ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL XX-2

histoire de l'art

HOMMAGE À JEVTA JEVTOVIĆ

MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2012

ISSN 0352-2466

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА XX–2

историја уметности

ПОСВЕЋЕН ЈЕВТИ ЈЕВТОВИЋУ

НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2012

Редакцијски одбор тома XX–2

Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ, Лидија МЕРЕНИК, Миодраг МАРКОВИЋ,
Драгана КОВАЧИЋ, Љубица МИЉКОВИЋ, Бранка ИВАНИЋ,
Весна КРУЉАЦ (секретар)

Издавач

Народни музеј у Београду

Главни и одговорни уредник

Бојана БОРИЋ–БРЕШКОВИЋ

Rédaction du tome XX–2

Miroslav TIMOTIJEVIĆ, Lidija MERENIK, Miodrag MARKOVIĆ,
Dragana KOVAČIĆ, Ljubica MILJKOVIĆ, Branka IVANIĆ,
Vesna KRULJAC (sécretaire)

Edition

Musée National de Belgrade

Rédacteur en chef

Bojana BORIĆ–BREŠKOVIĆ

САДРЖАЈ/CONTENTS

Никола КУСОВАЦ
ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ (ЧАЧАК, 1931 - БЕОГРАД, 2011) /IN MEMORIAM/ 11

НАУЧНИ ЧЛАНЦИ / RESEARCH PAPERS

Миша Б. РАКОЦИЈА
ЈОШ ЈЕДНОМ О ДЕКОРАЦИЈИ РАНОХРИШЋАНСКОГ ДЕЧИЈЕГ
ОЛОВНОГ САРКОФАГА ИЗ БАЗИЛИКЕ МУЧЕНИКА У НИШУ 17

Miša B. RAKOCIJA
ONCE MORE ABOUT THE DECORATION
OF THE EARLY CHRISTIAN CHILD'S LEAD SARCOPHAGUS
FROM THE BASILICA OF THE MARTYRS IN NIŠ /SUMMARY/ 33

Тамара М. ОГЊЕВИЋ
АКРОБАТЕ СА ПСИМА У МИРОСЛАВЉЕВОМ ЈЕВАНЂЕЉУ 41

Tamara M. OGNJEVIĆ
ACROBATS WITH DOGS IN THE GOSPEL OF MIROSLAV /SUMMARY/ 56

Роза Д'АМИКО
УМЕТНИЧКИ ЈАДРАНСКИ КРУГОВИ:
ВИЗАНТИЈСКИ УТИЦАЈИ БАЛКАНСКОГ ПОРЕКЛА НА ВЕНЕЦИЈАНСКО
СЛИКАРСТВО ТОКОМ 13. И ПОЧЕТКОМ 14. ВЕКА 61

Rosa D'AMICO
ADRIATIC ART CIRCLES:
BYZANTINE INFLUENCES OF BALKAN ORIGIN ON VENETIAN PAINTING
DURING THE 13TH AND AT THE BEGINNING OF THE 14TH CENTURY /SUMMARY/ 79

Jelena A. TODOROVIĆ
AIR AND FIRE –
THE CONCEPT OF TIME AND PRESENCE IN BAROQUE CULTURE 85

Јелена А. ТОДОРОВИЋ
„ВАЗДУХ И ВАТРА" –
БАРОКНИ КОНЦЕПТ ВРЕМЕНА И ПРИСУТНОСТИ /РЕЗИМЕ/ 99

Мирослав М. ТИМОТИЈЕВИЋ
О ПРЕДСТАВИ ТЕОДОРА ДИМИТРИЈЕВИЋА КРАЧУНА
„АРХАНЂЕО МИХАИЛО ТРИЈУМФУЈЕ НАД САТАНОМ" 103

Miroslav M. TIMOTIJEVIĆ
ABOUT THE PRESENTATION OF THEODOR DIMITRIJEVIĆ
KRAČUN "ARCHANGEL MICHAEL TRIUMPHS OVER SATAN" /SUMMARY/ 115

Александра П. КУЧЕКОВИЋ
ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ДАРУВАРСКОГ БРЕСТОВЦА –
О ВАЗИ СА ЦВЕЋЕМ У ПРЕДСТАВИ *БЛАГОВЕСТИ.* 121

Aleksandra P. Kučeković
THE ROYAL DOORS FROM DARUVARSKI BRESTOVAC –
ON A VASE WITH FLOWERS IN THE SCENE OF *THE ANNUNCIATION* /SUMMARY/ 149

Марија П. МАРИЋ ЈЕРИНИЋ
ПОГЛЕД ИЗБЛИЗА: МЕДАЉЕ У СПОМЕН ОСВАЈАЊА БЕОГРАДА 1688. ГОДИНЕ ИЗ ДРЖАВНЕ ЗБИРКЕ НОВЦА У МИНХЕНУ 157

Marija P. MARIĆ JERINIĆ
A CLOSE-UP VIEW: MEDALS COMMEMORATING THE CONQUEST OF BELGRADE IN 1688, FROM THE STATE MONEY COLLECTION IN MUNICH /SUMMARY/ 166

Иван Д. СТАНИЋ
УМЕТНИЧКА ТРАНСВЕСТИЈА: ТРИ АУТОПОРТРЕТА КАТАРИНЕ ИВАНОВИЋ ИЗ ЗБИРКЕ СРПСКОГ СЛИКАРСТВА 18. И 19. ВЕКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 173

Ivan D. STANIĆ
ARTISTIC TRANSVESTISM: THREE SELF PORTRAITS BY KATARINA IVANOVIĆ FROM THE COLLECTION OF SERBIAN 18TH AND 19TH CENTURY PAINTING OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE /SUMMARY/ 191

Јасна М. ЈОВАНОВ
ПОРТРЕТ АГНЕС АНТОНИЈЕ БАБИЋ 197

Jasna M. Jovanov
THE PORTRAIT OF AGNES ANTONIJA BABIĆ /SUMMARY/ 213

Игор Б. БОРОЗАН
ПОЛИТИЧКА УПОТРЕБА СЛИКЕ: ДИНАСТИЧКА КОНКОРДИЈА ОБРЕНОВИЋИ-ПЕТРОВИЋИ 219

Igor B. BOROZAN
POLITICAL UTILIZATION OF PAINTING: THE DYNASTIC CONCORDIA OBRENOVIĆ-PETROVIĆ /SUMMARY/ 243

Евгенија Н. БЛАНУША
ГРАЂАНСКИ ПОРТРЕТИ У ЛИТОГРАФИЈАМА АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА ИЗ ЗБИРКЕ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 251

Evgenija N. BLANUŠA
CITIZENS' PORTRAITS IN LITHOGRAPHS OF ANASTAS JOVANOVIĆ FROM THE COLLECTION OF THE GRAPHIC DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE /SUMMARY/ 265

Јасна М. ЈОВАНОВ и Јасмина Б. ЈАКШИЋ
БАЧКА ЕПИЗОДА ФИЛИПА ДЕ ЛАСЛА 273

Jasna M. JOVANOV and Jasmina B. JAKŠIĆ
THE BAČKA EPISODE OF PHILIP DE LÁSZLÓ /SUMMARY/ 291

Владимир Ц. ДИМОВСКИ
МАНИФЕСТ У ИСТОРИЈИ МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ 299

Vladimir C. DIMOVSKI
MANIFEST IN THE HISTORY OF MODERN ART /SUMMARY/ 309

Горан Т. ГАВРИЋ
ПРЕДАВАЊА ПАУЛА КЛЕА НА БАУХАУСУ 311

Goran T. GAVRIĆ
LECTURES OF PAUL KLEE AT THE BAUHAUS /SUMMARY/ 328

Вишња С. КИСИЋ
ДОРУЧАК СА ПТИЦАМА ГАБРИЈЕЛЕ МУНТЕР:
ПРИЛОГ МОГУЋНОСТИМА ЧИТАЊА ЈЕДНЕ СЛИКЕ 333

Višnja S. KISIĆ
BREAKFAST WITH BIRDS BY GABRIELA MÜNTER:
ANOTHER POSSIBILITY FOR INTERPRETING A PICTURE /SUMMARY/ 356

Гордана Ј. СТАНИШИЋ
РАЗВОЈ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КАРИКАТУРЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА
(У ДЕЛИМА ИЗ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ) 361

Gordana J. STANIŠIĆ
DEVELOPMENT OF THE YUGOSLAV CARICATURE IN
THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY (IN WORKS FROM THE
GRAPHICS DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE) /SUMMARY/ 380

Јеша ДЕНЕГРИ
ЗЕМЉАШКА КОНТРОВЕРЗА ИВАНА ТАБАКОВИЋА 385

Ješa DENEGRI
THE ZEMLJA CONTROVERSY OF IVAN TABAKOVIĆ /SUMMARY/ 401

Мишела М. БЛАНУША
УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ КАО КРИТИЧКИ ИСКАЗ:
ИДЕОЛОГИЈА И СОЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА 407

Mišela M. BLANUŠA
ARTISTIC EXPRESSION AS A CRITICAL STATEMENT: IDEOLOGY AND SOCIAL ART
OF THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD WARS /SUMMARY/ 431

Зоран М. ЈОВАНОВИЋ
О ТЕРМИНОЛОШКИМ ПРОБЛЕМИМА У ТУМАЧЕЊУ
ИДЕЈЕ ПРОШЛОСТИ У СРПСКОЈ ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ 437

Zoran M. JOVANOVIĆ
ON TERMINOLOGICAL ISSUES IN INTERPRETING THE IDEA
OF THE PAST IN SERBIAN VISUAL ART /SUMMARY/ 452

Бојана В. ПОПОВИЋ
ДУШАН ЈАНКОВИЋ И МОДА 453

Bojana V. POPOVIĆ
DUŠAN JANKOVIĆ AND FASHION /SUMMARY/ 474

Милица В. ПЕКИЋ
МАПА СТРАТЕГИЈА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛОВАЊА У ЈАВНОМ ПРОСТОРУ БЕОГРАДА
ОД 1945. ДО 2000. ГОДИНЕ 479

Milica V. PEKIĆ
A MAP OF STRATEGIES OF ARTISTIC ACTION
IN THE PUBLIC SPACES OF BELGRADE FROM 1945 TO 2000 /SUMMARY/ 494

СТРУЧНИ ЧЛАНЦИ / ARTICLES

Марија М. ТОДОРОВИЋ

СЕРИЈЕ ГРАФИКА ВИЛИЈАМА ХОГАРТА МОРАЛИЗАТОРСКО-ДИДАКТИЧКОГ САДРЖАЈА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 501

Marija M. TODOROVIĆ

SERIES OF GRAPHIC PRINTS BY WILLIAM HOGARTH WITH A MORALISING AND DIDACTIC CONTENT, FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE /SUMMARY/ 531

Јелена М. ПЈЕВАЦ

ИКОНОСТАС САБОРНЕ ЦРКВЕ У ШАПЦУ 537

Jelena M. PJEVAC

ICONOSTASIS OF THE CATHEDRAL CHURCH IN ŠABAC /SUMMARY/ 553

Бранислав Ј. ЦВЕТКОВИЋ

ПОРТРЕТ ПЕТРА ТАУШАНОВИЋА И ДЕКОРАЦИЈА СВЕЧАНЕ САЛЕ ДОМА ТРГОВАЧКОГ УДРУЖЕЊА У ЈАГОДИНИ 561

Branislav J. CVETKOVIĆ

PORTRAIT OF PETAR TAUŠANOVIĆ AND THE DECORATION OF THE CEREMONIAL HALL OF THE CLUB OF THE JAGODINA MERCHANTS' ASSOCIATION /SUMMARY/ 572

Петар Ж. ПЕТРОВИЋ

У ПОТРАЗИ ЗА НЕСТАЛИМ УМЕТНИЧКИМ ДЕЛИМА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ 575

Petar Ž. PETROVIĆ

IN SEARCH OF THE MISSING ART WORKS FROM THE NATIONAL MUSEUM IN THE FIRST WORLD WAR /SUMMARY/ 587

Vladimir M. POPOVIĆ

СВЕДОЧАНСТВА О ЗАЈЕДНИЧКИМ ИЗЛОЖБАМА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА У ПАРИЗУ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА ИЗ ЗАОСТАВШТИНЕ СЛИКАРА НИКОЛЕ ЈЕРЕМИЋА 593

Vladimir M. POPOVIĆ

TESTIMONIES ABOUT JOINT EXHIBITIONS OF YUGOSLAV ARTISTS IN PARIS IN THE 1930^{S}, FROM THE LEGACY OF THE PAINTER NIKOLA JEREMIĆ /SUMMARY/ 607

Коста Р. ВАСИЉКОВИЋ

ВЕЛИЧКОВИЋЕВ АНТИЈУНАК: ЛУЗЕР И ФАЈТЕР У МИЗАНСЦЕНУ ФРЕНЕЗИЈЕ И УЖАСА 617

Kosta R. VASILJKOVIĆ

VELIČKOVIĆ'S ANTI-HERO: LOSER AND FIGHTER IN THE MISE EN SCENE OF FRENZY AND HORROR /SUMMARY/ 631

Софија Б. КАЈТЕЗ, Сања Ч. ЛАЗИЋ и Милица Д. СТОЈАНОВИЋ

ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И *СТЕПЕНИШТЕ ПАРКА ПАЛАТЕ ФАРНЕЗЕ У КАПРАРОЛИ* ИБЕРА РОБЕРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ, ОСВРТ НА ТЕХНИЧКУ АНАЛИЗУ И ИЗВЕДЕНЕ КОНЗЕРВАТОРСКО-РЕСТАУРАТОРСКЕ РАДОВЕ 637

Sofija B. Kajtez, Sanja Č. Lazić and Milica D. Stojanović

PARK ON A LAKE AND *STAIRS OF THE PARK OF THE PALACE FARNESE IN CAPRAPOLA*, BY HUBERT ROBERT, AT THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE, A COMMENT OF THE TECHNICAL ANALYSIS AND PERFORMED CONSERVATION AND RESTORATION WORKS /SUMMARY/ 660

Предраг Д. ДРАГОЈЕВИЋ

ПЛИНИЈЕ СТАРИЈИ – О УМЕТНОСТИ 667

Јасмина С. ЋИРИЋ

DE BYZANCE À ISTANBUL: UN PORT POUR DEUX CONTINENTS 671

IN MEMORIAM

Татјана Б. ЦВЈЕТИЋАНИН

ТАТЈАНА БОШЊАК (ШАБАЦ, 1960 – БЕОГРАД, 2011) 681

Љубица МИЉКОВИЋ

МР ВАЊА КРАУТ (ШИБЕНИК, 1929 – БЕОГРАД, 2012) 693

Вера Б. РУЈИЋ

ВАЊА КРАУТ, НАУЧНИ И СТРУЧНИ РАДОВИ И ПУБЛИЦИСТИЧКИ ПРИЛОЗИ 699

УДК 7.072:929 Јевтовић Ј.
ИД 195208460

IN MEMORIAM

ЈЕВТА ЈЕВТОВИЋ (ЧАЧАК, 1931 - БЕОГРАД, 2011)

Када је до стручњака Народног музеја у Београду стигла вест да се на место одлазећег им директора др Владимира Кондића највљује долазак Јевте Јевтовића, у том часу челника Музеја примењене уметности у Београду, многи су сумњичаво и са нескривеном скепсом вртели главом. Чинило се да на место првог човека најстарије музејске установе код Срба, после изразитих и углавном опште признатих стучњака, први пут долази личност чија је друштвено-политичка подобност била, за одлучивање при избору, пресудан део његове радне биографије. Напросто још није било јасно да долазе нека нова времена која захтевају другачији тип руководиоца, не толико изразитог стручњака колико спретног и осведоченог менаџера, спремног да брине о једном сложеном радном механизму и кадрог да га успешно води и добро усмерава.

Срећом, није требало да протекне много времена да би се сумњичавци, не само у Народном музеју, разуверили и схватили да је новоименовани директор свакојако позитивна личност. У првом реду, минули рад Јевте Јевтовића, прво, искуства што их је стекао као отресити руководилац једног занемареног општинског дома културе, чији је рад брзо и запажено развио до значајних размера и довео га 1963. до места веома цењеног Народног универзитета Општине Савски венац, а потом његово активно друштвено-политичко деловање у Градском одбору Социјалистичког савеза радног народа Београда и још више као амбициозног секретара Културно-просветне заједнице Београда, допринели су његовом израстању у својеврсног менаџера и вредног прегаоца у култури. Пре свега он је схватио, пракса га је томе научила, да се успешност рада једног руководиоца мери по томе колико је и како успешан колектив на чијем је челу, односно да она не зависи искључиво или, бар, не у пресудној мери, од његове личне научне и уско стручне успешности. Време директора који су више бринули о сопственом раду, дакле време стручњака, свеједно да ли научника или уметника, неумитно је истицало и уступало место спретним организаторима посла, укратко менаџерима.

Оно што је Јевтовић у првим годинама и деценијама своје праксе као руководилац и перспективни друшевено-политички радник, истина тек на општинском и градском нивоу, слутио и спроводио у дело, представљало је здраву основицу за његово потоње успешно деловање, прво као челника у Музеју примењене уметности и потом, још више и запаженије као директора Народног музеја у Београду. Мада се, истини за вољу, тог посла прихватио у тешко доба свакојаких криза и распада државне заједнице, о чему је аналитички разложно писао у поглављу „Рад музеја у неповољним и ратним условима“ своје аутобиографске књиге објављене у Београду 2007. под називом „Моје музејске године“, ипак резултати што их је остварио као директор најбоља су потврда успешности његовог деловања. Зачудо, издавач ове књиге није Народни музеј, установа чији је био хвале вредан руководилац, како би то било природно, него се као уредник потписује Рајко Мрљеш а његова штампарија из Крњешеваца као издавач и дистрибутер. Овај податак сликовито сведочи о природи односа управе Народног музеја после октобра 2000. према својим претходницима уопште и посебно према челницима.

Уосталом, сувопарни статистички подаци што их је Јевта Јевтовић навео у својој аутобиографској књизи, бројке приређених изложби (558) и наслови издатих публикација (269), током шеснаест година његовог управљања Народним музејом, уз чињеницу да су истодобно збирке музеја, по свим основама (откупом, поклонима, легатима и многим теренским истраживањима) увећане више него икада раније, сасвим су довољни да се његово деловање као директора оцени веома успешним и

хвале достојним. Односно, да се у целости може прихватити његово просуђивање да се са њим и његовим деловањем потврдила нужност о промени профила директора, челника и руководиоца једне музејске установе. Он је тачно запазио како је у пракси музеја било „... случајева да су поједине познате личности, за време вршења функције директора, највише времена посвећивале остваривању својих индивидуалних интереса, радећи на личној научној или књижевној промоцији у својим базичним струкама, схватајући положај у музеју као репрезентативно, привремено или пролазно решење...“.

У ствари, анализа стања службе заштите споменика културе у установама какве су по значају за једно друштво имале и имају његове матичне установе, попут Музеја примењене уметности и Народног музеја у Београду, као и критичко сагледавање многих текућих проблема, уз све мере које су предузимане или би их требало предузети у њиховом превазилажењу, како их у књизи *Моје музејске године* сагледава и пружа Јевта Јевтовић, имају значај прворазредне грађе на коју се могу ослонити сви који руководе тим службама или који настоје да их у временима свеопште транзиције и економске кризе поставе на здраве темеље. У том погледу није се требало оглушити, као што јесте, на његове погледе према будућности, за које је с разлогом сматрао да су вредни пажње, што их је изнео у свом *Предлогу програма реконстукције и проширења Музеја – програм за XXI век.*

Коначно, неспорна вредност музејских година Јевте Јевтовићи, тачније свега што је под његовим руководством и уз његов труд урађено у Музеју примењене уметности и београдском Народном музеју, проистиче из две његове суштинске врлине. Он је схватио и то схватање у пракси доследно примењивао, да се вредност једног челника установе мери према томе колико су успешни у извршењу својих обавеза и радних програма они којима руководи. Тако је готово непогрешиво препознавао и потом на сваки њему дозвољен и доступан начин подстицао креативне појединце или савесне и приљежне раднике. Упркос економским и другим недаћама које су оптерећивале друштво у целини, а област културе посебно, он је своје сарадника храбрио тражећи од њих да припреме изложбу, обраде каталог, напишу текст, књигу и томе слично, а да је на њему да се то реализује. Резултати нису изостајали и они су садржани у статистичким подацима што се могу ишчитати из музеолошких свески које сведоче о изложбеној делатности и издањима Народног музеја у Београду.

Поред свега, Јевта Јевтовић је радо и често у разговору истицао значај музејског предмета називајући га „његово величанство“. Иза овог само наизглед шаљивог претеривања крило се у ствари важно музеолошко питање. Он је тачно уочио да пажња и брига појединих кустоса, којима

су музејски предмети поверни на чување и руковање, није увек на задовољавајућем нивоу. Захтевао је, и у томе успевао, да се „судбина“ сваког музејског предмета, место где се излаже, чува и налази, било да је уступљен на привремено коришћење или је у радном поступку, на снимању, конзерваторско-рестаураторском третману и томе слично, може и мора сваког часа знати и утврдити. Тако су за време његовог управљања Народним музејом уведене, поред годишњих комисијских прегледа када се насумично изабере и контролише одређени број музејских предмета, и редовне темељне ревизије свих збирки. На тај начин се контрола стања збирки, као предуслова доброг чувања и коришћења музејских фондова, знатно унапредила и довела на задовољавајући стручни ниво. Да Јевта Јевтовић, као дирекор новог профила, није учинио много више, а јесте у сваком погледу који матичне музеје чини установама културе од прворазредног друштвеног значаја, од оног што је истакнуто у овом сажетом и пригодном епитафу, и то би било довољно да његово име и дело у историји Народног музеја и српској музеологији уопште заузму значајно и трајно место.

Никола Кусовац

I НАУЧНИ ЧЛАНЦИ

научни чланак – прегледни рад

УДК 726.829.033.1(497.11)
ИД 195178252

Миша Б. РАКОЦИЈА
Завод за заштиту споменика културе, Ниш

ЈОШ ЈЕДНОМ О ДЕКОРАЦИЈИ РАНОХРИШЋАНСКОГ ДЕЧИЈЕГ ОЛОВНОГ САРКОФАГА ИЗ БАЗИЛИКЕ МУЧЕНИКА У НИШУ

Апстракт: У јужном делу нартекса базилике са мартиријумом 1962. године откривен је богато декорисан дечији оловни саркофаг. Уочене су нове појединости пластичне декорације, препозната њихова симболика и сагледан другачији иконографски садржај. Препозната је Голгота са пободеним крстом као симболом Распећа Христовог. У мултиплицираним трочланим бистама, досад виђеним као портрети императора, препознате су жене, док стојеће фигуре на хасти крста симболишу апостоле, сви заједно су сведоци Христовог распећа. Рељефна декорација са дечијег оловног саркофага из Ниша, сагледана као целина, осмишљена је у духу Праочевог гроба – Голготе и Христовог распећа, па симболише Васкрсење, победу над смрћу и адом и нови живот што је суштина сагледане симболике његове рељефне декорације. На тај начин, јасно видљив хришћански карактер рељефне декорације саркофага постаје и читљив.

Кључне речи: Оловни саркофаг, базилика мученика, *mensae martyrum*, Распеће Христово, Голгота, мартиријум, мартириополис.

У Нишу, родном граду цара Константина Великог који је оснивач и први градитељ мартиријума (Grabar 1972: 204), у данашњем градском насељу Јагодин-мала, налази се монументални мартиријум са базиликом на источној страни. Мартиријум и базилика представљају посебну култну грађевину, осмишљену као јединствена архитектонска целина (Оршић-Славетић 1933: 304; Марковић 1933: 89; Братанић 1937: 182/183; Зотовић и Петровић 1968; Милошевић 2004: 122-140; Rakocija 2007: 132-135; *idem* 2011: 19-27). Припада групи осредњих маузолеја званих меморије, где је започето поштовање култа неког мученика на његовом гробу, да би се касније комеморативни култни простор проширио – „свето место (*locum sancti*)" (Grabar 1972: 29, 30). Треба претпоставити да су овде чу-

ване мошти и реликвије мученика по којима је Ниш у IV веку био познат у хришћанском свету као град мученика (мартириополис) и ту сахрањивани епископи и угледни свештеници Наисуса, од којих поједине именом знамо (Ракоција 2008: 45-58; *idem* 2011: 11-15; Farlati MDCCCXIX: 24-40). Архитектонски облици базилике са мартиријумом и садржај откривених гробница на то упућују. Саграђена је недалеко од бедема града и окренута источној градској капији кроз коју је водио пут поред базилике мученика, гробља и даље за Виминацијум (*Viminacium*) и Ратиарију (*Ratiaria*). Цеметеријална базилика смештена је у западном делу некрополе, на репрезентативном месту које је припадало улазном простору у градско гробље. Ископавања источно од мартиријума на простору базилике, започета јуна 1952. године под руководством Ђорђа Мано-Зисија, настављена су 1962. године када је истражен нартекс са уским егзонартексом и откривен дечији оловни саркофаг.[1]

Мартиријум и базилику треба посматрати као целину коју можемо препознати као гробљанску варијанту цркве мартирија са моштима унутар крипте до којих воде степенице.[2] У V веку, кад и друге са гробовима у супструкцији (Nikolajević 1978: 682), базилика је дограђена. Базилика је хеленистичког типа, тробродног наоса са великом полукружном апсидом, уским нартексом и егзонартексом, и заједно са пропорцијским односима припада скупини базилика „грчке школе" (Спремо-Петровић 1971: 13) (сл. 1).

Велики број гробова унутар базилике указује на њен гробљански карактер. У комплексу базилике са мартиријумом откривено је преко 60 гробова из различитог периода (од IV до XII века) и различитих конструкција (Зотовић 1995: 20).

Предмет нашег интереосавања је репрезентативни оловни саркофаг са пластично изведеном декорацијом. Поклопац и бочне стране сандука декорисане су идејно осмишљеним иконографским садржајем чији смисао, и поред напора појединих истраживача, до данас није разјашњен. Непотпуно сагледана декорација саркофага, потом неубедљиво препознавање појединих императора међу трочланим бистама и потпуно занемаривање стојећих фигура на хасти крста, без покушаја да се разреши симболично значење изведених детаља и протумачи њухова порука у скла-

---

[1] Ђ. Мано Зиси, *Дневник са археолошких радова из 1952*; комплетна документација из Народног музеја у Београду (дневник Ђ. Мано Зисија за 1952/53, цртежи арх. Вере Томашевић из 1953) на располагању нам је захваљујући сусретљивости колега и директорке Татјане Цвјетићанин на чему им искрено захваљујем. Ископавањима 1962. г. руководио је М. Грбић уз сарадњу Н. Петровић и Љ. Зотовић - (Zotović 1962, 232).

[2] Више о месту мученикове гроба у мартиријуму: Grabar1972: 345-350.

ду са хришћанском вером, јесте оно чиме располажемо у овом тренутку.[3] То је довело до нејасноће и опште незаинтересованости за овај саркофаг са јединственом декорацијом. Удаљен од научне јавности он је заборављен и искључен из једновремених уметничких токова и процеса уплива хришћанства на ове просторе. Намера нам је да изнова покренемо нерешена питања садржаја и значења декорације на саркофагу и укажемо на њено место у погребној уметности старохришћанског раздобља (сл. 2).

Као *гроб 7* (G-7) обележен је ранохришћански дечији саркофаг од олова откривен 1962. године у посебно уваженом јужном делу нартекса, окружен аркосолијумима I и II, а испред улаза у мартиријум (сл. 3). Од значаја је и податак да је на овом месту, изнад оловног сандука, откривен камени блок са осмишљено уклесаним каналима за одлив течности, који је могао бити у вези са отвором као део уређаја за потребе либације (Rakocija 2011: 23/24). Канал је дуж ивице блока на свом крају обликован тако да може да прихвати посуду, цев или уређај за одливање и усмеравање течности либација (вино и уље) ка отвору, зашта је, судећи по запису из дневника, по свој прилици служио. Место налаза, простирање канала и податак у дневнику о месту где је откривен данас заборављен монолитни камени блок „*са уклесаним каналима, непознате намене, која је затварала некакав отвор*“[4] указују на мензу (*mensae martyrum*) где су вршене либације у дане обележавања страдања мученика (Grabar 1972: 48, 49)(сл. 4).

У саркофагу је затечен дечији скелет умотан у свилу. Саркофаг је оријентисан исток-запад и чине га сандук и поклопац (Zotović 1962: 233; Зотовић и Петровић 1968; Петровић 1976: 86, сл. 37). Дужина ковчега са поклопцем је 83 см. Ширина поклопца је 39см и 30см. Висина саркофага је од 18см до 21см. Висина поклопца је од 21см до 22см. Дно сандука је перфорирано правилно распоређеним рупама да би слободно отицало миро или течна жртва.[5] Сандук је начињен од једне табле олова на којој су прецизно искројене странице савијене, а ивице педантно заливене топљењем олова. Краће стране су полукружно надвишене и њихов облик благо прати и поклопац (сл. 5). Поклопац је од једне табле олова са ивицама засеченим и једноставно повијеним у облику поклопца. Пластичо изведена декорација на нишком саркофагу је рађена у техници ливења. Можемо претпоставити да је овај изузетан занатски рад, раскош-

---

3 Фото документација је била непотпуна, а никад није начињена техничка документација. На овом месту први пут доносимо цртеже саркофага са тачно запаженим детаљима декорације, које је начинила арх. Надежда Ракоција на чему јој искрено захваљујем.

4 Ђ. Мано-Зиси, *Дневник са археолошких ископавања из 1952. године*, 2. јул 1952, сонда IV, Документација Народног музеја у Београду.

5 Има и мишљења да су рупе на дну саркофага служиле за приношење течне жрве, проливањем вина, што се на нишком примеру показује тачним (Diggve 1951: 119, n. 20).

но орнаментисан, настао у некој од нишких радионица које су се у IV веку потврдиле у изради знаних тањира и накита од племенитих метала (Popović 2006: 113-126).

Композициону целину чине пластично изведени и симетрично распоређени елементи. Када се појединачно размотри значење сваког детаља може се схватити смисао целе композиције и докучити порука коју она носи са собом. Симболички знакови, поједностављени али читљиви, су типско писмо које у првим вековима хришћанства преноси идеје и поруке нове религије (сл. 6).

На поклопцу саркофага пластично је изведен равнокраки – грчки крст (*crux immissa*) пободен у врх постоља у облику једнакостраничног троугла који творе мале, рељефне полулопте (грануле) правилно распоређене у доњем делу поклопца. Постоље је масивно, веће од дужине кракова крста и захвата целу ширину поклопца сандука, што је уобичајено за илистрацију места распећа (Мирковић1982: 175). Ово троугаоно постоље, скоро као у огледалу, ослања се на други троугао од једнаких гранула унутар којег, уз доњу ивицу поклопца, су трочлане бисте на заветној плочи коју подупире трака ослоњена на доњу страницу троугластог постоља за крст. Постоље у облику троугла, са крстом пободеним у врху, наметљиво подсећа на Лобањино место (*καράνιόντόπος*, *Calvaria*) - Адамов гроб, где је пободен крст јер је после потопа ту остала глава првог човека Адама. Соломон, у жељи да обележи гроб праоца на то место је набацао камење (литостротон) (Радојчић 1965: 90, 91). Баш на ту гомилу камења која се у облику троугла представља и у потоњим временима, сличи постоље од гранула у које је пободен крст (Rakocija 2011: 25/26). Крст пободен у троугаоно постоље као симбол брежуљка Голготе је карактеристичан и јасно читљив симбол Распећа Христовог (Мирковић 1982: 175) (сл. 7).

Јасно видљива представа на поклопцу саркофага, досад тако несагледана, води нас ка разоткривању симболичног значења рељефне декорације саркофага која означава и Голготу са крстом, место где је разапет Христос. Симболика, код нас први пут знане,[6] овде стилизоване Голготе (Мт. 27,33; Лк. 23,33) (Grabar 1972: 275) - велика патња, муке и испаштања, пренета је и на почивајућег. Христос је разапет заједно са два разбојника, једног с леве а другог с десне стране (Лука, 23;33-45). На крсту распети Христ је победио смрт и устао из ада. Сведоци тријумфа васкр-

[6] Баш на таквом троугласто обликованом брду усправља се крст у мозаичној техници у апсиди цркве Санта Пуденциана у Риму из 400. године, али и с почетка VI века у слоновој кости на јеванђељу које се чува у Миланској катедрали. Крст на постаменту први пут је запажен на византијском новцу почетком VI века (Ericson 1968: 149-164). Више о крсту: Мирковић 1982: 171-175; Димитрова 1995: 13-48 са литературом.

слог победника између два разбојника били су жене, војници и апостоли. Ни на овом месту се не доводи у питање несумњива и најача апотропејска моћ крста, а то значење има и на зидовима гробница.[7]

На врх вертикалног крака крста (трабикулум) пободена је група од три попрсја на заветној плочи коју подупире трака каква се налази на доњем крају поклопца ослоњена на доњу страницу постоља крста (*Calvaria*). Једнаке трочлане бисте на заветној плочи налазе се у средини краћих страна, идентична композиција је на обе бочне стране уз главу преминулог. Група од три допојасне фигуре представљене су у богато драпираним туникама, са лепо обликованим фризурама и детаљима лица, обједињене и ослоњене на заветну плочу- тестамент (*tabula ansata*), а она на уску траку која као да увезује сандук са доње стране. То што се исте трочлане бисте понављају укупно шест пута открива њихов симболичан значај прилагођен хришћанском учењу.[8] Такве групе које чине три доисподпојасне представе, и поред тога што наметљиво подсећају на свето Тројство (Зотовић 1995: 20), део су представе Распећа Христовог: „*А бејаше час т̄рећи, и разаїеше їа,*“ (Мк. 15,25) (сл. 8).

У неколико наврата, поред лоше видљивости детаља лица на групама од по три попрсја, истраживачи су покушали да се усагласе и препознају ликове различитих императора ослањајући се претежно на претпоставку да се на главама трочланих биста налазе дијадеме. И поред несумњиво хришћанског карактера декорације саркофага, препознате су царске тријаде, прво једна па онда друга, што нема упориште у хришћанској религи и иконографији (сл. 9).

На главама све три бисте виђене су дијадеме које личе на ону на бронзаној глави цара Константина која је пронађена у Нишу. Судећи по овом детаљу, сматра И. Николајевић (Nikolajević 1984: 526, fig. 5-7; *idem* 1989: 2446-2448, figs. 6), очигледно је да се ради о бистама царева. Она се заложила да ове три фигуре треба посматрати као и оне са једне нишке фибуле (Јовановић 1976: 43-51), у којима су препознати наследници Константина Великог: Константин II, Констанције и Констанс. Трећа биста на оловном саркофагу, јасног младалачког изгледа, одговарала би узрасту Констанса, што доводи до претпоставке да је настала између 337. и 340. године у некој од официна Наисуса (сл. 10).

Касније, на основу открића полуге из Фелдиоаре (Румунија), израђене у Наисусу са жигом на којем су три бисте идентичне онима из Наисуса, она коригује свој став. Придружује се Овербецима, сматрајући да су упи-

---

7 Pazaras 1988: 67, 114-116; Алексова 1995: 71; Габелић 2006: 527-559, 435. Као и на зиду оближње гробнице (Валтровић 1888: 118, 119 са цртежом).

8 Милошевић 2004: 134-137 - Погрешно се мислило се да је трочлана биста представљена пет пута.

тању чланови породице императора Валентинијана, још ближе, императори Грацијан II, Валентинијан II и Теодосије I, значи из друге половине IV века (Nikolajević1989: 2446-2448).

И Бушхаусени сматрају да су представљена три августа, Грацијан II, Валентинијан II и Теодосије I, као на полузи из Румуније начињене у нишкој официни, и на основу тога саркофаг ближе датују у раздобље од 379. до 408. године (Buschhausen 1991: 45-60). Овакав репрезентативни саркофаг, сматрају они, могао је бити начињен у нишкој радионици за преминуло дете царског порекла. Подсећају да крајем IV века кроз Ниш пролази Гала Плацидија (чији је други муж Констанције III рођен у Нишу) и Хонорије са породицом на путу за Рим. Царска породица у Нишу је могла боравити између 385. и 395. године (Nikolajević 1989:2447/8; Buschhausen 1991: 60; Милошевић 2004: 134-137).

Наметљива је сличност ових попрсја са оним на каменим надгробним медаљонима где су рељефно изведене трочлане бисте у један, два или три реда, откривеним у региону средње Струме, Ђевђелије и Дојрана (Македонија), и аналогни онима из Солуна и Италије, а широко датованим од краја I до почетка IV века (Вулић 1931: 55, бр. 120, 121; Josifovska 1962: 306; Петковски 2010: 85/86, сл. 14; *idem* 2007: 34, сл. 12). Такав медаљон са тројним попрсјима Римљани су качили на постамент изнад натписа на гробу (Schud-Wille 1979: 59). Композиционо су једнако осмишљене, јасно је видљива сличност у одећи и обради глава, посебно у начину моделовања фризура које су скоро идентичне са косом на трочланим бистама са нишког саркофага. Из тога произлази да на главама трочланих бисти са нишког саркофага нису дијадеме, како се мислило, већ уобичајене, мишљења смо, женске фризуре. И нишке бисте налазе се изнад заветне табле са ансама (*tabula ansata*) која је предодређена за натпис (тестамент), какав затичемо уклесан на многим палеовизантијским каменим саркофазима (De Maria 1998: 479-490), или, пак, осликан на зиду гробнице као што је она са епитафом код данашњег града Хомс (Сирија) с краја V и почеткаVI века.[9] Овај римски – паганski детаљ, знан са надгробних медаљона као још увек живо сећање на античку традицију, укомпонован је и прилагођен хришћанској иконографији, слично насликаним паганским бистама – хермама (*hermae*) на огради раја из оближње гробнице са фигуралним представама (Мирковић 1956: 65; Кузмановић Нововић 2011: 65/72; Rakocija 2011: 39-42). Ово је леп пример на који начин је хришаћанство улазило у све поре живота и смрти касноантичког света. (сл. 11)

Стога, чине нам се сувишним покушај и препознавања ликова појединих личности међу рељефно изведеним бистама, посебно царске тријаде.

---

[9] *Tabula ansata* са исписаним епитафом и тачним подацима о смрти сахрањених, надвишена је монограмским крстом у clypeus-у, видети код: Завадская 2009: 111, рис. 21. Малоазијски тип саркофага скоро обавезно има табулу ансату (Cambi 1975: 76).

Тешко је оправдати тврдњу и наћи уверљив, за хришћане прихватљив идејни разлог да је на овом саркофагу шест пута приказана група од по три различита императора, те на основу стилске анализе и препознавања портретних карактеристика доћи и до њихових имена. Трочлане бисте су имале друго значење, неодвојиво од хришћанског карактера саркофага који смо изнова сагледали.

Историји ранохришћанске уметности није познат још један пример на којем је приказан крст са трочланим бистама и стојећим људским фигурама на крајевима хоризонталног крака крста.[10] Из тог разлога начинићемо напор да докучемо њихово могуће значење у контексту Распећа Христовог. Може се разумети размишљање произашло из наметљиве сличности трочланих бисти са представом светог Тројства (Зотовић 1995: 20), што им је у оно време могло бити прикривено значење.[11] Ово размишљање Љ. Зотовић лакше је прихватити у контексту нове религије него изведену претпоставку да су упитању портрети царева, а још мање препознати именом императоре чији се минијатурни ликови шест пута понављају. Ипак, пластична декорација нишког оловног саркофага, сагледана као целина, осмишљена је у духу Праочевог гроба, Голготе и Христовог распећа и Васкрсења, па тиме јасно видљив хришћански карактер рељефне декорације оловног саркофага постаје и читљив.

Украси на главама трочланих биста, рељефи надгробних медаљона из Македоније то потврђују, личе на женске фризуре тога времена. Трочлане бисте жена овде су у улози сведока Христовог Васкрсења. На крајевима попречног крака (хаста) крста је по једна стојећа фигура у дугим опасаним туникама, једна можда са подигнутом руком. И ове стојеће мале фигуре, колико год њихово присуство изгледало нејасно, видимо као сведоке Распећа, па тиме представа Христовог распећа постаје још јаснија. На хоризонталном краку крста обично се срећу птице (голубови) које симболишу апостоле[12] који су овде јасно представљени као стојеће фигуре у опасаним туникама (сл. 12).[13] Као симбол Васкрсења на

---

10 На истом месту где су у Нишу распоређене људске фигуре и трочлане бисте, срећу се птице на хоризонталном и вертикалном краку у различитим материјалима, на пример крст из Дувна (Далмација), из V–VI века, Задар, Ластово, Пила, итд (Nikolajević 1984: 524, figs. 3; Jurić 1998: 1090-1106).

11 Мирковић 1982: 176-180. Рано се у хришћанској уметности Бог Отац представља у облику три обједињена човечија лика различите старости и величине: у средини Бог Отац, десно Бог Син и лево св. Дух.

12 Grabar 1980: 124. Апостоле као сведоке (Јован и Петар) Христовог Васкрсења представљају два голуба са плоче из Гате: (Jeličić 1985: 13). Библијска сцена Распећа Христовог једнако би била читљива ако ове две стојеће фигуре представљају два разбојника између којих је разапет Христос на Голготи (Мк. 15,25-37; Лк. 23,33-45).

13 Од IV века у сликарству катакомби светитељи су најчешће обучени у дуге тунике (Мирковић 1956: 57).

нишком саркофагу представљено је Распеће Христово на Голготи (Адамов гроб са крстом), затим, као сведоци најчешће сликане свете жене и апостоли као изабрани сведоци (Grabar 1980: 124/5): „*Овоī Исуса васкрсе Боī, чему смо ми сви свједоци*“ (Дел. 2,32).

У раном хришћанству идеја спаса људи приказује се кроз старозаветне сцене (Адамов гроб) алудирајући на Васкрсење Христово (крст) (Jeličić 1985: 12), који ће, као што је васкрсао Адама, васкрснути и овде почивајућег: “*Да ће се и сама твар ослободити од робовања пропадљивости на слободу славе деце Божије?“ (*Рим. 8,21). Као сведоци Васкрсења приказују се, поред жена и војника, и два апостола са подигнутом десном руком (Villette 1957: 7-18, 59-87, Pl. XXXVIII, XXXIX; Jeličić 1985: 12/13). Стојећа фигура на попречном краку крста симболише апостоле,[14] а жене смо препознали у трочланим бистама са женским фризурама, као сведоке догађаја на којем почива хришћанска вера (Радовановић 1977: 34-36,о Васкрсењу). Пластична декорација оловног саркофага из Ниша носи у себи основну идеју хришћанства, а то је вера у Васкрсење Христово и спас и Васкрсење свих људи од Адама до овде почивајућег.

Једно је сигурно, наручиоци овог саркофага били су заокупљени спасењем душе после смрти и уласком у царство божије: „*Јер као што у Адаму сви умиру тако ће и у Христу сви оживети*“ (1 Кор. 15,22; Ракоција 1991: 143-149 са литературом). Баш тако, кроз симболику рељефа саркофага упућена је молитва Христу, васкрслом тријумфалном победнику смрти и ада, за шта се моле сахрањени и у маузолеју Гале Плацидије где апостоли, окренути крсту у куполи, моле Христа за мртве у дан Страшног суда (Мирковић 1974: 46, 66). Тако су апостоли Петар и Павле око Христовог монограма насликани на западном зиду оближње гробнице са фигуралним преставама. Уосталом, овај саркофаг са цилиндричним поклопцем и јесте умањена гробница. Гробница симболише Васкрсење, победу над смрћу и нови живот, што је суштина заборављене симболике његове рељефне декорације. Споменимо и то да су у таквим невеликим саркофазима од различитог материјала чуване и мошти светаца и мученика.[15]

Сахрањивање у оловним саркофазима, посебно овако раскошно украшеним, на нашим просторима је ретко, или је, пак, мали број сачуван због ексклузивности материјала,[16] и везује се за присутво досељеника из источних провинција, посебно Сирије (Голубовић 2001: 145). На овом месту у јужној просторији нартекса, унутар аркосолијума у маси јужног

---

[14] Nikolajević 1984: 528. Да би стојеће фигуре могле представљати апостоле помишља и И. Николајевић.

[15] Поповић 2003: 244. У цркви у центру Сирмијума (градска црква) откривени су мали саркофази са костима одраслих особа, што је објашњено претпоставком да су то кости из некрополе ван бедема.

[16] Ајдић 1974: 36. У Нишу је откривено пет оловних саркофага.

зида базилике, откривен је још један дечији гроб од опека са двосливним кровом (G-V). У његовој унутрашњости затечен је оловни саркофаг без декорације са коритастим поклопцем и дечијим скелетом очуване смеђе косе и деловима одеће.[17] Неколико орнаментисаних саркофага из Србије приближавају се нишком по представи крста на поклопцу. Такав је оловни саркофаг из Музеја града Београда са на поклопцу четири пута изведеним једнакокраким крстом, датован у прве деценије IV века (Црнобрња 2003: 313-320, сл. 2). Са правом је препозната представа крста на горњем и доњем крају поклопца саркофага из Виминацијума (гроб бр. 339).[18] Најближи нишком саркофагу је оловни саркофаг из Ћириловца код Смедерева (Јовановић и Цуњак1987: 139-142), због чега ћемо његову декорацију још једном размотрити. Поред тога што је добро сагледана, иконографска структура смедеревског саркофага је нешто другачија. На средини поклопца саркофага је једнакокраки крст у чијем пресеку кракова је пластично изведена људска глава. На горњу страну вертикалног крака овог крста надовезује се вертикални крак Христовог монограма у варијанти монограмског крста (Мирковић 1982: 172). У његовом средишту је ромб са равнокраким крстом у средини. Ромб симболише врата раја и поновно рађање захваљујући Христовом Васкрсењу, победи над смрћу и вери у вечни живот.[19] Лево и десно од трабикулума је по једна људска глава, једнаке са оном у средини доњег крста па их укупно има три, распоређене у облику замишљеног троугла.[20] Декорација саркофага је изведена у плитком рељефу, док краке оба крста творе зарези који нуде утисак палмине гране као симбола победе, мучеништва и бесмртности (Grison 1989: 474). С правом је примећено да се овде не појављују случајно три лика, као што није случајно мултиплицирање трочланих бисти на нишком саркофагу. Број три је у раном хришћанству имао посебну улогу чије је порекло сагледано у неопитагорејском учењу и прилагођено хришћанској вери.[21]

У раскошном нишком оловном саркофагу са јасном хришћанском симболиком, умотано у свилу и покопано на уваженом месту могло је бити сахрањено само дете из богате хришћанске породице. Догоди-

---

17 Ђ. Мано-Зиси, *Теренски дневник за 4. јули1952*, Народни музеј Београд.

18 Крстове је уочио А. Н. Црнобрња (Црнобрња 2003: 317), на основу фотографије коју је објавила С. Голубовић (Голубовић 2001: сл. 9).

19 Хришћани су у ромбу видели у перспективи посматрану померену камену плочу изнад Христовог гроба као доказ Васкрсења (Underwood 1950: 91/92; Grabar 1980: 124; Jeličić 1985: 6).

20 Мисли се да представљају Дионисове ликове – Јовановић и Цуњак 1987: 139. Не треба искључити да персонификују Сунце и Месец, или, можда, судећи по изразу лица, анђеле који тугују – видети: Л. Мирковић 1982: 175.

21 О улози принципа „3 у 3" код Аристотела (Metaphysies, XIV, 1092), Плиније (NH XIV, 113) преузето: Kereny 1976: 37; Јовановић и Цуњак1987: 141.

ло се то у последњим деценијама IV века. Оловни саркофаг је похрањен смишљено, на већ угледном светом месту (*locum sancti*), на добро одабраној локацији испред улаза у мартиријум. Његово присуство, заједно са гробовима у околним аркосолијумима у потоњем јужном крају нартекса базилике, било је од посебног значаја за формирање култа и изградњу цеметеријалне цркве. Да је тако потврђује и затечена менса за течну жртву, али и ексклузивност овог дела нартекса где је констатована зидна мозаична декорација од коцкица од стаклне пасте. Течност од либација канали на менси одводили су преко одређеног уређаја у, записано је у дневнику, „*некакав отвор*" који је, по свој прилици, био у контакту са привилегованим гробовима у аркосолијумима, репрезентативним дечијим оловним саркофагом са рељефним представама и улазом у мартиријум, испред којег је камена плоча и затечена.[22] То би могао да буде почетак формирања култа мученика и „светог места" у оквиру архитектонске целине базилике са мартиријумом. Уосталом, тамо где су нађене досад знане менсе, лоцирани су и свети гробови (Duval 1984: 214/215), тако да су оне сигурна материјална потврда култа мученика рано установљеног у Нишу. Када је доцније саграђена црква њени архтектонски облици су посебно уважили југозападни простор базилике где је био дечији саркофаг са рељефном декорацијом, обухвативши зидовима лукове аркосолијума (I, II, III) и западни зид мартиријума.

Грађани Наисуса који су сахрањени унутар ове култне цркве припадали су високом рангу. У крипти је могао почивати неки од нишких страдалника за Христову веру, мученика касније можда проглашених и за светитеље, по којима је Ниш био познат и руанском епископу Виктрицију у IV веку (Sancti Victrcii rothomagensis episcope*, De laude sanctorum*, P. L. XI, 453; (Зелер 2005 (1918):122), а у репрезентативним гробницама у самој цркви нишки епископи и свештеници, као и грађани високог ранга. Популарност оловних ковчега код имућнијих грађана и значај нишког дечијег саркофага који је смештен у базилици мученика, можда треба препознати у податку из Дела Светитеља (*Acta Sanctorum*, novembris, III, p 778) у којем се описује погубљење једног панонског мученика који је по наређењу Диоклецијана, жив затворен у оловни ковчег и бачен у реку (Bertin 1974: 44; Голубовић 2001: 137). Сигурни смо да је присуство саркофага угледне породице на овом месту допринело угледу и развоју овог култног места.

---

[22] Цев за проливање вина је очувана у гробу епископа Еустазија на северном гробљу у Коринту (Nikolajević 1984: 525/6; Спремо-Петровић 1955: 173, сл.1,9). У ту сврху могао је служити и канал у атријуму Базилике са криптом у Царичином граду чији се источни крај завршава зиданим постаментом на који је полагана плоча - сто за дање (менса).

ЛИТЕРАТУРА

Ајдић, Р. 1974
Античке некрополе у Нишу, *Нишки зборник* 1 (1974): 36.

Алексова, Б. 1995
Loca sanctorum Macedoniae, култ на мартиријте во Македонија од IV до IX век, Скопје: Институт отворено општество Македонија, 71.

Bertin, A-M. 1974
Les sarcophagus en plomb Suriens au Musée du Louvre, *Revue Archeologique-Fascicule* 1 (Paris 1974): 44.

Buschhausen, H. H. 1991
Der Imperiale bleisarkophag aus dem martyrium zu Niš, *Römisches Österreich* 17-18 (1989–1990), (Wien 1991): 45-60.

Братанић, Р. О. 1937
Ископавања у Нишу и околини, *Преглед епархије нишке* (Ниш) 5–6 (1937): 182/183.

Валтровић, М. 1888
Белешке с пута, *Старинар Српског археолошког друштва* 4: 118, 119.

Вулић, Н. 1931
Антички споменици наше земље, *Споменик С. К. Академије* LXXI: 55.

Villette, J. 1957
Le Résurrection du Christ dans l`art chrétien du IIe au VIIe siècle, Paris: Laurens, 7-18, 59-87, Pl. XXXVIII, XXXIX.

Габелић, С. 2006
О иконографији св. Прокопија, *Зборник радова Византолошког института* XLIII.

Голубовић, С. 2001
Прилог проучавању оловног саркофага у Горњој Мезији, *Viminacium-Зборник радова Народног музеја* (Пожаревац) 12: 137, 145.

Grabar, A. 1972
Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l`art chrétien antique I, Architecture, London: Variorum reprints.

Grabar, A. 1980
Christian iconography. A Study of its Origins, New Jersey: Princeton.

Grison, P. 1989
Palma, u: *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni Zavod MH–Mladost, 474.

De Maria, L. 1998
I sarcophagi con "decorazione architettonica" tra VI e VII secolo nel suolo Italico, in. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 87-89* (Acta XIII congressus internationalis archaeologiae christianae II, Split–Poreč, 25. 9.-1. 10. 1994), ed. N. Cambi et E. Marin, Split: Arheološki muzej et Roma: Pontifcio Istituto di Arheologia Cristiana: 479-490.

Diggve, E. 1951
History of Salonitan Christianity, Oslo, Cambridge: Harvard University Press.

Duval, N. 1984
Mensae funéraires de Sirmium et de Salona, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 77: 214/215.

Димитрова, Е. 1995
Најстаријте христијански симболи, Скопје: Македонска цивилизација.

Ericson, K. 1968
The Crosson Stepsandthe Silver Hexagram, *Jaharbuchder Österr. Byz. Gesellschaft* 17 (1968): 149-164.

Завадская, И. А. 2009
Христианские расписные склепы Крыма в контексте развития погребальной росписи в ранневизантийский период, *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии* XV (2009): 111, рис. 21.

Зелер, Ж. 2005 (1918)
Почетци хришћанства на Балкану, превод К. Никчевић, ур. В. Д. Никчевић, Подгорица: ЦИД Подгорица.

Zotović, Lj. 1962
Jagodin-mala, Niš-kasnoantička nekropola, *Arheološki pregled 4* (1962): 232, 233.

Зотовић, Љ. и Петровић, Н. 1968
Касноантичка некропола у Јагодин-мали, *Водич Народног музеја у Нишу*, Ниш: Народни музеј Ниш.

Зотовић, Љ. 1995

Базилка са мартиријумом у Јагодин-мали, у: *Енциклопедија Ниша-историја*, ур. Ј. Ћирић, Ниш: Просвета Ниш, 20.

Јовановић, А. 1976

О проблему фибула са портретима, *Зборник филозофског факултета* (Београд) XIII: 43-51.

Јовановић, А. и Цуњак, М. 1987

Нови налази касноантичких гробова у Смедереву, *Саопштења* (Београд) XIX: 139-142.

Jeličić, J. 1985

Ikonografija ranokršćanske lunete iz Gata, u: *Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji* 25, ur. D. Domančić, Split: Regionalni Zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu: 6, 12.

Jurić, R. 1998

Le fibula a forma di croce in Croazia, in. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku 87-89* (Acta XIII congressus internationalis archaeologiae christianae III, Split–Poreč, 25. 9.-1. 10. 1994), ed. N. Cambi et E. Marin, Split: Arheološki muzej et Roma: Pontifcio Istituto di Arheologia Cristiana: 1090-1106.

Josifovska, B. 2007

Симболика на декоративни елементи третирани на римските споменици меѓу средниот тек на Аксиј и Стримон, *Патримониум* 1-2 (Скопје): 34, сл. 12.

Josifovska B. 1962

Médaillon funéraire de Marvince, *Жива Антика* (Скопје) 11: 306.

Kerényi, C. 1976

Dionysos-archetypal image of indestructible life, Princeton: Princeton University Press.

Кузмановић Нововић, И. 2011

Симболика херми у сликарству ранохришћанских гробница, у: *Ниш и Византија* IX (Научни скуп У сусрет обележавању годишњице Миланског едикта, Ниш 3-5. јун 2010), ур. М. Ракоција, Ниш: Универзитет у Нишу, Град Ниш, НКЦ: 65/72.

Марковић, М. А. 1933

Ископавања хришћанских старина у Нишу, *Преглед Епархије нишке* 5 (1933): 89.

Милошевић, Г. 2004

Мартиријум и гробљанска базилика у Јагодин Мали у Нишу, у: *Ниш и Византија* II (Научни скуп Византијске основе савремене Европе, Ниш 3-5 јун 2003), ур. М. Ракоција, Ниш: Град Ниш, 122-140.

Мирковић, Л. 1956

Старохришћанска гробница у Нишу,*Старинар Српског археолошког друштва* (н.с.) V-VI (1954-1955), (Београд 1956): 57, 65.

Мирковић, Л. 1974

Мозаици маузолеја Гале Плацидије, у: *Иконографске студије*, ур. В. Ђурић и С. Радојчић, Нови Сад: Матица српска Оделење за ликовне уметности, 46, 66.

Мирковић, Л. 1982

Православна литургика - Први општи део, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Nikolajević, I. 1978

Sahranjivanje u ranohrišćanskim crkvama na području Srbije, *Arheološki vestnik. Acta archaeologica* XXIX (Ljubljana): 682.

Nikolajević, I. 1984

Necropoles et tombes Chrétiennes en Illyricum Oriental, (Actes du Xe congrès international d'archèologie chretienne, Thessalonique 28 septembre–4 octobre 1980, vol. I): Sittà del Vaticano–Thessalonique 1984: 524. 526, 528, figs. 3.

Nikolajević, I. 1989

Recherches nouvelles sur les monuments chrétiens de Serbie et du Monténégro, (Actes du XIe congres international d'archéologie chrétienne, volumeIII, Lyion, Vienne, Grenoble, Geneve, Aoste 21–28 septembre 1986): Rome 1989, 2446-2448.

Оршић-Славетић, А. 1933

Археолошка истраживања у Нишу и околини, *Старинар Српског археолошког друштва* (т.с.) 8-9 (1933-1934): 304.

Pazaras, T. 1988

Ανάγλυφες, σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα, Αθήα 1988: 114-116.

Петровић, П. 1976

Ниш у античко доба, Ниш: Градина.

Петковски, Р. 2010

Надгробната уметност во Македонија и нејзините одлики од I до IV век, *Патримониум* (Скопје) 7-8: 85/86, сл. 14.

Поповић, В. 2003

Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н.е., у: *Sirmium-Град царева и мученика (Сабрани радови о археологији и историји Сирмијума)*, ур. М. Јеремић и др, Сремска Митровица: Археолошки институт Београд, 244.

Popović, I. 2006

The activitz of the Naissus workshop in the fourth century and the finds of the valuable objects from the Western provinces of the empire, in: *Niš and Byzantium IV* (Symposium To the glory of Gabriel Millet, Niš 3-5 june 2006), ed. M. Rakocija, Niš: City of Niš, Prosveta Niš: 113-126.

Радојчић, С. 1965

Једна сликарска школа у другој половини XV века, *Зборник за ликовне уметности* (Нови Сад) 1: 90, 91.

Радовановић, Ј. 1977

Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском слкарству XIV века, *Зограф-часопис за средњовековну уметност* (Београд) 8: 34-36.

Ракоција, М. 1991

Прилог проучавању иконографије цркве Св. Ђорђа у Ајдановцу, *Зборник Народног музеја* (Ниш) 6-7: 143-149.

Rakocija, M. 2007

Paleobyzantine churches of Niš-preliminary survey, in: *Niš and Byzantium* V (Symposium 1700. Anniversary of the Proclamation of Constantine as Emperor, 306-2006, Niš 3-5 june 2006), ed. M. Rakocija, Niš: Sity of Niš, Prosveta Niš: 132-135, 19-27.

Ракоција, М. 2008

Нова сазнања из ранохришћанске прошлости Ниша, у: *Ниш и Византија* VI (Научни скуп 1670 година од смрти св. цара Константина Великог, 337-2007, Ниш 3-5. јун 2007), ур. М. Ракоција, Ниш: Град Ниш, Просвета Ниш: 45-58, 11-15.

Rakocija, M. 2011

Das frühe Christentum in Naissus/Niš (Serbien), in: *Mitteilungen zur christlichen archäologie*17, ed: R. Pilinger and R. Harreither, Wien:

Österreichischen Akademie der Wissenschaften philosophisch-historischeät Wien, Verein zur forderung der christlichen archäologie Österreichs / Universit Wien: 23-26, 39-42.

Спремо-Петровић, Н. 1955

Базилика са криптом у Царичином Граду, *Старинар Српског археолошког друштва* (н.с.) III-IV/1952-1953, (Београд 1955).

Спремо-Петровић, Н. 1971

Пропорцијски односи у базиликама илирске префектуре, Београд: Археолошки институт Београд.

Schud-Wille, Ch. 1979

Bizant i njegov svjet, Rijeka: Otokar Keršovani.

Underwood, P. A. 1950

The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospel, *Dumbarton Oaks Papers* (Washington) 5: 91/92.

Farlati, D. MDCCCXIX

Illyricisacri, tom. VIII, Ecclesia scopiensis, (auc. J. Coleto), Venetiis MDCCCXIX: 24-40.

Cambi, N. 1975

Arheološka problematika Like, Split: Hrvatsko arheološko društvo.

Црнобрња, А. Н. 2003

Налаз ранохришћанског оловног саркофага из Сингидунума, *Гласник српског археолошког друштва* (Београд) 19: 313-320, сл. 2.

MIŠA B. RAKOCIJA

ONCE MORE ABOUT THE DECORATION OF THE EARLY CHRISTIAN CHILD'S LEAD SARCOPHAGUS FROM THE BASILICA OF THE MARTYRS IN NIŠ

SUMMARY

A monumental martyrium with a basilica exists in the native town of the emperor Constantine, who was the founder and the first builder of martyria. The assumption is that the remains and relics of martyrs, by which Niš was known in the Christian world in the 4th century as the city of martyrs – martyropolis – and a place of pilgrimage, were kept here. In the 5th century, a triple-nave basilica was added to the eastern side of the martyrium.

An early Christian child's sarcophagus (length 83 cm) made of lead, discovered in 1962 in a particularly important southern section of the narthex, surrounded by arcosolia, in front of the entrance to the martyrium, was marked as *grave 7*. In this place, above the lead sarcophagus, a stone block – mensa (*mensae martyrium*) was discovered as part of the altar for libations on the days commemorating the death of martyrs.

A child's skeleton, wrapped in silk, was found in the sarcophagus. The casket is made of a single plate of lead, the sides of which were precisely cut and the edges neatly sealed with molten lead. The lid and sides of the casket are decorated with iconographic items, the content and sense of which has not been clarified to this day, despite the efforts of researchers. This exquisite work of craftsmanship, lavishly ornamented, was created in one of the well-known Niš workshops from the second half of the 4th century.

An equilateral – Greek cross (*crux immissa*) in plastic relief is located on the lid of the sarcophagus, on top of a base in the shape of an equilateral triangle, formed by granules. This triangular base leans against another one, forming an irregular rhombus with identical triple busts at the top, on the votive plaque and ribbon. The base in the shape of a triangle, with a cross extending from the top, compellingly resembles the Place of the Skull (*καράνιόντόπος, Calvaria*). The cross, rising from a triangular base as a symbol of the hill of Golgotha, is a characteristic and easily legible symbol of the Crucifix.

This, so far unnoticed detail, leads us to revealing the symbolic meaning of the relief decoration on the lid of the sarcophagus, which also marks Golgotha, the place where Christ was crucified. The witnesses of the triumph of the resurrected victor between two bandits were the apostles, soldiers and women.

The vertical limb (trabiculum) of the cross ends with three busts along the top edge of the lid; the same are located on the lower end of the lid, leaning on the bottom side of the base (*Calvaria*), then in the middle of the shorter sides and there is an identical composition on both lateral sides, next to the head of the deceased. The waist-length busts are presented in draped tunics, assembled together and leaning on the votive plaque (*tabula ansata*), and it rests on a ribbon which looks as though it is tying the casket from the lower side. The fact that the triple busts appear six times discloses their symbolic meaning adapted to Christian teaching, and they are not the portraits of real persons. At the very end of each of the lateral limbs (hasta) is a standing figure wrapped in a long tunic, one with a raised hand.

On several occasions, researchers recognised the images of various emperors, relying on the supposition that imperial diadems were on the heads of the triple busts. I. Nikolajević was of the opinion that they represent Constantine II, Constantius and Constans from 337 and 340 AD. Later, she joined the Overbecks and Buschausens, and be-

lieved that they represented Gratianus II, Valentinian II and Theodosius I, from the second half of the 4th century.

Let us add to all this, the unnoticed but striking similarity of these busts with those on the stone tomb medallions, where triple busts in relief were discovered in the region of central Struma, Gevgelija and Dojran. Such medallions were attached to a base above the inscription. There is a visible similarity in the robes and the treatment of the heads, while the modelling of the coiffure is almost identical. From this, it emerges that it is not diadems but customary women's coiffures on the heads of the triple busts from the Niš sarcophagus. This pagan detail, known from grave medallions, as a still living memory of ancient tradition, was joined and adapted to the Christian iconography, similarly to the painted pagan busts (hermae) on the fence of heaven from the nearby renowned tomb with figural presentations.

It is a futile effort to try and identify the images of the emperors on the small and damaged busts. The triple busts had a different meaning, which we have considered anew.

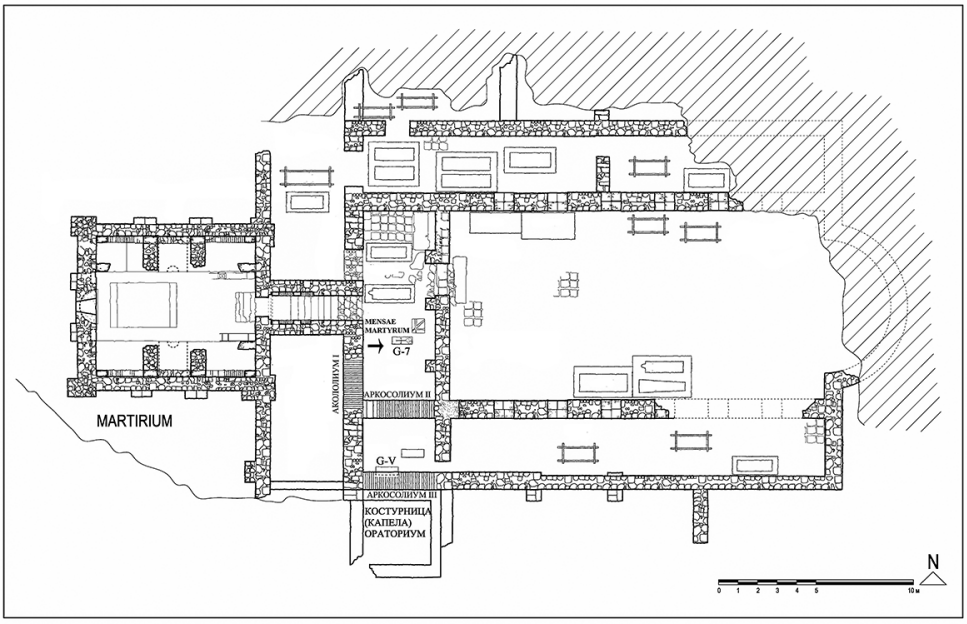
Burial in lead sarcophagi is linked with the settlers who moved in from the eastern provinces. The closest to the Niš sarcophagus, after a more in-depth analysis of the contents, is the lead sarcophagus from Ćirilovac near Smederevo.

The meaning of the decoration on the Niš sarcophagus can now be solved. The sculpted decoration on the sarcophagus, viewed as a whole, was conceived in the spirit of the Ancestral Tomb and the Crucifixion of Christ.

More exactly, the ornaments on the heads of the triple busts, as confirmed by the reliefs on grave medallions from Macedonia, are women's coiffures of that time and not imperial diadems. With the two standing figures on the lateral limb of the cross as apostles, the women could represent the witnesses of Christ's Resurrection. Also depicted as witnesses of the Resurrection, besides women and soldiers, are two apostles with their right arms raised. The standing figures on the lateral limb of the cross, we believe, symbolise the apostles, and we can identify the women in the triple busts with women's coiffures, all together, as witnesses of the event upon which the Christian religion rests.

Observed as a whole, the relief decoration on the child's lead sarcophagus from Niš was conceived in the spirit of the Ancestral Tomb – Golgotha and the Crucifixion of Christ – it symbolises the Resurrection, victory over death and Hades, and new life, which is the essence of the observed symbolism of its relief decoration. Thus, the clearly visible Christian character of the relief decoration of the sarcophagus also becomes legible.

Only a child from a wealthy Christian family in Naissus could have been buried in such a lavish sarcophagus. This occurred in the final decades of the 4th century. The lead sarcophagus was placed in an already prominent holy place (*loca sanctorum*), in front of the entrance to the martyrium, surrounded by arcosolia, with a mensa for a liquid offering above, and in the later, southern part of the narthex of the basilica that was added in the 5th century.



Сл. 1 Базилика мученика, место где је откривен дечији оловни саркофаг (G-7) и *mensae martyrum,* основа, разраду на основу дневника Ђ. М. Зисија, цртежа В. Томашевић из 1953. (документација Народног музеја у Београду) и затеченог стања, начинила арх. Ј. Ракоција.

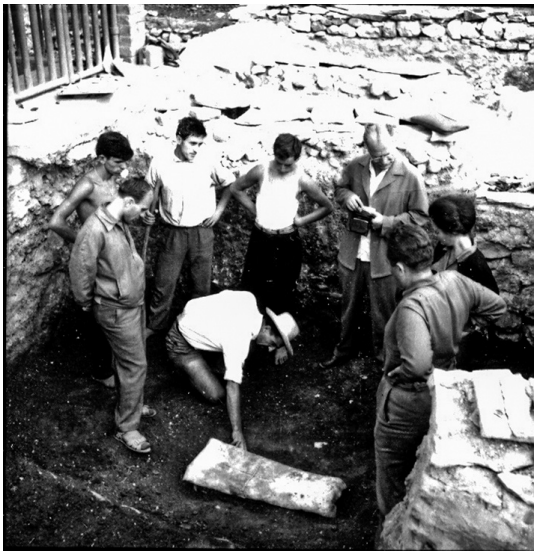
Fig. 1 Basilica of the martyrs, the place where a child's lead sarcophagus (G-7) was discovered and the *mensae martyrium*, base, elaboration based on the diary of Đ. M. Zisi, drawing by V. Tomašević from 1953 (documentation of the National Museum in Belgrade) and on the condition as found, done by archaeologist J. Rakocija.

Сл. 2 Дечији оловни саркофаг са рељефним представама, данас, (фото: Ј. Крстић).

Fig. 2 Child's lead sarcophagus with relief depictions, present day (photo: J. Krstić)

Сл. 3 Дечији оловни саркофаг у тренутку када је откривен (фото: Народног музеја у Нишу, 1962).

Fig. 3 Child's lead sarcophagus at the moment of discovery (photo: National Museum in Niš, 1962)

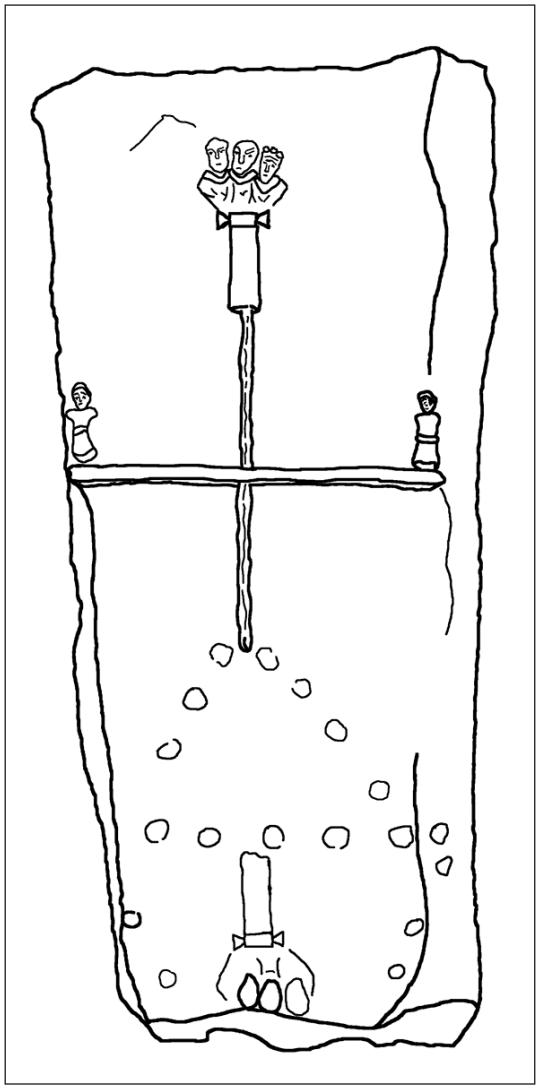


Сл. 4 1) *Mensae martyrum*, данас, фото М. Ракоција; *2) mensae martyrum* у тренутку када је откривена 1952. године, фото документација Народног музеја у Нишу.

Fig. 4 1) *Mensae martyrium*, photo: M. Rakocija; 2) *mensae martyrium* at the moment of discovery in 1952, photo documentation of the National Museum in Niš

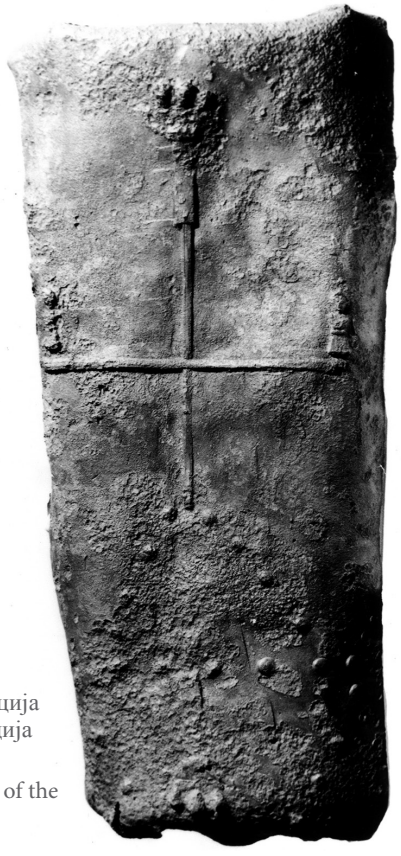
Сл. 5 Сандук дечијег оловног саркофага (фото: Ј. Крстић)

Fig. 5 Casket of the child's lead sarcophagus (photo: J. Krstić)



Сл. 6 Гроб 7, дечији оловни саркофаг, декорација поклопца (цртеж арх. Н. Ракоција)

Fig. 6 Tomb 7, child's lead sarcophagus, decoration of the lid (drawing by archaeologist N. Rakocija).

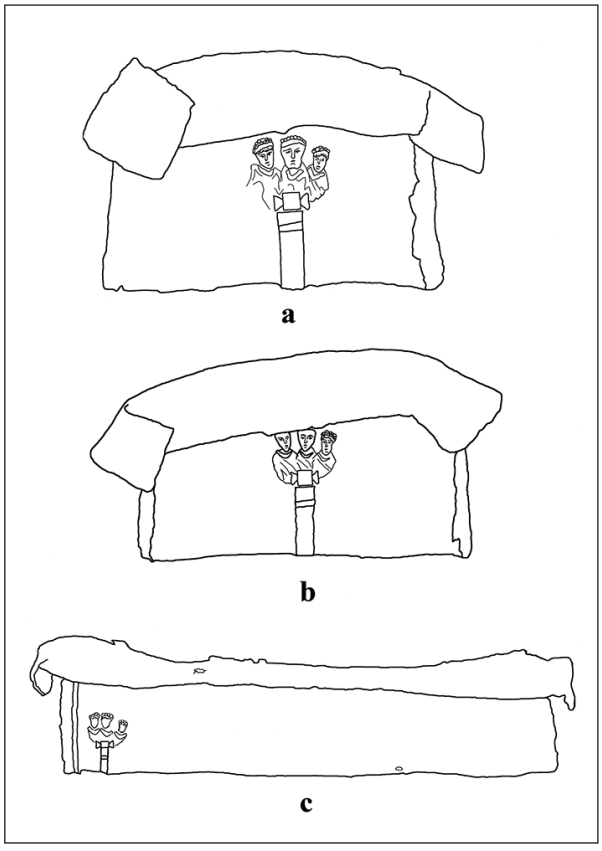


Сл. 7 Гроб 7, дечији оловни саркофаг, декорација поклопца (фото: Н. Младеновић, документација Народног музеја из Ниша).

Fig. 7 Tomb 7 child's lead sarcophagus, decoration of the lid (photo: N. Mladenović, documentation of the National Museum in Niš).

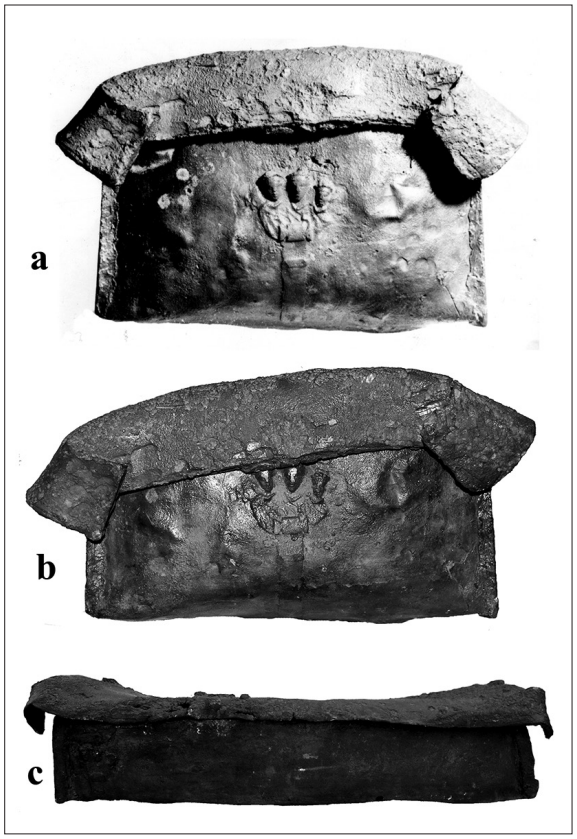
Сл. 8 Трочлане бисте на заветној плочи, доња страна саркофага, детаљ (фото: Ж. Цајић, док. Народни музеј Ниш)

Fig. 8 Triple busts on the votive plate, lower side of the sarcophagus, detail (photo: Ž. Cajić, documentation of the National Museum in Niš)



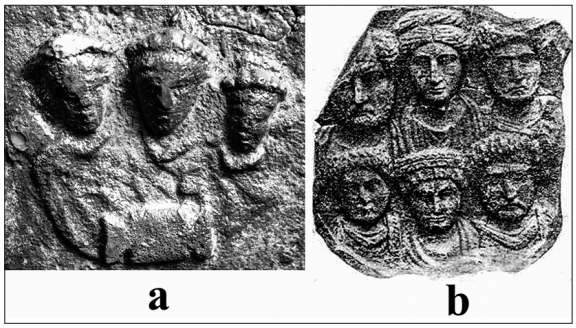
Сл. 9 Дечији оловни саркофаг са рељефним представама, а) горња страна; b) доња страна c) подужна страна, (цртеж арх. Н. Ракоција).

Fig. 9 Child's lead sarcophagus with relief depictions, a) top side; b) lower side; c) lateral side, (drawing by N. Rakocija)



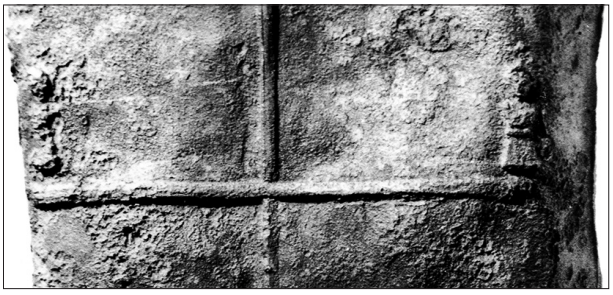
Сл. 10 Дечији оловни саркофаг са рељефним представама: а) горња страна; b) доња страна с) подужна страна (фото: Н. Младеновић, Ж. Цајић, док. Народни музеј Ниш).

Fig. 10 Child's lead sarcophagus with relief depictions: a) top side; b) lower side; c) lateral side (photo: N. Mladenović, Ž. Cajić, documentation of the National Museum in Niš)



Сл. 11 а) Ниш, трочлане бисте са дечијег саркофага; б) Ђевђелија, трочлане бисте са камених надгробних медаљона (у: Вулић: 1931, 55, сл. 121).

Fig. 11 a) Niš, triple busts from the child's sarcophagus; b) Gevgelija, triple busts from tombstone medallions (in Vulić: 1931, 55, fig. 121)



Сл. 12 Стојећа фигуре на хасти крста, детаљ

Fig. 12 Standing figures on the *hasta* of the cross, detail

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.057.033.4;
096=163.41"11"

ИД 195178764

Тамара М. ОГЊЕВИЋ

Центар за историју, теорију и менаџмент уметности „ARTIS", Београд

АКРОБАТЕ СА ПСИМА У МИРОСЛАВЉЕВОМ ЈЕВАНЂЕЉУ

Сажетак: Карактеристични за западњачку средњовековну уметност, акробати, жонглери и забављачи уопште имају своје нарочито место у развијеној каменој пластици цркава романичке епохе на тлу Италије, Француске и Енглеске, али и у извесном броју истовремених илустрованих рукописа. Занимљиво тумачени у склопу алегоријског симболизма својственог уметности средњег века, ове звезде медијевалних вашара и народних забава, представљају праву реткост у српској уметности истог периода. Могућност да се на илуминацијама насликаним на фолиу 38r и 176r у Мирослављевом јеванђељу налазе акробате представља куриозитет *per se*. Тема овог рада су стилско-иконографска својства ове две илуминације, њихов симболизам у ширем контексту, али и у нарочитом односу према тексту поред кога се налазе. Посебна пажња је посвећена сличним појавама у византијској и романичкој уметности будући да међу мотивима насликаним у Мирослављевом јеванђељу акробате спадају у групу која на најнепосреднији начин може да сугерише порекло главног илуминатора, односно центре у којима је учио своју уметност, што је од посебног значаја за нове прилоге у истраживању овог илуминираног ћирилског рукописа из друге половине 12. века.

Кључне речи: акробата, пас, проповеди Христове апостолима, илуминација, иконографија, алегоријски симболизам, романика, Византија, Италија

Различите фигуралне представе насликане у Мирослављевом јеванђељу у другој половини 12. века у ранијим фазама истраживања тумачене су махом на основу стилско-иконографске анализе и настојања да се уочи њихов однос са текстом поред кога се налазе (Мано-Зиси 1940: 180-184; Ковачевић 1949: 218-233; Мирковић 1950: 23-40; Радојчић 1950: 23-29; Ковачевић 1951: 90-102; Стричевић 1952: 181-200; Максимовић 1964: 201-217; *idem* 1970: 3-11; Мијовић 1970: 222-242; Максимовић 1972: 41-50; Милошевић 1972: 7-13; Максимовић 1975: 383-393). Специфична синтеза стилова која се појављује у украсу овог рукописа, а посебно одсуство

директних аналогија на релацији слика-текст навели су највећи број истраживача на закључак да илуминиране минијатуре у највећем делу немају никакву везу са текстом поред којег су насликане, те да практично све личности без очигледних атрибута какви су ореоли, владарске инсигније, оружје, оруђе или, пак, литургијски предмети попут кадионица, црквених књига или крстова, треба посматрати само као украс без неког посебног значења (Мирковић 1950: 46-47; Радојчић 1952: 165; Ковачевић 1951: 94-95; Максимовић 1964: 204; Милошевић 1972: 10). Новија истраживања односа текста и слике у овом најстаријем сачуваном, илустрованом ћирилском кодексу указују, међутим, да је и ова, као и друге богослужбене књиге настајале у истој епохи, највећим делом утемељена на алегоријском симболизму карактеристичном за уметност 11. и 12. века подједнако и на истоку и на западу (Огњевић 2004: 43-72; *idem* 2007: 49-54; *idem* 2010: 13-33). Алегоријски симболизам не подразумева дословну илустрацију текста која ће се појавити у готичкој минијатури у другој половини 12. века, већ један суптилнији, али и неупоредиво сложенији образац који за циљ има да сликом саобрази одређене духовне процесе повезујући их истовремено са религиозном доктрином (Walther and Wolf 2005: 11-15). Овакво полазиште поставља комплексан задатак пред све мајсторе укључене у процес израде средњовековне књиге, а у првом реду пред сликара-минијатуристу који треба да пронађе оптимална решења у смислу илустрације која ће задовољити комплексне стандарде нечега што се може назвати сликом спиритуалности. Када се има у виду да се таква илустрација појављује у контексту конкретних, новозаветних догађаја који подразумевају врло јасно дефинисан наративни концепт, али и прећутно очекивање наручиоца-читаоца да лако препознаје насликане мотиве и теме на основу визуелних образаца који су му блиски, постаје јасно да се илустрација рукописа насталих на једном специфичном терену, унутар разноликих традиција или тачније унутар синтезе разноликих традиција, мора посматрати и анализирати из сасвим другачије перспективе. У супротном, ослањање на стилско-иконографски приступ може да наведе на погрешан траг и неисправан закључак, како се то већ показало на примеру наводног Александровог лета са фолиа 56v (Огњевић 2010: 13-33), или оном претпостављеног рога изобиља са фолиа 65 v (Ковачевић 1951: 229-231). У оба случаја се испоставило да су текст и слика на теолошко-алегоријско-илустративном плану много дубље повезани него што је то изгледало на први поглед, али да је било неопходно мултидисциплинарно истраживање књижевних и теолошких извора, културне историје, начина живота, обичаја и веровања да би се то утврдило.

Када се имају у виду наведени примери претпоставка да су на појединим илуминацијама у Мирослављевом јеванђељу насликани средњо-

вековни акробати (Мирковић 1950: 32; Радојчић 1982: 160), слични западњачким представама какве се најчешће могу видети на капителима романичких цркава, али и у илустрацији појединих рукописа, мора бити пажљиво анализирана.

У Мирослављевом јеванђељу има више минијатура на којима су представљени људи у, условно речено, необичним позама, па се на први поглед чини као да сви они помало изводе неку врсту акробације или, макар, покушавају да одрже равнотежу у односу на иницијал у чијем склопу су насликани. Пажљиво посматрање, међутим, указује да се илуминатор трудио да свакога од њих додатно дефинише неким предметом или гестом, како би олакашао препознавање статуса-функције те личности или конкретне радње коју она обавља. Будући да највећи број насликаних особа нема ореол око главе, а само две међу њима су потписане – свети Јован Крститељ и сатник из Капернаума, може се са великом сигурношћу претпоставити да није реч о конкретним личностима већ о алегоријским представама. Иако, као што је већ речено, известан број минијатура одаје утисак да су на њима представљене акробате, фини детаљи какви су рецимо ђаконска одећа и свитак у руци младића на фолиу 19r, или гестови којима фигуре са фолиа 36r и 47r недвосмислено сугеришу да треба обратити пажњу на нешто што се говори, односно чита, јасно указују да је то само привид. Илуминатор и одећом, односно у првом реду њеном дужином и бојом, сугерише да ли је насликана личност неки сасвим млад човек, лаик или представник цркве. Из тога проистиче да човек у дугој жутој хаљини са фолиа 55v није акробата, без обзира на сву необичност позе у којој балансира огромно слово В које изгледа као да израста из његовог левог рамена. Подједнако је јасно, а захваљујући насликаном ореолу, дугој жутој хаљини и тамнозеленом огртачу, а пре свега књизи коју држи личност са фолиа 49v, да ни овде није реч о акробати иако насликани светитељ, највероватније апостол и јеванђелиста Матеј (Максимовић 1972: 48), балансира на стаблу стилизованог дрвета.

У Мирослављевом јеванђељу се појављује један изразито промишљен и профињен образац на основу којег је главни илуминатор иконографски класификовао насликане личности, а управо са намером да оне не буду погрешно идентификоване. У таквој суптилној иконографској класификацији у Мирослављевом јеванђељу се појављују две минијатуре које у највећој мери сугеришу да се на њима налазе представе средњовековних акробата. Голобради младић у кратком зеленом хаљетку са фолиа 38r балансира на левој нози док је у високо подигнутој десној руци држи изувијано тело пса (сл. 1). Младић стоји на високом, стилизованом стаблу чији доњи и горњи крај чине листови акантуса. Све је у његовом покрету лагано, нехајно и са толико елеганције као да сила гравитације не може ништа овом младом човеку у занимљивим жутим чарапама,

шрафираним црвеном бојом. Он чврсто држи за врат немоћну животињу чија стилизована глава змаја са роговима и црвеним исплаженим језиком сугерише да овог пса треба посматрати као негативну, демонску фигуру.

У тексту поред акробате читамо речи Христове из Беседе на гори из Јеванђеља по Матеју у којима он говори о служењу Богу и уздању у Оца небеског:

22. Свјетиљка тијелу је око. Ако, дакле, око твоје буде здраво, све ће тијело твоје свијетло бити.
23. Ако ли око твоје кварно буде, све ће тијело твоје тамно бити. Ако је, дакле, свјетлост која је у теби тама, колика је тек тама!
24. Нико не може два господара служити; јер или ће једног мрзити, а другог љубити; или ће се једнога држати, а другога презирати. Не можете служити и Богу и мамону.
25. Зато вам кажем: Не брините се душом својом, шта ћете јести, или шта ћете пити; ни тијелом својим у шта ћете се одјенути. Није ли душа претежнија од хране, и тјело од одјела?
26. Погледајте на птице небеске како не сију, нити жању, ни сабирају у житнице; па отац ваш небески храни их. Нисте ли ви много претежнији од њих?
27. А ко од вас бринући се може придодати расту свом лакат један?
28. И за одјело што се бринете? Погледајте на кринове у пољу како расту; не труде се нити преду.
29. Али ја вам кажем да се ни Соломон у својој слави својој не одјену као један од њих.
30. Па кад траву у пољу, која данас јесте а сутра се у пећ баца, Бог тако одјева; а камоли вас, маловјерни?
31. Не брините се, дакле, говорећи: Шта ћемо јести, или шта ћемо пити, или чиме ћемо се одјенути?
32. Јер све ово незнабошци ишту; а зна и Отац ваш небески да вам треба све ово.
33. Него иштите најприје Царство Божије и правду његову, и ово ће вам се све додати.

(Мат. 6.22-33) [1]

У иконографском смислу младићу са псом са фолиа 38r сличан је допојасно дат млади човек са фолиа 176r (сл. 2), који истовремено представља и једину делимично необојену илустрацију у Мирослављевом јеванђељу. У очигледној журби да се књига доврши, о чему је већ било

[1] Сви наводи из Новог завета у овом тексту су дати према Светом писму Старога и Новога завета у преводу Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве, штампаном 2007.

речи у раније публикованим истраживањима (Огњевић 2004: 64-68), сигурним, уједначеним потезима насликан је мрким мастилом овај млади човек који је, за разлику од пса којег држи, остао необојен. Обучен у једноставну драпирану хаљину чији рукави средње дужине откривају његове голе надлактице, овај љупки лик обле главе и таласасте косе најнепосредније указује да се украшавањем Мирослављевог јеванђеља бавио искусан мајстор који је очигледно позван да украси књигу на основу завидне репутације коју је уживао. Док је леву руку принео устима као да се спрема нешто да довикне удаљеном, невидљивом саговорнику или имагинарној публици, млади човек у десној, високо подигнутој руци, држи пса уплетеног у врежу акантусовог лишћа. Глава пса овога пута није претворена накнадном интервенцијом у главу змаја или можда змије као на претходној минијатури, али је очигледно да је животиња сапета како биљком која се омотава око њеног тела, тако и необичним покретом младића.

Поред ове илуминације налази се текст из јеванђеља по Марку који говори о слању дванаесторице ученика на проповед, који се према алилујару исписаном црвеним словима изнад ових редова чита кад су седам попова над маслом (уљем) за болесника, односно код освећења јелеја (уља) у случају тешких болести, али и разних духовних и душевних искушења (Мирковић 1995: 289)[2]:

> 7. И дозва Дванаесторицу, и поче их слати два и два, и даваше им власт над духовима нечистим.
> 8. И заповједи им да ништа не узимају на пут осим штапа: ни торбе, ни хљеба, ни новац у појасу;
> 9. Него обувени у сандале и не облачити двије хаљине.
> 10. И рече им: Гдје уђете у дом, ондје останите док не изиђете оданде.
> 11. И ако вас који не приме и не послушају вас, излазећи оданде отресите прах са ногу својих за свједочанство њима. Заиста вам кажем: лакше ће бити Содому и Гомору у дан Суда него граду ономе.
> 12. И отишавши проповједаху да се покају.
> 13. И демоне многе изгоњаху; и помазиваху уљем многе болеснике, и исцјељиваху.
>
> (Марк. 6.7-13)

У потрази за сличним представама младића и пса у широком кругу византијских, романичких, али и оријенталних, арабљанских представа чији се утицај појављује на једном броју илуминација у Мирославље-

[2] Детаљније о обреду освећења јелеја (уља), који представља сложен богослужбени чин видети на http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Bogosluzbeni/Liturgika/Liturgika_56.htm

вом јеванђељу (Огњевић 2010: 20), наилази се само на условне паралеле. У источнохришћанској уметности пас се појављује у сценама лова попут оних у Великој палати у Цариграду из друге половине 6. века и пасторалним призорима као што је то случај у Париском псалтиру из прве половине 10. века (Псалтир, Gr.139, fol 1 v, Национална библиотека, Париз) или у необично живој сцени у којој два пса бране Давидово стадо од вука на једној византијској минијатури из 1066. године (Псалтир Add. 19352, fol 28, Британски музеј, Лондон). Само у изузетним случајевима пас је насликан у представама Жртве Аврамове као што је то случај са минијатуром у једном византијском рукопису из последње четвртине 9. века (Хришћанска топографија Козме Индикоплова, Gr.699, fol 59, Ватиканска библиотека, Ватикан). Иако у највећој мери подсећају на призоре из античких буколика све ове минијатуре садрже одређену симболошку димензију унутар које пас несумњиво има своје значење. Од пса верног чувара стада који посебно наглашава улогу краља-пастира Давида као претечу и префигурацију Христа (Ognjevic 2008: 143-144), до посебно занимљивог пса у Ватиканском рукопису везаног за један грм у часу док Аврам злослутно приноси бодеж Исаковом врату, нема сумње да је пас персонификација верности.

С друге стране, представе пса које се јављају у западној уметности носе у себи амбивалентни карактер дуалног симболизма. Док поједине илустрације попут оне из Копенхагена (Gl. kgl. S. 1633 4º, folio 18r, Данска краљевска библиотека, Копенхаген) приказују оданог пса који лежећи крај мртвог господара препознаје његовог убицу, друге сликају сабласне сцене паса који убијају људе (Lat. 6838B, folio 12r, Национална библиотека, Париз) или бесне псе, главе обојене у плаво, који стоје крај ногу човека којег су ујели (MS. Ashmole 1462, folio 16r, Бодлеанска библиотека, Лондон) (сл. 3). Западњачки средњовековни Бестијари описују пса као биће контрадикторне природе у алегоријском смислу, односно као животињу која с једне стране има моћ да исцељује подједнако човекове физичке повреде и болести, али пре свега унутарње, душевне ране, док с друге њена колебљива, приземна природа заснована на инстикту врло често овог најближег рођака вука, враћа његовим животињским навикама (Aesop et al. 2011: 1)[3]. Отуда пас у западној симболици често представља алегорију човека који се покајао због учињених греха, а да би их потом поново учинио, као и оног који ће зарад несигурне, често лажне добити лако одбацити оно што већ има (*ibid.*: 1).

Дуални симболизам типичан је за средњовековно схватање амбивалентне природе ствари и бића (Аверинцев 1982: 141), јер у овој епо-

[3] Овде је наведен само један извор за Бестијаре, јер је у питању свеобухватна електронска књига *The Medieval Bestary-The animals in Middle* ages http://bestiary.ca/ која обухвата све старије изворе, од антике па до првих деценија ренесансе.

хи ништа не остаје у границама пуке физичке појавности (Geese 2007: 339). На схватању видљивог, али и невидљивог света као простора сталне борбе између добра и зла утемељен је средњовековни концепт Ecclesia Militans (Аверинцев 1982: 143-144) који ће нарочито на западу добити свој велики замах у време крсташких похода. На врхунцу те епохе, у другој половини 12. века, настаје Мирослављево јеванђеље чији сликани украс према свим показатељима представља својеврсну стилску, симболошку, али и културну синтезу засновану на преплитању источних и западних веровања и тумачења која очигледно кореспондирају са локалном визуелном традицијом.

За разлику од уметности коју стварају хришћани, исламски средњовековни уметници нису заинтересовани за представљање пса. Иако исламска уметност у епохи зреле романике обилује симболичним сликама афронтираних и животиња у борби (Gelfer-Jørgensen 1986:119), које су из ове традиције, а посредством динамичне комуникације између две обале Јадрана, пренете и у српску уметност позног 12. века, пас се не појављује ни у једној уметничкој форми. Чак и када уроне у свет животиња и необичних бића као што је то случај са Моргановим ковчежићем или отменом кутијом за перо, два предмета од резбарене слоноваче, настала у 11-12. веку на Сицилији, арабљански мајстори показују наклоност готово искључиво према егзотичним мачкама, камилама, антилопама, дивојарцима, различитим птицама и митолошким бићима, али не и псима.

Пси насликани на предметним илуминацијама у Мирослављевом јеванђељу на више начина сугеришу да је реч о алегоријским представама. Од необичне позиције у којој се налазе у односу на људе који их држе, па до потребе, највероватније дијака Глигорија који је радио позлате у овом рукопису (Ковачевић 1949: 219; Мирковић 1950: 44; Радојчић 1982: 199; Максимовић 1983: 88; Мрђеновић, Топаловић и Радосављевић 2002: 8; Огњевић 2004: 61-62), да се глава пса са фолиа 38r додатно дефинише као демонска, све сугерише да ове псе треба схватити као алегорију животињског нагона.

Кога онда представљају младићи у акробатским позама који без напора подижу ове симболе слабости изнад своје главе?

Средњовековни извори на истоку и западу сврставају глумце, акробате, жонглере, музичаре, мечкаре и друге забављаче у исту групу људи „без статуса, сталног места боравка и најчешће без части“ (Geese 2007: 341). Штавише, упоредна истраживања порекла и значења речи глумац у грчком (scenicos или mimus), немачком (spilemann) и старословенском језику (глоумЬц) указују на најтешњу везу са шалом, смехом, блебетањем, ругањем и подсмехом (Бојанин 2005: IX-262). Хришћанска црква их на сваки начин осуђује и настоји да санкционише и ограничи њи-

хово појављивање, најчешће током панађура, разних јавних светковина или уобичајеним пазарним данима на средњовековним трговима (ibid.: XI-289-291). Ипак, и у овој друштвеној групи коју црква сматра опасном за духовни раст паства, док је публика и образована и необразована с радошћу очекује као носиоце разоноде, егзибиције и смеха, јасно се разликују забављачи „без части“ од оних који су повремено или стално упослени на двору племића или владара (Neiiendam 1992: 125-126). У истој таквој подели улога наћи ће се ове средњовековне звезде и у уметности, нарочито у епохи романике и велике страсти за украшавањем у првом реду клесаних црквених капитела необичним и често гротескним представама. Они нижи по рангу, забављачи просте публике, заузеће вратоломне позе са ногама пребаченим преко рамена, нестварно савијајући тела као да су од гуме или ће постати актери скарадних, експлицитно еротских сцена на капителима бројних цркава у Француској. Уваженији припадници професије, удобно смештени на двору, појавиће се унутар неупоредиво отменијих призора какав је рецимо циклус фресака на степеништу које води на спрат Свете Софије Кијевске где је приказан цариградски хиподром у часу док њим јуре двоколице, а самог цара и његову свиту забављају акробате, музичари, глумци (сл. 4), али и такозвани обајници - својеврсни средњовековни дресери звери који су, између осталог, организовали и борбе животиња (Бојанин 2005: X-280-283).

Контрадикторни симболизам забављача у средњовековној уметности посебно долази до изражаја у религиозним темама. Тако глумци, жонглери и музичари заузимају доминантно негативну улогу у појединим представама ругања Христу какве се могу видети и у Дечанима, Лесново или Старом Нагоричину, али се појављују и у изразито афирмативном контексту какав је, рецимо, онај у сцени Успења Богородичиног на фресци у призренској Богородици Љевишкој где је насликан читав један ансамбл музичарки и забављачица. Сви ови елементи јасно указују да средњовековна слика мора бити посматрана у односу на културну историју и књижевне изворе, а поготово када су они, као што је то случај са Мирослављевим јеванђељем, најнепосредније исписани уз ту слику.

Уколико би двојица младића који жонглирају са псима на фолиу 38r и 176r били анализирани према значењу појма акробата изведеног из грчких речи acros (високо) и batein (ходати) (Вујаклија 1980: 23) или такође грчког појма acrobateo (идем на прстима)(Blanc 1998: 1), само би се условно могло рећи да је акробата онај насликан на фолиу 38r. Међутим њихов укупни изглед, озбиљност, одсуство егзибиционизма, а пре свега текст у којем се у оба случаја говори о неопходности безусловне вере и моћи оних који је имају, недвосмислено упућују да су у питању алегоријске представе. Они су слика снаге духа прожетог вером, духа који се с лакоћом носи са животињским нагонима, колебљивошћу, од-

суством воље које у оба случаја симболизује пас. Овде је акробатска поза очигледно насликана у функцији стављања нагласка на снагу вере која пркоси изазовима људске природе на начин на који акробата у стварности еластичношћу тела и вољом ума пркоси природним законима гравитације, стављајући своју судбину искључиво у руке Бога (Chevalier and Gheerbrant 1983: 5). Акробата, чији је посао пун смртоносних опасности, као што то показује средњовековни извештај Нићифора Григоре о гостовању једне велике групе акробата у Цариграду 1332. (Jeanselme 1926: 351-354; Станојевић 1934: 122-125), симбол је и необичне храбрости засноване на уверењу у сопствене способности, али и старање Бога о онима који су непоколебљиви у својој вери. Ова врлина је од нарочите важности како за оне колебљиве у вери тако и за оне који веру треба смело да проповедају у иноверном, скептичном или непријатељском окружењу у којем су изложени опасностима сваке врсте.

Занимљиво је да се у пратећим текстовима у случају обе илуминације ради о новозаветним епизодама у којима се Христ или директно обраћа апостолима проповедајући им о важностима безусловне вере или их, пак, шаље да обаве задатак који је у директној вези са исцељивањем болесних и поседнутих, а унутар којег може бити тестирана њихова сопствена вера. Према хришћанском учењу слабост духа, која је у највећем броју случајева последица недостатка вере, најдиректнији је узрочник болести тела (Кангрга 2003: 101-102). Одсуство вере као предрадња психо-физичкој болести или паду у таму, према хришћанском схватању манифестује се одсуством светлости у човековим очима, како то метафорично казује и цитирани текст из Јеванђеља по Матеју поред фолиа 38 r, али и новозаветни записи јединог лекара међу јеванђелистима, светог Луке, који наводи Хирстово упозорење да човек мора да пази како светлост у њему не би постала тама (Лук.11. 34-36). Судећи према свим овим елементима може се са великом сигурношћу претпоставити да су двојица акробата са псима из Мирослављевог јеванђеља заправо алегорије истините вере која с лакоћом тријумфује над животињским нагонима, али и демонским изазовима.

Како се један овакав мотив, несумњиво западњачког порекла, нашао у Мирослављевом јеванђељу?

Изузетно је мали број примера сличних представа до којих се могло доћи током овог истраживања, а међу њима су свакако најзанимљивији она акробата, змајева и птица из Црквене историје чувеног опата Бида настале у 10. веку (MS Tanner 10, Historia Ecclesiastica, fol 093r i fol 054r, Бодлеанска библиотека, Лондон) (сл. 5 и 6). Као и у Мирослављевом кодексу, и у старијој Бидовој Црквеној историји видимо двојицу смирених људи, одмерених покрета, без икакве експресије на лицу како балансирају у још смелијим позама у односу на слова обликована по сличном обрасцу уплетених биља-

ка, животиња и митолошких бића, на каква наилазимо и у српском манускрипту. Одећа, поза и покрети акробате-жонглера са рељефа из 12. века (сл. 7), који је некада чинио украс Опатијске цркве у Беријy (Енглеска) најсличнији су минијатури из Мирослављевог јеванђеља са фолија 38r. Акробате са минијатуре из једног рукописа о астрономији и астрологији (Lat. 7330, fol. 83v, Национална библиотека, Париз) (сл. 8) насталог на југу Италије у првој половини 13. века показују како је представљана ова врста забављача на територији са које долази најдоминантнији стилско-иконографски утицаји у Мирослављевом јеванђељу (Мирковић 1950: 23-40; Радојчић 1950: 10-11, 24-29; Максимовић 1964: 201-217; Огњевић 2004: 68; *idem* 2010: 20-21), док цртеж фреске са представама акробата и музичара, насликане у 11. веку у Светој Софији Кијевској недвосмислено сугерише другачији костим, али и кретње ових забављача са истока. Чињеница да стил највећег броја илуминација у Мирослављевом јеванђељу гравитира више ка западњачкој уметности епохе, а пре свега ка специфичној фузији итало-византијске уметности у синтези са северњачким, норманским стиловима и елементима арабљанских утицаја који су доминантни у стваралштву Сицилије и југа Италије у епохи настанка ове књиге, није новина. Међутим, начин на који су они синтетизовани и примењени у српском рукопису израз је аутохтоног ликовног језика и карактеристичне иконографске шеме која се појављује само у овој књизи. У овом контексту је веома важно нагласити да у укупној европској историји илустровања средњовековне књиге, с посебним осврtом на период од 9. до 13. века када почиње велики процват манастирских скрипторија западне Европе, не постоје онако чврсти стилско-иконографски обрасци као што је то случај са репрезентативним византијским манускриптима. Западњачки стилови под чијим утицајем је и Мирослављево јеванђеље су много флексибилнији и у ауторском смислу индивидуалнији што показује више од триста илуминираних рукописа настајалих на тлу Италије, Енглеске, Француске, Шпаније и Немачке у распону од краја 10, па све до прве половине 13. века, који су истраживани у потрази за евентуалним аналогијама са илуминацијама Мирослављевог јеванђеља[4]. Та слобода у приступу избора теме и начина сликања очигледна је и код главног мајстора ове древне књиге. Његово познавање разноликих мотива изображаваних унутар различитих ликовних и примењених уметничких форми, смелост да се оне иконографски комбинују и дотерују у односу на захтеве текста, али и очигледно разумевање текста поред којег се појављују, као и несумњиво мултидисциплинарно знање, сугеришу јединствену личност која је извесно словенског порекла, али васпитана и образована у некој моћној, католичкој манастирској школи на једној од обала Јадрана. То је, такође, личност која

[4] Овај рад је део ширег истраживања за потребе магистарског рада под насловом *Порекло мотива илуминираног украса у Мирослављевом јеванђељу*.

је много путовала и радознало завиривала, темељно посматрала и страсно упијала бројна уметничка решења медитеранског стваралачког круга чију круну у 12. веку чине величанствене сикуло-норманске грађевине у Палерму, Монреалеу и Чефалуу на Сицилији. Када се има у виду да је једна књига какво је Мирослављево јеванђеље у време свог настанка коштала читаво богатство (Walther and Wolf 2005: 41-42), мало је вероватно да онај ко је такву књигу наручивао није тражио најбоље мајсторе да на њој раде. И анализа двојице акробата с псима у Мирослављевом јеванђељу, као и темељно истраживање других илуминација у овом кодексу, недвосмислено указују да главног илуминатора треба тражити у малом кругу одабарних мајстора који раде за двор или велике црквене центре.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев, С. С. 1982

Поетика рановизантијске књижевности, Београд: Српска књижевна задруга.

Даничић, Ђ. (прев.) и Комисија светог архијересјког синода Српске православне цркве (прев.) 2007

Библија или Свето писмо старої и новоі завјета, Београд: Библијско друштво Београд.

Бојанин, С. 2005

Забаве и светковине у средњовековној Србији, Београд: Српска академија наука и уметности – Историјски институт и Службени гласник.

Вујаклија, М. 1980

Лексикон страних речи и израза, Београд: Просвета.

Geese, U. 2007

Image and Symbol - Players, entertainers and acrobats in Romanesque Architecture, Sculpture, Painting, ed. Rolf Toman, Potsdam: Ullmann & Könemann - Tandem Verlag GmbH, 339-341.

Gelfer-Jørgensen, M. 1986

Medieval Islamic symbolism and the paintings in the Cefalù Cathedral, Leiden: E. J. Brill.

Jeanselme, M. E. 1926

Funambules, équlibristes et jongleurs Byzantins, Bulletin de la Société Française D'histoire de la médecine, Tome XX, nos 9-0, Paris: Société Française D'histoire de la médecine, 351-354.

Кангрга, Н. 2003

Медицина и религија, Београд: Издавачки фонд архиепископије београдско-карловачке.

Ковачевић, Ј. 1949

Белешке за проучавање Мирослављевог јеванђеља и материјалне културе XI-XV века, *Историјски часопис* (Београд) I/1-2: 218-233.

Ковачевић, Ј. 1951

Око Мирослављевог јеванђеља, *Историјски часопис* (Београд) 1 (Београд) 2: 90-102.

Максимовић, Ј. 1964

Студије о Мирослављевом јеванђељу: О западњачком карактеру минијатура, *Зборник Народног музеја* (Београд): IV 201-217.

Максимовић, Ј. 1970

Студије о Мирослављевом јеванђељу: Жван Батиста, Марија Магдалена, *Зборник за ликовну уметност Матице српске* 6: 3-11.

Максимовић, Ј. 1972

Студије о Мирослављевом јеванђељу: Ликови јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу, *Зборник за ликовну уметност Матице српске* 8: 41-50.

Максимовић, Ј. 1975

Студије о Мирослављевом јеванђељу: Византијски елементи у иницијалима Мирослављевог јеванђеља, *Зборник Народног музеја* (Београд) VIII: 383-393.

Максимовић, Ј. 1983

Српска средњовековна минијатура, Београд: Просвета.

Мано-Зиси, Ђ. 1940

Коптска уметност и ми, *Уметнички преглед* (Београд) 6-7: 180-184.

Мијовић, П. 1970

Мирослављево јеванђеље и најстарија зетска орнаментика, у: *Историја Црне Горе*, т. 2, Титоград: Редакција за историју Црне Горе, 227-242.

Милошевић, Д. 1972

Мирослављево јеванђеље, Београд: Народни музеј.

Мирковић, Л. 1950

Мирослављево еванђеље, Посебна издања, књ. CLVI, Београд: Српска академија наука.

Мирковић, Л. 1995

Православна Литургика, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Мрђеновић, Д., Топаловић, В. и Радосављевић, В. 2002

Мирослављево јеванђеље, историјат и коментари, Београд: ЈП Службени лист и Досије.

Neiiendam, K. 1992

The Art of Acting in Antiquity: Iconographical Studies in Classical, Helenistic and Byzantine Theatre, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Огњевић, Т. 2004

Атрибуција писарских записа и илуминација у Мирослављевом јеванђељу, *Новопазарски зборник*, 28: 43-72.

Огњевић, Т. 2007

Атрибуција заставице са ликовима тројице јеванђелиста у Мирослављевом јеванђељу, , *Новопазарски зборник*, 30: 49-54.

Ognjevic, T. 2008

The shepherd as pesonification of ruler and priest, An iconographical analysis of a scene from an eraly-Byzantine floor mosaic in the southern basilica of Caričin Grad, *Зборник радова Симпозијума „Ниш и Византија“ VI*, Ниш: Град Ниш, Универзитет у Нишу и Нишки културни центар, 137-148.

Огњевић, Т. 2010

Лет Александра Великог (?) у Мирослављевом јеванђељу: иконографија, аналогије, порекло, ново тумачење, *Зборник Народног музеја* (Београд) 19-2: 13-33.

Радојчић, С. 1950

Старе српске минјатуре, Београд: Научна књига.

Радојчић, С. 1952

Уметнички споменици манастира Хиландара, *Зборник радова Византолошког института САН 3*: 163-194.

Радојчић, С. 1982

Одабрани чланци и студије 1933-1978, Београд-Нови Сад: Издавачки завод Југославија и Матица српска.

Станојевић, С. 1934

Из наше прошлости, Београд: Геца Кон.

Стричевић, Ђ. 1952
Мајстори минијатуре Мирослављевог јеванђеља, *Зборник радова Византолошког института САН* 1: 181-200.

Chevalier, J. and Gheerbrant, A. 1983
Rječnik simbola, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.

Walther, I.F. and Wolf, N. 2005
Masterpieces of Illuminations, The world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600, Köln: Taschen GmbH.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

Aesop et al. 2011.
Dog, The Medieval Bestiary (e-book, e-catalogue, web site)
http://bestiary.ca/beasts/beast181.htm

Blanc, A. and Blanc, R. 1998 (e-book, web site)
Les Symboles de l'art roman, Paris: Editions du Rocher http://chapiteaux.free.fr/symbolesGB.htm

TAMARA M. OGNJEVIĆ

ACROBATS WITH DOGS IN THE GOSPEL OF MIROSLAV

SUMMARY

The possibility that the young men who hold dogs on the illuminated initials 38r and 176r in the Gospel of Miroslav represent acrobats, as it was once suggested by L. Mirković and S. Radojčić, is the basic premise of this research. While characteristic of the medieval Romanic art in the West, acrobats, jugglers and entertainers were a true rarity in Serbian, but also in Eastern Christian art as a whole. After careful examination of the relation between the text and the image, an analysis of the style and iconography of the illuminated initials in question, and studying the symbolism of acrobats and dogs in the context of their appearance and meaning in Byzantine, Romanic and Arabian art in the period from the 9th to the 12th century, it was concluded that the two figures with dogs represent acrobats in the sense of allegories of the true faith. They are presented in the part of the text that contains Christ's sermons to the apostles about unfaltering faith, but also the account about sending the apostles to cure the sick and the possessed by faith, these figures of young men, holding high above their heads the overpowered dogs, as the personification of animal instincts, are a unique example of using Western iconography and allegoric symbolism within an Eastern Christian text. Nothing similar was ever repeated in the Serbian art of subsequent times.

The synthesis of styles and symbols, but also the particular relation between the text and the images in the Gospel of Miroslav, in this case, too, point to a master miniaturist, who not only knew the artistic trends of both Byzantium and the West, but also the language of the book he was decorating. At the same time, he was undoubtedly well-informed regarding the visual culture of an educated Serbian reader in the second half of the 12th century, so his work was iconographically adjusted to correspond to that culture in the context of visual art and theology. One can say with great certainty that the meaning of the motifs depicted in the Gospel of Miroslav were close to the audience they were intended for. The multi-disciplinary knowledge of the chief illuminator of this book shows that he was a master who must have been well-known and highly sought-after in his time, in the circle of renowned, wealthy lovers of valuable books.

Сл. 1 Акробата с псом, Мирослављево јеванђеље, фолио 38r, Народни музеј у Београду.

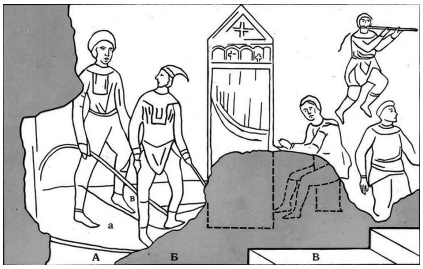
Fig. 1 Acrobat With A Dog, Gospel of Miroslav, folio 38r, National Museum in Belgrade

Сл. 2 Акробата с псом, Мирослављево јеванђеље, фолио 176r, Народни музеј у Београду.

Fig. 2 Acrobat With A Dog, Gospel of Miroslav, folio 176r, National Museum in Belgrade

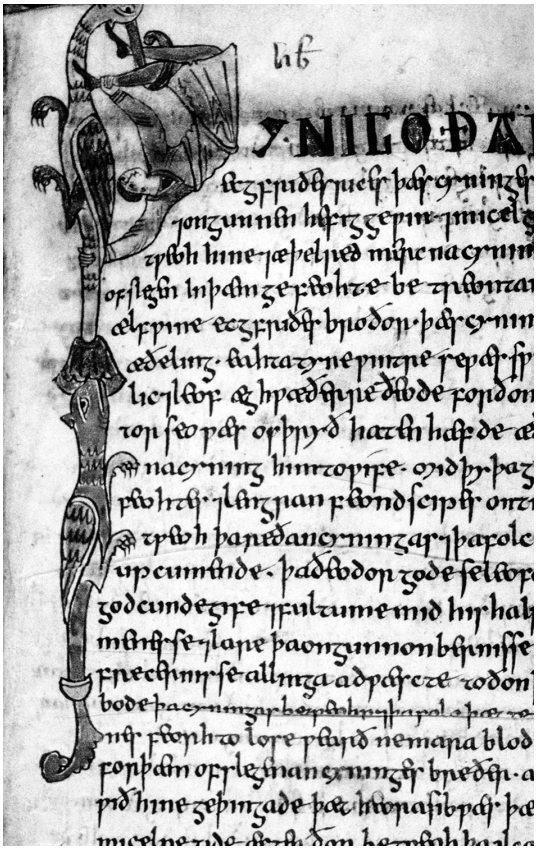
Сл. 3 Лекар прегледа човека којег је ујео бесан пас, MS Ashmole 1462, folio 16r, Бодлеанска библиотека, Лондон.

Fig. 3 Physician Examining A Man Bitten By A Mad Dog, MS Ashmole 1462, folio 16r, Bodleian Library, London



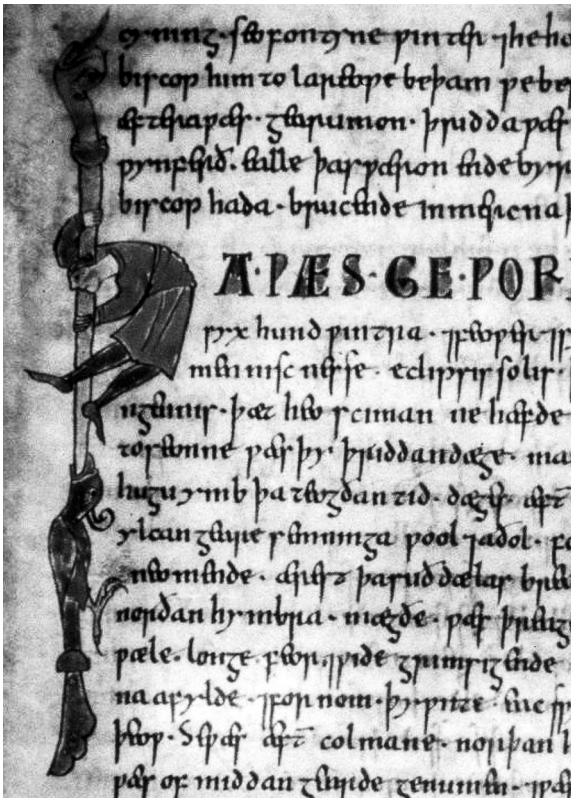
Сл. 4 Акробате и музичари, Света Софија, Кијев, цртеж према фрески.

Fig. 4 Acrobats and Musicians, St. Sofia, Kiev, drawing according to a fresco



Сл. 5 Акробата и змајеви, MS Tanner 10, Historia Ecclesiastica, folio 054r, Бодлеанска библиотека, Лондон.

Fig. 5 Acrobat and Dragons, MS Tanner 10, Historia Ecclesiastica, folio 054r, Bodleian Library, London



Сл. 6 Акробата, змија и птица, MS Tanner 10, Historia Ecclesiastica, folio 093r, Бодлеанска библиотека, Лондон.

Fig. 6 Acrobat, Snake and Bird, MS Tanner 10, Historia Ecclesiastica, folio 093r, Bodleian Library, London

Сл. 7 Акробата-жонглер, Опатијска црква, Бери (Енглеска), рељеф.

Fig. 7 Acrobat-Juggler, Abbey Church, Barry (England), relief

Сл. 8 Акробате, Lat. 7330, folio 83v, Национална библиотека, Париз

FIg. 8 Acrobats, Lat. 7330, folio 83v, National Library, Paris

научни чланак – прегледни рад

УДК 75(450.341)"12/13";
7.033.2(497)

ИД 195179276

Роза Д'АМИКО

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Bologna, Italia via Belle Arti 56

УМЕТНИЧКИ ЈАДРАНСКИ КРУГОВИ: ВИЗАНТИЈСКИ УТИЦАЈИ БАЛКАНСКОГ ПОРЕКЛА НА ВЕНЕЦИЈАНСКО СЛИКАРСТВО ТОКОМ 13. И ПОЧЕТКОМ 14. ВЕКА

Сажетак: Рад је посвећен венецијанским уметничким делима насталим у периоду између 13. и првих деценија 14. века, чија обележја у значајној мери одражавају највише уметничке тенденције византијско-балканског порекла. На неким важним минијатурама, као и на мозаицима изведеним у базилици Светог Марка у Венецији у седмој деценији 13. века, затим на ретким венецијанским фрескама, као што је представа *Света Јелена са светитељима* у цркви Сан Ђовани Деколато, која је још и данас предмет расправа када је реч о њеном датовању, могу се препознати утицаји који су блиски српским фреско-циклусима, посебно изванредним фрескама насликаним у Сопоћанима и Милешеви. За Балкан и Далмацију везују се још и дела приписана непознатом ‚Мајстору из Каорлеа'. Посебна пажња посвећена је и малом *Рођењу* из Народног музеја у Београду, које је могуће довести у везу са досалима из Трста, Париза, Торонта, а који такође припадају јадранско-далматинским уметничким круговима.

Кључне речи: Венеција, фреске, Рашка, Балкан, размене, Цариград, мозаици

Настанак нових веза између Истока и Запада након пада Цариграда

Више пута била сам у прилици да, у сарадњи са српским институцијама културе, истражујем значајне везе које су у 13. веку ујединиле Балканско и Апенинско полуострво и њихове културне и уметничке кругове (в. на пример D'Amico *et al.*: 1999; D'Amico 2002: 57-63; *idem* 2006: 89-111; idem 2007: 9-25, са претходном литературом), остварених претежно посредством јадранских размена, као и политичких и друштвених прилика током ових важних деценија.

Овај текст посвећен је значајним размена ма које су у то време спојиле Венецију са балканским Приморјем и српском државом, као и неким уметничким делима чија комбинована стилска обележја прецизно потврђују узајамне културне везе ових земаља. Зато би требало, пре свега, још једанпут подсетити на познате историјске прилике из првих година 13. века, које су знатно утицале на односе између источне и западне Европе, а чије су последице имале далекосежни утицај: 1204. ратне снаге – пре свега венецијанске и француске – ангажоване у IV крсташком рату с намером да ратују против неверника у Светој Земљи, очаране богатством и величанственошћу Цариграда, искористиле су прилику коју им је пружила дуготрајна криза византијског царства, па су напале, освојиле и страховито опљачкале чувено и славно средиште источног царства, од тада подељеног и покореног. До 1261. године, кад су се у ослабљени Цариград вратили никејски Палеолози, владари византијског порекла, градом и значајним деловима бивше царске територије господариле су, с променљивим успехом, 'латинске' силе: упркос тешкоћама, ови познати догађаји знатно су допринели циркулацији нових идеја, утицаја, предмета и уметника из византијског света на Запад, и обратно, што је условило и настанак посебне културне струје у оквиру које су се на оригиналан начин преплитали утицаји различитог порекла.

Током латинске владавине врло значајан и утицајан положај имала је Венеција која је у том периоду знатно проширила своју трговачку и политичку делатност на бившим византијским територијама.

Истих година млада немањићка држава, формирана на пограничним балканским територијама, постала је један од најзначајних политичких, друштвених и уметничких посредника између Истока и Запада. Не би требало заборавити да су се древни путеви трговаца и путника, који су од давнина спајали Далмацију и Зету са унутрашњим Балканом, укрштали у Рашкој, средишту српске средњовековне државе, одакле су водили до Солуна и Цариграда, главних византијских центара. Значајну улогу у укрштању утицаја имали су градови источног Приморја, међу којима су се посебно истицали Котор, Дубровник, Бар и Скадар. Посебне везе су, на пример, повезивале далматинску луку Дубровник са Венецијом и другим приморским градовима северне Италије, а од времена настанка немањићке државе и са Рашком, чему је умногоме допринео значајан положај овог града. Дубровник је задуго остао један од најзначајнијих посредника у размени између западних и византијских културних тековина. Стога се може претпоставити да су византијски утицаји балканског, а нарочито српско-македонског порекла, стигли до Апенинског полуострва пре свега посредством ових значајних центара. Такође, јадранске размене допринеле су продирању западних утицаја у немањићку држа-

ву, а препознају се нарочито на пољу архитектуре. Требало би поменути специфична решења која су већ у доба Стефана Немање, потом у 13. и делимично у првим деценијама 14. века, карактерисала спољне облике и скулпторалне украсе главних манастирских и саборних цркава које су подизане у Рашкој по налогу немањићких краљева и учених поглавара Српске православне цркве. Управо на фасадама ових грађевина појављују се занимљива обележја која упућују на романичке узоре раширене у оближњој Апулији, али и у Ломбардији (као и, додуше ређе, извесне готичке појединости). Све ове стилске одлике у складу су са организацијом простора у унутрашњости храмова која је условљена потребама православне литургије. Присуство поменутих обележја потврђује да су ове храмове подизали неимари који су добро познавали грађевинске поступке западног порекла, вероватно опет посредством источног Приморја које је увек било у контакту са италијанским срединама. Није случајно из Котора, 'краљевског града', у трећој деценији 14. века стигао фрањевачки архитекта Вита и подигао католикон дечанског манастира, најмонументалнијег сачуваног храма са карактеристикама рашке школе.

Стефан Првовенчани, Ана Дандоло и Венеција

Након освајања Цариграда, Немањићи су, у складу са новом политичком ситуацијом, прекинули раније успостављене политичке односе са византијским царством, тражећи нове савезнике. Брачне везе преко којих су се, неретко, чланови балканске династије орођавали са угледним породицама западног порекла, потврђују да се у том периоду у земљи посебно неговала сарадња са 'Латинима'. Не случајно 1201. године, Стефан (1196-1228), син Немањин, отерао је прву жену Евдокију, кћер последњег грчког цара, припадника важне али тада ослабљене династије Анђела, а мало касније, можда већ 1207-1208. године, оженио се Венецијанком Аном Дандоло, рођаком Енрика Дандола, главног инспиратора крсташког освајања Цариграда и једне од најутицајнијих личности прве латинске владе. Посредством овог брака, велики српски жупан који је покушавао, као и његов отац пре њега, да се ослободи византијске власти, одродио се са породицом Дандоло приближавајући се на тај начин самом врху латинске власти, као и моћним венецијанским владарима.

Мада конкретних документарних потврда о Аниној делатности у Рашкој нема, могуће је да је ова српска краљица имала важну улогу и утицајан положај у немањићкој држави, судећи по истицању њене фигуре у цркви Свете Тројице у манастиру Сопоћани, задужбини краља Уроша I, Аниног сина, на чијем су унутрашњем простору, а по жељи истог ктитора, врхунски мајстори остварили једну од најзнаменитијих

сликарских целина 13. века у Европи. Краљици венецијанског порекла посвећена је монументална историјска представа на источном делу северног зида припрате, где је изнад Аниног гроба приказана њена смрт: над краљичиним одром су њен син, као и чланови краљевске породице, дворани и најзначајнији црквени прелати. Чини се занимљивим поменути да се иконографија овог савременог догађаја не разликује много од иконографских обележја карактеристичних за сцену *Успење Богородице*, такође представљену у цркви Свете Тројице, на уобичајеном месту, на западном зиду наоса.

С обзиром на могућност да је Ана имала изузетан положај у српској држави може се претпоставити да је управо њено присуство на српском двору, паралелно са другим познатим историјским приликама, утицало и на културне размене између њене домовине, Венеције, и Рашке.

Мозаици у римској базилици Светог Павла, задужбини папе Хонорија III, и *Молитва на маслиновој гори* у базилици Светог Марка у Венецији

Није случајно да је 1217. године Стефан Немањић, вероватно посредством саме Венеције, добио круну и постао првовенчани српски краљ. Круну му је послао папа Хонорије III (1216-1227), ктитор важних уметничких остварења у Риму: када је 1218. године, наручио нову велику декорацију за апсиду славне базилике Светог Павла, на извођењу ове значајне целине ангажовао је мозаичаре из Венеције. Валентино Паће (Pace 1986: 423-424) сматра да је ангажовање ових уметника, вероватно следбеника најконзервативнијих уметничких токова венецијанске културе овог доба, од стране образованих римских кругова, био једини пример ове врсте у папском граду, претпостављајући да се Хонорије обратио овим радионицама из разлога тренутне одсутности способних мозаичара у Риму (Pasi 1999: 95). У незнатним сачуваним фрагментима римског циклуса (сл. 1),[1] тешко оштећеног приликом пожара који је у 19. веку готово у потпуности разорио чувени храм светог Павла,[2] могу се препознати обележја која осликавају, упркос ниским квалитативним вред-

[1] Према мишљењу Валентина Паћеа (Pace 1986: 482-484) иконографски програм ове целине, препознатљив захваљујући старим цртежима и фотографијама, био је тада у Риму нова појава. Новину представља престо са симболичним знамењем Христових мука, као и натпис на књизи представљеној у Христовој руци (venite benedicti patris mei....), који упућују на Страшни суд, дакле, иконографски детаљи који су до тада ретко приказивани на мозаицима и сликарским циклусима у папском граду.

[2] Најважнији фрагменти о којима је овде реч сачувани су захваљујући њиховом скидању извршеном у 18. веку.

ностима, узоре монументалног византијског и српског сликарства из периода између осликавања Студенице (1208-1209) и Милешеве (1222-1228) (Pace 1986: 423-424; Pasi 1999: 95). Када се има у виду порекло радионица које су овде радиле, онда се не чини случајним то што се на римском мозаику јављују елементи који јасно упућују на венецијанска дела из истог времена, а нарочито на огроман мозаик *Молитва на маслиновој гори* (сл. 2), изведен у базилици Светог Марка око 1219-1220 (дакле, две године након крунисања Стефана Првовенчаног, чина у којем је значајну улогу свакако одиграла Венеција). Неки стручњаци претпостављају да су овај чувени панел, чије византијске реминисценције упућују на узоре са почетка истог века, извели управо 'грчки' мајстори ангажовани од стране венецијанских наручилаца (Bossetto 2011 b: 179). Чини се, међутим, вероватнијим да овај мозаик треба приписати венецијанским мозаичарима, формираним у некој од бројних радионица византијског порекла, које су путовале по Европи након пада Цариграда у латинске руке, тражећи нове прилике за рад којих је тада у покореном главном граду царства било све мање. Може се претпоставити да су 'грчки' уметници били добро примљени у Венецији, најутицајнијој сили латинског царства, одувек у тесној вези са византијским светом, која се тих година нарочито угледала на цариградске узоре. Чувене радионице византијске провенијенције радиле су тада за значајне западне династије, међу којима за Анжувинце и њихове италијанске савезнике, као и за нове балканске државе. Ове радионице пренеле су у нове средине познате узоре иако су промениле првобитна решења у складу са културним традицијама нових уметничких средишта. У Рашку су тада стигли из најзначајних источних културних средишта еминентни сликари, вероватно по налогу првог српског архиепископа Саве, који су у новој средини пронашли добре привредне и друштвене прилике за унапређење сопствене делатности прилагођавајући познате облике и узоре потребама и филозофским идејама нове државе и аутокефалне цркве.

Присуством уметничких утицаја јединственог порекла могу се објаснити и посебна обележја која се, на сцени *Молитве на маслиновој гори* у базилици Светог Марка и делима истог типа, огледају у третману архитектонских кулиса на начин уобичајен у византијском свету, као и на сликаним циклусима из немањићких задужбина, и поред разлика проистеклих из продора нових западних сугестија у Венецију (Bossetto 2011a:71).[3] Штавише, иконографски образац венецијанске представе

[3] Други стручњаци нису прихватили тезу да је венецијански мозаик урадио уметник грчког порекла. На пример Силвија Пази (Pasi 1999: 93), иако прихвата идеју да се на овом раду појављују знатни византијски утицаји у вези са монументалношћу архитектуре, која је од почетка 13. века превладала линеаризам каснокомнинске епохе и била посебно видљива у фреско-циклусима Србије и Македоније, сугерише да се у начину извођења венецијанског

који је имао успеха током 13. века проистиче из градске и провинцијске уметности византијског света. Осим тога, по неким стручњацима, међу којима је Итало Фурлан (Furlan 2002: 118 n. 8), одређена слична обележја наслућују се и на фрескама насликаним неколико година касније у цркви манастира Милешева, задужбини Стефановог сина Владислава, која је изграђена 1222-1228. године, дакле пре него што је Владислав ступио на престо.[4]

Ђовани да Гаибана и кодекс из падованске катедрале

Утицаји византијске монументалне уметности тог доба која је у Србији имала изванредне манифестације, од којих је Милешева један од највиших домета, посебно су се осетили у Венецији и у околини овог моћног града.

Класични утицаји протопалеолошког порекла могу се препознати, на пример, на занимљивим минијатурама насликаним 1259. године, тридесет година након милешевког циклуса, у кодексу *Epistolario* који је писар Ђовани да Гаибана из Ферраре израдио за падованску катедралу. Драгоцене минијатуре овог значајног дела приписују се непознатом уметнику који је, по имену писара, назван Мајстор из Гаибане, а који се сматра познаваоцем венецијанске минијатуре, иконографије и, можда, фреско-сликарства (Bossetto 2011a: 74; о уметнику, *idem*: 69, n. 17, са списком дела; в. такође Bellinati and Bettini: 1968). Упркос синтетичком извођењу и стилским особенистима које произлазе из примене другачијих техничких средства, у стваралаштву овог уметника појављују се обележја која, вероватно преко Венеције, додатно упућују на византијско-балканске узоре. На пример облик неких глава – посебно апостола Павла, више пута приказаног на иницијалима овог кодекса, указује, према мишљењу поменутог Босета (Bossetto 2011a: 74), на фигуре приказане испред јерусалимских зидина у милешевској сцени *Улазак Христа у Јерусалим*, док један од анђела из падованског *Успења* подсећа, упркос знатним конструктивним разликама, на фигуру анђела приказаног на гробу у представи *Васкрсења Христовог* у католикону манастира Милешеве. Исти стилски утицаји који се запажају на композицији из српског храма огледају се, мада у смањеном обиму и упркос конструктивним разликама, и у монументалности исте сцене из падованског *Епистолара*. Осим

мозаика запажа присуство посебних западних утицаја који се према овој ауторки могу упоредити са готичким француским рељефима из Шартра.

[4] Утицаји српских циклуса, посебно значајних за схватање византијског сликарства протопалеолошке епохе и уметничких европских струја овог времена, као што потврђују новија истраживања, појављују се на бројним уметничким делима из Италије.

тога, распоред и обликовање неких људских фигура из кодекса може се довести у везу и са другим делима српске провенијенције, као што су на пример фреске насликане око половине 13. столећа у куполи цркве Св. апостола у Пећкој Патријаршији, чији се изглед знатно разликује од драматичних комнинских решења која се срећу у циклусима у цркви Св. Софије у Охриду и Курбинову. У пећком циклусу, начин приказивања Богородице, као и суздржаних и смирених апостола, јасно сведочи да овај рад припада истим монументалним решењима раширеним у византијском свету у протопалеолошком периоду.

Падованске фреске и балканско-венецијански утицаји

Утицаји византијске уметности, посебно балканског порекла, могу се препознати у Падови и на нешто познијим фрескама насталим након повратка грчких Палеолога у Цариград, а које припадају истом уметничком кругу којем припада и поменути кодекс. Седмој деценији 13. века приписује се *Скидање са крста* (сл. 3) на западном зиду цркве Сан Бенедето (Bossetto, 2011a: 72; в. Nante 2004: 73-75), чији се стил сликарства сматра блиским оном Мајстора из Гаибане, док се фрагментарна *Богородица са дететом* (сл. 4), насликана у падованској цркви посвећеној Светој Софији, на којој се такође препознају утицаји овог сликара, или бар његовог круга, обично датује у мало каснији период, између осме и девете деценије (Nante 2004: 70-73).[5] На поменутим падованским фрескама препознају се и неке сличности са представама пророка у ватиканском кодексу посвећеном њиховим пророчанствима, а који се приписује македонској уметничкој средини.

Венеција у последњим деценијама 13. века и нови мозаици у базилици Светог Марка

И након окончања латинске владавине у Цариграду, Венеција, која је себе сматрала политичким и културним наследником источног царства, остала је једна од најутицајних сила на Истоку. У граду на лагунама су се тада чувала важна византијска дела пореклом из Цариграда, тако да су

[5] Упркос томе, Итало Фурлан (Furlan 2002: 118, n. 8) сматра да обележја која се појављују на фресци у цркви Св. Софије више подсећају на неке западне радове, као што су на пример минијатуре у кодексу француског порекла званом 'Bible de l'Arsenal', насликаном око половине 13. столећа за краља Луја IX. Са друге стране, она упућују на присуство узора византијског порекла у делима овог падованског уметника, као и на могуће утицаје цариградских минијатура, попут представа јеванђелиста у кодексу 110 из Националне библиотеке у Атини (Bossetto 2011a).

венецијански уметници, више него сликари из других италијанских земаља, и даље неговали узоре византијског порекла. Осим тога, када су након доласка Палеолога Венецијанци накратко напустили главни град царства, вероватно су пренели у домовину и друге славне светиње чије је присуство такође допринело даљем ширењу цариградског утицаја.

У периоду између последњих деценија 13. века и половине 14. века у граду на лагунама посебно су се осетили утицаји балканске провенијенције, вероватно захваљујући посредству приморских градова. Не чини се случајним што чак у зрелом 14. веку најзначајнији део ових утицаја више одражава искуства из 13. века, кад су Исток и Запад били посебно везани, него савремена решења зреле ренесансе Палеолога.

Неке појединости које одражавају 'источне', српске узоре могу се препознати нарочито на мозаицима изведеним у трему базилике Св. Марка неколико деценија након *Молитве на маслиновој гори* – вероватно из седме деценије 13. века. Мада се на овим делима још увек уочавају утицаји византијских узора са почетка истог века, који су приметни и у начину израде великог, старијег панела, овде су нарочито дошла до изражаја класична обележја која указују на готово истовремена решења присутна у сопоћанском сликарству. Појава ових утицаја умногоме потврђује образовање ових уметника, као познавалаца значајних стилских решења византијског порекла (Bossetto 2011b: 179). По неким истраживачима и поменути Мајстор из Гаибане припадао је овом културном кругу.

Фреске у цркви Сан Ђовани Деколато у Венецији

Истих година на посебно поштовање поменутих византијских узора од стране венецијанских уметника упућују и неке ретке фреске настале у граду на лагунама: истакнуто место у овом контексту требало би дати представама *Света Јелена са светитељима* (сл. 5) и *Благовести* (сл. 6), које су откривене 1945. године у капели посвећеној Распећу у цркви Сан Ђовани Деколато сграђеној почетком 11. века и обновљеној 1213. (Furlan 2002: 118, n. 8). Фреске, некад у апсиди и у тријумфалном луку поменуте капеле данас се, након скидања са првобитне локације, налазе на бочном зиду истог простора.

И на овим важним делима, која су сигурно припадала циклусу већег обима, могу се препознати обележја која, као на могући узор, указују на значајне српске целине из 13. века, нарочито на циклусе из Милешеве и Сопоћана.

У првој представи, у којој света краљица Јелена благосиља са крстом у руци, начин приказивања архитектуре трема датог у чеоној перспективи може се поредити са грађевинама насликаним на сопоћанским фрес-

кама, а посебно на представи *Успења Богородице*. Међутим, нека друга сликарска обележја, која се такође запажају на фресци из Венеције, подсећају и на претходна милешевска решења чији се утицаји нарочито запажају у третману лица свете Јелене и светитеља – Јована Крститеља и Петра, Томе и Марка (сл. 5), представљених у доњем регистру, испод главне сцене. Друкчијег порекла су *Благовести* (сл. 6), првобитно у тријумфалном луку капеле, на којима је Фурлан (Furlan 2002: 118, n. 8) уочио извесне сличности са решењима карактеристичним за сликарство епохе Палеолога, која су тада била веома раширена на источним подручјима византијског царства (в. на пример *Благовести,* насликане око 1270. у цркви Свете Софије у Трапезунту).

И поред тога, датовање наведених венецијанских фресака остало је предмет значајних расправа које до сада нису довеле до коначног решења.

Неки стручњаци (в. Pasi 1999: 94) који су на овим делима идентификовали присуство и стилске утицаје балканског и српског порекла, датују њихово извођење у период око 1265. године. Други историчари уметности који такође датују фреске у другу половини 13. века (в. на пример Lenarda 1980: 46-60), сматрају да је циклус настао нешто касније, у осмој деценији.[6] С овим се претпоставкама не слажу други истраживачи који су мишљења да ове фреске није могуће датовати у период пре Ђотових перспективних приказа архитектуре. Демус и Лазарев су 1965. претпоставили да су фреске настале око 1310. године, док је Луко (Lucco 1986) датирао ове радове у прве године 14. века, иако се сложио с идејом да су на њихове стилске одлике утицале фреске настале у српским манастирима из 13. века.

Упркос недостатаку поузданих извора, чини нам се прихватљиво датовање венецијанских фресака у последње деценије 13. века: слажем се са стручњацима који сматрају се овде присутна специфична просторна организација, упркос стилским разликама, може поредити са горе поменутим третманом архитектуре на фрескама сопоћанског наоса.

Мајстор из Каорлеа

Почетком 14. века византијски утицаји у Венецији били су доминантан уметнички узор често комбинован са готичким утицајима који су из унутрашњости Апенинског полуострва стигли до лагуна у другој половини претходног столећа. Овој културној тенденцији припада и ствара-

[6] И Ф. Д'Аркаис (D'Arcais 1992: 19) приписује фреске у цркви Сан Ђовани Деколато 13. веку и потврђује њихове везе са српским циклусима који се према њеном мишљењу могу сматрати доминантним исходиштем венецијанског уметничког језика овог века. В. Дориго (Dorigo 2004: 59) такође датује ове слике у крај 13. века.

лаштво такозваног Мајстора из Каорлеа који је, попут аутора фресака у цркви Сан Ђовани Деколато, имао знања о највишим сликарским дометима балканског порекла, а сматра се за „једног од сликара који показује добро познавање узора који су били у вези да напредним тенденцијама византијског сликарства". Псеудоним, који је овом уметнику приписао Палукини (Pallucchini 1964: 60), потиче од шест великих слика на дрвету са представама апостола, њему приписаних, које су се некад налазиле на иконостасу катедрале у Каорлеу, малом граду недалеко од Венеције, а данас су у Дијецезанском музеју истог места.

Постојеће слике део су веће серије којој су сигурно припадале и остале, изгубљене фигуре апостола, као и представе *Христа*, *Арханђела Михаила* и *Св. Стефана* (Bernini 2002:196, 46-47). Палукини (Pallucchini 1964: 60) је приписао ову целину непознатом уметнику „који познаје правила византијског стила Палеолога, али уз опору експресивност у изразу, скоро македонску", док је Мураро (Muraro 1974: n. 111) довео ово дело у везу са „венецијанским сликаром имитатором византијске уметности из друге половине 13. века", блиским уметницима који су у овом периоду путовали до Крита како би се боље упознали са византијском маниром (Bernini 2002: 196, 46-47). С друге стране, Луко (Lucco 1986; 1992: 537) је везао стваралаштво овог сликара за прву деценију – а можда и прве године – 14. века, посебно због сличности са поменутим фрескама из цркве Сан Ђовани Деколато, које је датовао у исти временски период. Када је реч о делима из Каорлеа, Лукова претпоставка чини се прихватљивом: на овим сликама он је препознао значајне везе са хеленистичким решењима ране уметности Палеолога и јасне балканске утицаје вероватно стигле преко Далмације, који такође указују на сопоћанско сликарство. На могуће далматинско порекло непознатог мајстора упућује и његова претпостављена поистовећеност са аутором *Распећа* из српске православне цркве у Сплиту, које је К. Пријатељ (Prijatelj 1986: 148-150) сматрао радом Николе ди Чипријано де Блондис из Задра, далматинског следбеника Паола Венецијана. Други истраживачи идентификовали су Мајстора из Каорлеа и са непознатим сликаром коме се приписује *Крунисање Богородице* из Вашингтона, датовано у 1324. годину. Различита остварења повезују се са овим интересантним уметником, мада се сви стручњаци не слажу са атрибуисањем свих ових радова једној уметничкој руци. У сваком случају, због присуства „тврдих обележја македонског порекла", требало би *Апостоле* приписати раном периоду стваралаштва овог уметника (Bossetto 2011 b: 187), док сплитска слика, на којој се већ појављују готички утицаји, показује карактеристике зрелог периода истог аутора. У каснији период може се датовати *Распеће* из венецијанске цркве Сан Маркуола, које јепо мишљењу неких стручњака (Bossetto 2011b: 186) такође блиско начину сликања овог мајстора.

Јадранске радионице и венецијанско-далматинско сликарство у првим деценијама 14. века

Истим уметничким тенденцијама вероватно припада и друга серија радова различитог порекла, такође датована у период 1300-1330. и приписана различитим радионицама које су биле међусобно повезане, а на чијим је обележјима Лазарев (Lazarev 1954: tab. 76) први препознао „посебан статус у венецијанској уметности из прве половине 14. века, на којима се јављају изразите византијске, чак 'грчке' конотације".

Приписивање ових дела, такође проистеклих из културног дијалога између Запада и Истока, кругу јадранске уметности, упућује на могућност да је њихово културно порекло резултат утицаја који су у истим деценијама повезали Венецију и балканско Приморје. Међу овим радовима посебно се истичу неке целине које су првобитно имале функцију антепендијума или досала: овој групи припада средњи део триптиха са светом Кјаром из Градског музеја у Трсту, који се некада налазио у бенедектинском манастиру Сан Чиприано у истом граду. Овај манастир је у 14. веку био посвећен Светој Марији де ле Челе и био седиште женског фрањевачког реда клариса.[7] На панелу о којем је овде реч појављује се тридесет шест сцена из циклуса посвећених Христу и Богородици, представе *Смрт св. Кјаре* и *Стигматизација св. Фрање* (о атрибуцији и датовању овог дела, в. Р. Д'Амико 2008: 71-72; Р. Д'Амико и С. Пајић: 2011, са старијом литературом). На иконографији бројних сцена ове целине препознају се јасни утицаји византијског порекла. Неки стручњаци сматрају да извесна обележја његових бојених слојева указују на македонске узоре.[8] Друго дело ове групе данас се чува у Краљевском Онтарио музеју у Торонту, у збирци Хосмер Пилоу Воган. На овом делу, које је некад служило као олтарски антепендијум, око централне представе *Распећа Христовог* насликано је шест сцена из Христовог циклуса и неколико догађаја из житија светитеља (о делу, в. опет Д'Амико 2008: 71-72; Д'Амико

---

7 Већ је Лазарев приписао ово дело почетку 14. века. Накнадно је Гарисон датовао овај панел у године између 1325. и 1335, док је Валкер Касоти (Walcher Casotti 1961: 44-48, n. 13) изнела мишљење да би ово дело требало датовати у период између 1328. и 1330. године.

8 Исти стручњак (Walcher Casotti 1961: 44- 48, n. 13) идентификовала је у овом раду утицаје позног палеолошког периода, можда посредством македонске минијатуре. Према Ф. Педроку (Pedrocco 2003: 48-50) аутор средњег панела који је доцније претворен у триптих са додатком бочних крила, до 1321. године радио је у Трсту и Истри. Када је реч о бочним крилима неки стручњаци претпоставили су да су она настала почетних година 14. века, као и средњи панел, док су Лазарев (Lazarev 1965: 21) и Бошковиц (Boskovitz 1990: 196) мишљења да би их требало датовати у године око 1330. Касније је Бјанко Фиорин (Bianco Fiorin 1975: n. 1), приписала ово дело Паолу Венецијану, најважнијем мајстору 14. века у Венецији, и изложила мишљење да је ово дело настало у периоду између 1328. и 1330. године, док је Валкер Касоти (Walcher Casotti 1961: 44-48, n. 13) мишљења да би рад требало приписати његовом брату Марку.

и Пајић 2011).[9] Истом кругу припадао је и фрагмент десног дела из давно изгубљене веће целине који се до Другог светског рата чувао у Музеју западне уметности у Кијеву, а који је такође изгубљен. Данас је познат само захваљујући старој фотографији: у средњем делу била је приказана *Богородица Млекопитателница* окружена представама светитеља и сценама из циклуса Христовог живота, док је десно доле била насликана сцена са представом стигматизације св. Фрање (Cook 1996: 17-18; Д'Амико 2008: 71-72; Д'Амико и Пајић 2011). Истој уметничкој струји припадао је и занимљив, али нажалост такође изгубљен, антепендијум из цркве Сент Никола де Шамп у Паризу, украден 1970. (в. Coor-Achenbach 1957: 12; Travi 1992: 749, 81-96, који датују ово дело у другу деценију 14. века; (Mauriac 2005: 84-87, cat. n. 1). И на овом примеру на неким сценама појављују се византијски иконографски утицаји уз јасан уплив стила Палеолога у третману пејзажа и архитектуре.

Иконографија целине о којој је на овом месту реч јесте „чисто византијска на многим сценама" и „потиче", по мишљењу Виктора Лазарева (Lazarev 1954: 79), из старијих источних извора, док се „у третману пејзажа и архитектуре јасно манифестују стилске одлике уметности Палеолога". То сведочи о балканском посредништву приликом мешања различитих култура (Д'Амико 2008: 71-72; Д'Амико и Пајић 2011). Већ је Фјоко (Fiocco 1931: 877 segg), мада са не баш сасвим позитивним конотацијама, истицао да ова група поседује извесне 'опорости својствене македонском огранку ове уметности'. И каснији аутори указали су на посредништво Балкана (Walcher Casotti 1961: 44- 48, н.13), док Палукини (Pallucchini 1965: 68) са друге стране сматра да стилске одлике које карактеришу ове радове указују на могућност да су њихови аутори посебно добро познавали минијатуре.

И друге слике такође се сматрају блиским овом уметничком кругу. Између осталих, поменућемо још једном триптих из Археолошког музеја у Сплиту са представом Богородице са дететом, светим Николом и светим Фрањом. И за овај рад се сматра да одражава венецијанске и далматинске утицаје (о томе, в. Pallucchini 1965: 69-70; Prijatelj 1962: 29- 36; Gamulin 1974: 74; Schmidt Arcangeli 2002: 126-127, n. 12; Ivčević 2004: 108, cat. no. 38), као и диптих из Музеја Ермитаж у Сан Петерсбургу на којем су приказани, у горњој зони, *Распеће* и специфична италијанска верзија ретке иконографске теме *Богородица Пелагонитиса*, који су у 14. веку на-

[9] Сандберг Вавала (Sandberg Vavalà 1932: 31-37) је прва приписала овај рад првим деценијама 14. века, док су Палукини (Pallucchini 1964: 215-216) и Гарисон (Garrison 1948: 385) атрибуисали слику годинама око 1325- 1326, сматрајући да скоро у потпуности припада византијском свету. Према Куку (Cook 1996: 15-17) ово дело се везује за венецијанске уметничке кругове из времена између 1320. и 1325. године.

рочито поштовани у Србији и Македонији (в. Д'Амико 2008; Д'Амико и Пајић 2011, са библиографијом).

Ове слике могу се приписати посебној радионици чији се ранији архаични, строги језик полако ублажава тражењем узора у уметности ренесансе Палеолога. Сматра се, такође, да су припадници ових стилских тенденција радили у значајном обиму и на источној обали Јадрана. Дакле, присуство балканских утицаја на сликама из Сплита и Ст. Петерсбурга упућује на то да је њихов аутор, или аутори, стигао у Венецију из Далмације.

По својим специфичним стилским обележјима, овим делима блиско је *Рођење Христово*, слика малих димензија из Народног музеја у Београду (сл. 7) која је била предмет мојих истраживања приликом рада на каталогу италијанског сликарства овог Музеја, остваренog у сарадњи са српским колегама, нарочито са пријатељицом Татјаном Бошњак (в. Д'Амико, Бошњак и Прерадовић 2004).[10] Ни ово дело се не може са сигурношћу приписати венецијанском сликару. Мада није лако препознати до краја његове оригиналне квалитативне вредности због знатних оштећења сликаних слојева, могуће је претпоставити да је и ову слику малих димезија урадио уметник који је дошао са друге обале Јадранског мора, али који је био добро упознат са обележјима венецијанског сликарства.

Утицаји који проистичу из византијског класицизма могу се препознати, на пример, у начину сликања пастира приказаног с леђа у дијалогу са анђелом, што је решење које понавља иконографска обележа која су посебно неговали византијски иконописци. Међутим, београдска слика не може се сматрати правом иконом, и то не само из стилских разлога: уствари, по верским али и иконографским одредбама које су поштоване у првим вековима хришћанства и касније, у источном, византијском свету, у представи *Рођења* Богородица је увек приказивана као породиља након чудесног и безболног, али људског рођења Сина Божјег. Да би се кодификовала нова представа, поставка Богородице је од почетка хришћанске ере понављала иконографско решење познато још у предхришћанском добу, тако да је његова нова верзија заснована по угледу на давно поштоване узоре. Људска природа Христова, која је била је предмет бројних расправа у средњем веку, нашла је експлицитно оправдање у приказивању његове Мајке као породиље. Док је на Истоку ово иконографско решење увек поштовано, у западним подручијима од почетка 12. века ова значајна тема постепено се удаљила од првобитних узора. Ико-

[10] Резултати овог заједничког рада омогућили су да се током 2004. и 2005. године организују изложбе са сликама из београдске збирке у Болоњи, Барију, у Тампереу у Финској, и коначно, у Београду. Овом приликом још једанпут, у име успомене на колегиницу Татјану Бошњак, подсећам на нашу вишегодишњу сарадњу.

нографија представе *Рођења Христовоī* знатно се променила, посебно од првих година 13. века, угледањем на фрањевачка тумачења текстова истог порекла. У новој композицији Богородица клечи код јасли у којима лежи новорођени Христос, а облик јасли подсећа, као што се то може видети и на слици из Београда, на саркофаг који симболизује Христов гроб. Мајка Божја према новој фрањевачкој традицији није више главни протагонист ове сцене, већ постаје сведок и посматрач чудесног догађаја од којег зависи Спаситељева делатност. Таква стилска и догматска промена знатно је изменила значење овог приказа чија нова обележја византијски свет никад није прихватио. Његова појава утицала је на догматске расправе које су поделиле учене и верске кругове Истока и Запада (в. Бергамо, www.engramma.it).

Нова западна верзија Рођења, на којој Мајка клечи и обожава Сина, доживела је значајан успех у венецијанској уметности. Не случајно и на слици из Београда појављују се нека обележја блиска начину рада најзначајнијег венецијанског мајстора 14. века, Паола Венецијана, чија се прва дела данас датују у трећу деценију овог века, а такође показују балканске утицаје из протопалеолошког периода.

Познато је, такође, да је овај значајан уметник дуго радио на западној, као и на источној обали Јадранског мора, од Венеције и других градова италијанског Приморја, до Далмације, где се налазе важна дела приписана његовој руци или, бар, његовом кругу.

На Паоловим радовима који приказују сцену *Рођења Христовоī,* као што је на пример мала представа на полиптиху из венецијанског Музеја Академије, композиција показује иста обележја која карактеришу приказ ове теме на слици из Народног музеја у Београду.

Поређење овог дела са поменутим целинама из Трста и Торонта може боље објаснити културни миље из којег је потекла београдска слика која је вероватно припадала некој данас изгубљеној целини већих димензија и сличне намене, а чији је аутор могао да буде представник културних кругова из времена првих деценија 14. века и познавалац сложених културних традиција јадранског Приморја.

ЛИТЕРАТУРА

Bellinati, C. and Bettini, S. 1968

L'epistolario miniato di Giovanni da Gaibana, Vicenza: Neri Pozza.

Bergamo, M. 2012

Da Maria puerpera a Maria adorante. Evoluzione della postura della Madre di Dio nelle immagini della Natività. www.engramma.it [приступљено 1. 4. 2012].

Bernini, R. 2002

Schede 46-47, in: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, cat. della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 196.

Bianco Fiorin, M. 1975

Trittico di Santa Chiara, in: *Pittura su tavola dalle Collezioni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste*, Milano: Electa, n. 1.

Boskovitz, M. 1990

Early Italian Painting, London: Sothebys Publications.

Bossetto, F. L. 2011a

A ovest di Bisanzio: riflessi veneziani nel classicismo balcanico e metropolitano del XIII secolo, in: *Bellezza e tradizione - Un nuovo modo di vedere le cose*, a cura di E. Centis e altri, Itacalibri: Castelbolognese, 65-77.

Bossetto, F. L. 2011b

'Maniera greca' e inflessioni paleologhe a Venezia tra Duecento e Trecento, in: *Bellezza e tradizione - Un nuovo modo di vedere le cose*, a cura di E. Centis e altri, ed. Itacalibri: Castelbolognese, 177-188.

D'Amico, R. 2002

Appunti sui rapporti tra la Serbia dei Nemanja, i Balcani e le culture della penisola italiana nel secolo XIII: ancora tra le due sponde dell'Adriatico, in: *Il Trecento adriatico - Paolo Veneziano e la pittura tra Occidente e Oriente*, cat. della mostra di Rimini, a cura di F. Flores D'Arcais, Silvana Editoriale: Milano, 57-63.

D'Amico, R. 2006

Sul crinale tra Oriente e Occidente. L'arte nella Serbia del '200 come ponte tra culture, in: *L'altra guerra del Kosovo. Il patrimonio della cristianità*

serbo-ortodossa da salvare, (a cura di) L. Zanella, Casadeilibri: Padova, 89-111.

D'Amico, R. 2007

Temi e suggestioni tra le sponde adriatiche: traccia per alcuni percorsi, *Зборник Народног музеја* (Београд), XVIII/2 (2007): 9-25.

Д'Амико, Р. 2008

Богородица Пелагонитиса Ђованија да Римини ја у Фаенци и културна размена дуж Јадрана у 13. и 14. веку, *Саопштења* XL (2008): 61-76.

D'Amico, R. i Bosnjak, T. 2002

Scheda n. 40, in: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, cat. della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 182.

Д'Амико Р., Бошњак, Т. и Прерадовић, Д. 2004

Каталошка јединица бр. 79, у: *Италијанско сликарство од 14. до 18. века из Народног Музеја у Београду,* каталог збирке, Београд: Народни музеј: 130.

D'Amico, R. ***et al*****. 1999**

Tra le due sponde dell'Adriatico-la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia, cat. della mostra (Bologna, Ferrara, Bari, Venezia), Edisai: Ferrara.

Д'Амико, Р. и Пајић, С. 2011

'Између обала Јадрана' - Богородица Пелагонитиса: заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства, *Ниш и Византија* IX (2011): 297-320.

Dorigo, W. 2004

Venezia, in: *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano: Electa, 21-64.

Lazarev, V. N. 1954

Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, *Arte veneta* 80 1954: 77-89.

Lazarev, V. 1965

Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV: la 'maniera greca' e il problema della scuola cretese, *Arte veneta* 20 (1965): 17-31.

Lenarda, C. 1980

Precisazioni cronologiche e stilistiche sull'affresco di San Giovanni Decollato in Venezia, *Rivista di Archeologia* IV (1980): 46-60.

Mauriac, M. 2005
Scheda n. 1, in: *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vènitiens du XIV siècle*, cat. della mostra di Tours, Musèe des Beaux Arts, Silvana Editoriale: Cinisello Balsamo, 84-87.

Muraro, M. 1974
Venezia e Bisanzio, cat. della mostra, Milano: Electa.

Nante, A. 2004
Padova, in: *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano: Electa, 69-88.

Pace, V. 1986
Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio, in: *La Pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, vol. II, Milano: Electa, 423-442.

Pallucchini, R. 1964
La pittura veneziana del Trecento, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

Pasi, S. 1999
Sulle persistenze bizantine nella pittura italiana del Duecento: l'Italia settentrionale, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico - La pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, Bologna, Ferrara, Bari, Ferrara, Ferrara: Edisai, 89-109.

Pedrocco, F. 2003
Paolo Veneziano, Milano: Maioli – S. V. E.

Prijatelj, K. 1962
Splitska Galerija i njezin krug, Zagreb: JAZU.

Sandberg Vavalà, E. 1932
A venetian Primitive, *The Burlington Magazine* LXI (1932): 31-37.

Schmidt Arcangeli, C. 2002
Scheda n. 12, in: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, cat. della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale: 126-127.

Flores D'Arcais, F. 1992
Venezia, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano: Electa, 17-87.

Travi, C. 1992
Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento, *Arte cristiana* LXXX (1992): 81-96.

Fiocco, G. 1931
Le primizie di Maestro Paolo Veneziano, *Dedalo* XI, IV(1931): 877-894.

Furlan, I. 2002
Scheda n. 1, in: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, cat. della mostra, a cura di F. Flores D'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo: Silvane Editoriale, 118.

Cook, R. 1996
La rappresentazione delle Stimmate di San Francesco nella pittura veneziana del Trecento, *Saggi e memorie di Storia dell'arte* 20 (1996): 17-18.

Coor-Achenbach, G. 1957
Two Trecento Paintings in the church of Saint Nicholas des Champs Paris, *Gazette des Beaux Arts* 50 (1957): 12.

Walcher Casotti, M. 1961
Scheda n. 13, in: *Il trittico di Santa Chiara di Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste: Università degli Studi di Trieste.

ROSA D'AMICO

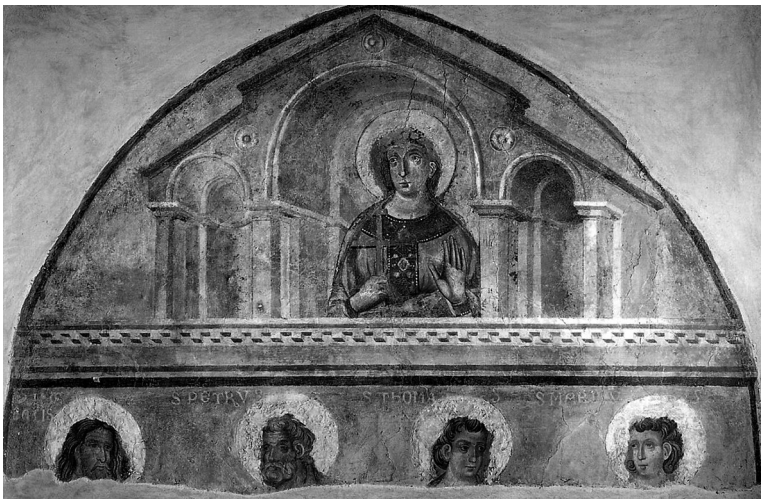
ADRIATIC ART CIRCLES: BYZANTINE INFLUENCES OF BALKAN ORIGIN ON VENETIAN PAINTING DURING THE 13TH AND AT THE BEGINNING OF THE 14TH CENTURY

SUMMARY

This paper is dedicated to the strong ties which, in the early 13th century and especially after the conquest of Constantinople in 1204, connected Venice and its social, political and cultural circles with the Balkan regions, most often through the Adriatic Coast. As for artistic connections, special attention should primarily be paid to the works of several significant mosaic artists who worked on the *laguna* (in the Basilica of St. Mark) and in Rome (in the Basilica of St. Paul) at the end of the second decade, on which the influences are visible of the Balkan Serbian cycles of that period, when Raška was ruled by Stefan the First Crowned, the husband of the Venetian Anna Dandolo. Influences of the same origin also appeared later, at the end of the 13th century and in the early 14th century, on the mosaics created in the Basilica of St. Mark, on miniatures and on certain interesting frescoes from the same cultural milieu, the characteristics of which also demonstrate the artistic trends of Byzantine and Balkan origin: e.g. the fresco *The Holy Queen Helena with Saints* from the Venetian church of San Giovanni Decollato, which is still the subject of debate regarding its dating, resembles the monumentality of the Serbian cycles from Sopoćani and Mileševa. Works by an unknown artist, who is referred to as 'the Master of Caorle', are also brought into connection with the Balkans and Dalmatia. Particular attention should be dedicated to the representations of the apostles, which were initially kept in the cathedral of this town, which could be dated to the early years of the 14th century. Belonging to the similar cultural circle is *The Birth of Christ* from the National Museum in Belgrade, a picture of small format whose characteristics are connected with the spatial and stylistic solutions of the well-known cycles from Trieste, Paris and Toronto, which are also of Adriatic and Dalmatian origin.

Сл. 1 *Глава Св. Петра*, мозаик из базилике Св. Павла у Риму, 13. век
Pic 1 *The Head of St. Peter*, mosaic from the Basilica of St. Paul in Rome, 13th century

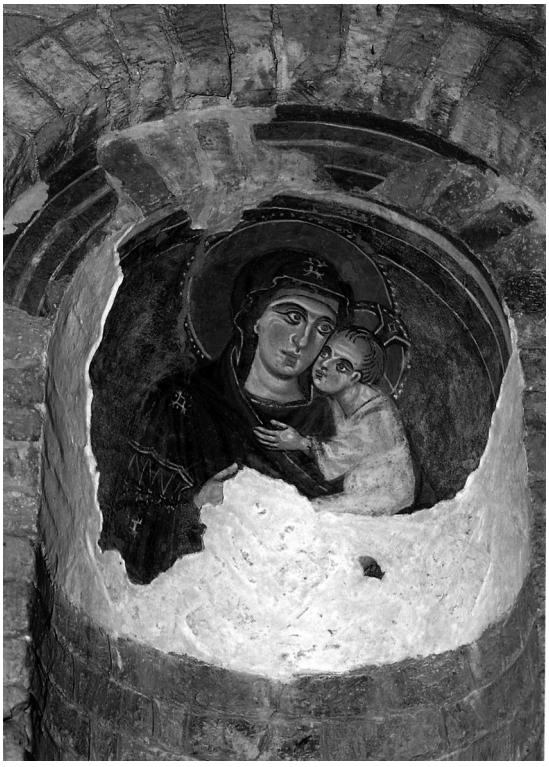
Сл. 2 *Молитва на маслиновој гори*, мозаик из базилике Св. Марка у Венецији, 1218-1219.
Pic 2 *Prayer on the Mount of Olives*, mosaic from the Basilica of St. Mark in Venice, 1218-1219



Сл. 3 *Скидање*, фреска из цркве Сан Бенедето у Падови, друга половине 13. века
Pic 3 *Deposition*, fresco from the San Benedetto church in Padua, second half of the 13th century

Сл. 4 *Богородица са дететом*, фреска из цркве Санта Софија у Падови, друга половина 13. века

Pic 4 *Mother of God with Child*, fresco from the Church of Santa Sofia in Padua, second half of the 13th century

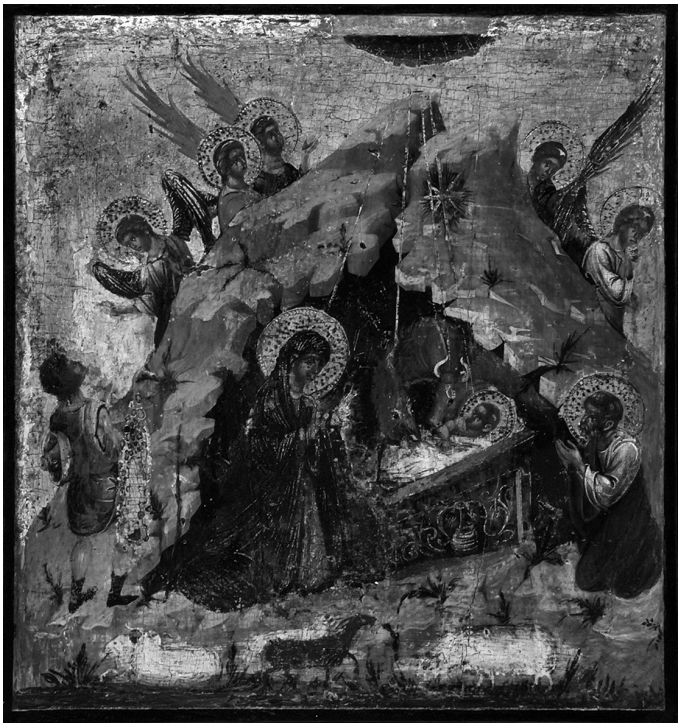


Сл. 5 *Света краљица Јелена и светитељи*, фреска из цркве Сан Ђовани Деколато у Венецији, између 1265. године и прве деценије 14. века

Pic 5 *Holy Queen Helena and the Saints*, fresco from the Church of San Giovanni Decollato in Venice, between 1265 and the first decade of the 14th century

Сл. 6 *Благовести*, фреска из цркве Сан Ђовани Деколато у Венецији, крај 13. века

Pic 6 *The Annunciation*, fresco from the Church of San Giovanni Decollato in Venice, end of the 13th centuryy



Сл. 7 *Рођење Христово*, темпера на дрвету, Народни музеј у Београду, око 1320. године

Pic 7 *Birth of Christ*, tempera on wood, National Museum in Belgrade, around 1320

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 7.034:111.852”16”
ИД 195180044

Јелена А. ТОДОРОВИЋ
Faculty of Fine Arts, University of the Arts Belgrade

AIR AND FIRE – THE CONCEPT OF TIME AND PRESENCE IN BAROQUE CULTURE

Abstract: When German poet Gryphius in his *Meditation on Time* declared that: ***the moment is mine,*** *and if I grasp that, He will be mine who made life and eternity*; he encapsulated a sentiment that was emblematic of the culture of the European Baroque. After the decrees of the Council of Trent demanded a new form of more persuasive and more emphatic visual imagery, the concept of presence was unmistakably connected with that of momentousness. The notion of presence, in the Baroque world, had its existence exclusively in the present, in that *shared reality* between the pictorial protagonists and the beholder. The presence of the visual content no longer should be just contemplated but also touched, experienced and even grasped.

Key words: Baroque, the concept of time, the concept of space, the time suspended, mirrors, bel composto, illusionism, the space in the contemporary literature, El Greco, Gryphius, Asam, Clementinum chapel, Villa Palagonia Sicily, W.G. Sebald, Austerlitz

> *Not mine are the years which time has taken from me,*
> *Nor mine are the years which might still come;* ***the moment is mine,*** *and if I grasp that, He will be mine who made time and eternity.* (see Gryphius in Hill(1975): 187)

When the German poet Gryphius wrote his poem *Meditation on Time*, he expressed in those few lines the entire sensibility of the Baroque age. The sense of presence and of the momentariness that marked the culture of the Baroque would engender a thoroughly novel perceptioin of time and space, a new relationship towards real and virutal worlds. Furthermore, as this text will try to demonstrate, this Baroque concept, greatly outlasted the boundaries of its epoch and became part of our own, modern, worldview.

The concept of presence in the Baroque culture is inseparable from the is-

sue of momentariness, from that fragile space of shared reality that existed in the Baroque art, between the beholder and the protagonist of the sacred or profane work of art. The conceptual content of an artwork is not only perceived but also it ought to be understood and experienced on different emotional levels. Such an understanding of presence was deeply connected with the wider notion of temporality so vital to the Baroque experience of the world.

The Baroque world was a world of contradictions, an age of dichotomy and contrasting polarities that permeated all spheres of existence. In such a world, man was perpetually torn between different polarities of stark reality and sheer abundance, of truth and illusion, of the pastoral and of the destruction, of material and metaphysical. He viewed himself, for the first time, as an actor poised upon the stage of the world, as a wanderer within a life seen as a dream, as a perpetual traveller through the labyrinth without end.

From the beginning of Baroque scholarship, this specific temporal sensibility was connected with intertwined scientific and religious circumstances that shaped the worldview of the age. On the one hand was the religious schism that not only engendered the Protestant and Catholic vision of Christianity, but shattered the previously unquestionable perception of both man and his place in the world. Therefore, Baroque was a time of deep spiritual and political crisis. The time when the issues of identity, both national and personal, was constantly questioned. Thus, the issues of continuity, transience, eternity and permanence became the key subject matters of the age. On the other hand, the physical perception of the world was deeply shattered by Gallileo's theories at the dawn, and Newton's discoveries at the close of the Baroque period.

Born in the world of that deep spiritual and political crisis, the crisis of the Church and society, the Baroque man desired to capture time and to possess, even for a fleeting moment, a part of eternity. He longed to capture a moment when eternity was denied to him. That was the very same age when life passed *in ictu oculi*, and man himself was no more than the *plaything of time*.

Therefore, one could truly say that Baroque was the time of the frozen moment as the main expression of presence. The captured instant as a leitmotif not only exemplified the Baroque attitude towards time, but also brought on a new relationship between the beholder and the sacred or profane work of art. The chosen instant was always the vivid, dramatic culmination of the represented narrative that established a new psychological relation to the audience. The image of the captured moment, both in the visual arts and literature, ensured a more immediate response to the narrative presented and the easier identification with its content. From such an understanding of the framing of the visual narrative, the perennial description originated of Baroque art as theatrical. However, it was not art that was theatrical – the arts and the theatre itself were guided by the same need: to make each presented image as engag-

ing as possible. Throughout the Baroque art this effect of `frozen frame` functioned in an equal measure as the depiction of movement, as a stylistic characteristic that already Wölflin singled out in his book *Renaissance and Baroque:*

The image in the Baroque takes on the semblance of a movement ceaselessly emanating, never ending. Whether the movement be leaping and vehement, or only a gentle flicker, it remains for the audience inexhaustible (Wolfflin 1888: 45) The strivings of the Baroque man for the possession of an instant coincided with the more practical needs of the Counter-Reformation Church. (see Romeo de Maio, Luigi Gulia 1982).

At this point we return to the usual source of dynamism used in explanations of Baroque art. It was indeed the decree of the Council of Trent that demanded from religious visual imagery truthfulness to content and vividness of expression powerful enough to initiate immersion in, and identification with, the sacred subject. *Movere, delectare e docere* echoed from each Jesuit pulpit in the Catholic world. They demanded decorum and compassion, and expected devotion in return. In the Baroque, the church favoured immediacy as one of the forms of its visual expression. Far more than any other period in art and Western civilization, the Baroque culture was obsessed with the issue of the present, of now, of the captured moment, and the fleeting instant of human existence.

The presence of a sacred work of art before the congregation ceased to be the sole aim of religious art. The concept of presence, in all its temporal and spatial complexity, was equally in the domain of the faithful. He or she was no longer just a mere viewer; they had to become a participant, a witness of sacred history.

Throughout history, the changed relationship towards time always implied a changed relationship towards space. Only in the interconnected relationship between space and time could one thoroughly understand the concept of presence in the Baroque age. In the Baroque man's desire to possess the moment and at least for an instant belong to eternity, demanded a different representation of space. It could be said that the Baroque culture displayed both the plurality of space and temporal plurality. The debates initiated by Leibniz's research, as well as Newton's ideas on the absolute space brought on a new polyvalent perception of space. Like the concept of time, manifested for the Baroque man both in the fear of transience and the longing for eternity, the concept of space possessed the same measure of paradox.

On the one hand, space was still understood as an eternal and unchangeable realm of the divine, as an entity devoid of the usual spatial or temporal parameters. It was the space that, in front of the bewildered spectators, miraculously opened on the ceilings of the Baroque churches. On the other, this age witnessed the first emergence of the concept of the global world, the world that was expanding in several aspects: by new geographical discoveries, con-

quests or Jesuit missions. From Cusco to Japan and China, Jesuit missionaries had often, far more successfully than the military, expanded the boundaries of the known world.

There was, however, the third understanding of space; space perceived as a platform for experimentation, space understood as a liminal phenomenon of man's perception and reception. It could be said that this very liminal space opened up room for manipulation, for illusion and *trompe l'œil* that would mark the sensibility of the age. One encounters this space in the multiple spatial realities of the meditative imagery created by Jerome Nadal, in the spatial pluralities of Wunderkammers, in the garden designs of the Baroque age, and in the usage of mirrors as favourite vehicles for illusionary effects. This very liminal space that existed in parallel spatial realities would become one of the most important spatial phenomena that our time inherited from the Baroque age.

This complex issue of presence ought to be examined from several aspects: presence as the expression of belonging to the present, presence as immersion in eternity and presence embodied in the plurality of spatial and temporal realities.

To behold the moment of eternity

In order to properly understand the importance of the issue of presence, we need to research two distinct embodiments that this phenomenon took on in the 17th century visual culture. While the image of "frozen frame" was the most common way of the representation of presence, its most tangible form was given through immersion in the virtual worlds of the Baroque illusionisticic spaces. Both of them, as will be presented in this text, were used respectively in the sacred and profane art of the period.

The concept of *bel composto* first used and elaborated in Bernini`s works from St. Theresa to the Fonseca chapel, introduced a completely new use of media in Baroque art. Now, all media could be fused in one, totally new, work of art that had its own realm and rules of functioning and in which the spectator could be not only psychologically, but physically, immersed. Such a legacy of Bernini`s meant that the new understanding of media and a totally novel relationship with the spectator was created and a new approach to time and space established. The merging of the media enabled the creation of the previously impossible, albeit artificial, spatial reality.

The tradition of *bel composto* achieved a particularly striking form in the works of two of the most important Bavarian artists Cosmas Damian Asam, the painter, and his brother Egid Quirin Asam, who was a sculptor. In the major part of their work they had used the artistic inventions of Gianlorenzo Bernini in the realm of *bel composto* and, in equal measure, the illusionisticic

effects employed by Padre Pozzo in the great ceilings of Roman churches. The Asam brothers collaborated on many projects throughout the German lands, but the one we would discuss here in detail is considered unique in their career– the *Assumption of the Virgin* from the monastery church in Rohr (fig. 1).

Decorated with sumptuous gilded stucco and illusionisticic frescoes, this church is still overshadowed by the spectacular polychrome sculptural altarpiece representing the *Assumption*. All of the elements present in Roman Baroque art are incorporated here in order to give a marvelous image both of grand movement and of timelessness.

The Asam brothers used the entire altar niche for their *bel composto* construction, and turned it into the semblance of heaven on earth. And even more into the monument to the miraculous movement. The entire space is carefully divided into three spheres - the lower part is given to the apostles and faithful watching the miraculous departure, while the upper is the divine realm where the angels and saints reside. The most important is the middle ground, halfway between the earth and heaven, where the Virgin is depicted in her divine ascent, helped by a group of fluttering angels.

Each element of this remarkable group is a different statement of motion, and that motion, like the mood of its protagonists, is upswept, joyous and triumphant. All the figures in the group seem moved by the great wave of motion generated by the focal group in their midst – the Virgin with the angels. She appears majestic in her flight and her heavenly joy, strongly expressed both with her outstretched hands and her billowing drapery. Angelic wings and the robes of the Virgin give the impression of a powerful centrifugal vortex that draws in all the surrounding figures. Their vestments and hair seem caught in it, while their upswept gestures only follow the movement while narrating the story of joy, bewilderment and disbelief, all merged into one experience. The hand holding a rose offered to the Virgin, the gesture of a devout apostle trying to reach for the hem of her robe, and the outstretched arm of the third figure, all create a symmetrical upward line that lifts the eyes of the pious towards the figure in ascent. However, the movement is not only powerful but also appears miraculous – all the supports of the flying group are carefully concealed while the seemingly divine light illuminates it. But, this powerful motion is not only confined to the figures in the altar space. It draws the bewildered beholder into the centre of this *theatrum sacrum*. This work is indeed not only the image of a divine apparition but a miraculous vision in itself. The presence is not only achieved on the symbolic or allegorical level, the miracle now revolves in the time and space of the beholder. Almost two centuries after the Council of Trent, the greatest aim of the Catholic Church was achieved – the beholder ceases to be a spectator and becomes a protagonist.

Air and Fire – the presence as the sole mode of existence

Our flaming substance is all air and fire.
(Briggs, Ms. Rawlinson Poet., 147)

Perceived only on the first level of El Greco's narrative painting, *The Boy Blowing a Candle* (Museo Nazionale Capodimonte Naples) (fig.2) seems fairly simple – a young boy is depicted at the moment of blowing on an ember to light up the candle he holds in his right hand. The image is steeped in darkness, and the only light illuminating the scene emanates from the glowing ember in the foreground. The whole image is highly naturalistic and that heightens even more the feeling of presence evoked by the glowing light. His face is full of serious concentration and solemnity that at first seems out of tune with the commonplace scene.

However, the action we are dealing with is a complex one. El Greco represents the movement which seems like a total absence of motion; he depicts a scene that lasts a fraction of a second, but looks like an illustration of eternity. It is an image where time seems suspended, almost annihilated, as in the garden scenes of Arcadia by Claude and Poussin. At the same time, the painter tells us that the motion we perceive is a sort of conceptual *perpetuum mobile* – the air the boy produces to create light also makes him visible to us. The invisible air produces visible light, in the same way that stillness engenders motion. Here, the action and visibility depend upon each other. El Greco depicts a double time – the swift almost barely noticeable fraction of a second that the initial action of blowing on the ember lasts, and the very same moment, now suspended and turned into timelessness. He plays upon the ambiguous border between the visible and invisible, between the movement and its suspension in order to treat more profound issues of time, duration and transience.

Like in Gryphius`s poem, just a moment belongs to this boy. It is the only time he is actually visible to us, because as soon as his breath ceases the light will vanish and his presence with it. This is a highly subtle comment on the moment and movement, as well as on life and its momentariness. This painting also brings to mind Valdes Leal`s *In Ictu Oculi*. While with Leal we perceive the last act of the transience of human life, in El Greco we are given the chance, an almost endless one, to observe the instant itself.

The same sense of conceptual *perpetuum mobile* and the inseparable connection between cause and effect, between a moment and eternity, between time and existence is visible in the poem of the Spanish Baroque poet Miguel de Guevara:

Time requires me to give account,
The account if I would give it requires time:
For he without account, who lost such time,
How shall he, without time give such account?

I live, I have no time, give no account,
Knowing that I must give account of time,
And that the time must come to give account. (see de Guevara Sigel, 249)

The Reflection in Eternity - presence as immersion in the virtual worlds

The plurality of perception of the temporal and spatial continuum, so important for the age of the Baroque, had its most poignant manifestation in the abolishing of the barrier between the real and the virtual worlds of sacred images. The spatial continuum was crucial for the complete integration of the beholder into the desired sacred or secular narrative. This integration was at its strongest in the illusionisticic ceiling paintings of Padre Pozzo, Gianbattista Gauli, Pietro da Cortona…

Ever since heaven came to be depicted, there was a mirroring relationship between the macrocosm of heaven and the microcosm of the earthly domain, where man perpetually strove to imitate, in his own world, the divine order of things. However, one thing he could never transmit to his earthly realm was– the divine sense of time. He could never experience that element of permanence he always strove for, for that experience of eternity epitomized in the glimpse of the Heavenly Jerusalem. This desire for eternity was a constant force behind the many great achievements in the Baroque age.

For that very reason the vision of heavenly spheres offered to the faithful on the vaults and domes of the Baroque churches allowed them to make that conceptual and temporal leap from the codified time of the quotidian into the boundless realm of the atemporal. Even if only temporarily, the beholder, as Oliver Grau argues well in his *Virtual Art*, was immersed in the spatial and temporal experience of the divine. Only through such immersion could he make that spiritual journey into the realm of God. (see Grau 2004: 47-9)

Built in 1724, the Clementinum chapel (fig. 3) in the Jesuit college in Prague was decorated with a depiction of the prayers devoted to the Virgin Mary. Understood in the greater scope of the Marian devotion, this was not an exception on the spiritual map of the Baroque world. However, the way these prayers to Our Lady were visualized, turned the entire chapel into an utterly novel experience of both space and time.

The Marian cycle is illustrated through hymns depicted in three major sections, divided by the large ribs of the chapel`s ceiling. The most elaborate is the central one that was to imitate the dome opening to the heavens. In the best tradition of Roman Baroque illusionisticic painting, the painted architecture and the figures in it are all employed to give the visual embodiment of the divine realm. The Virgin and the angelic choir are positioned on the clouds encircling the edge of the dome. They are the closest to the beholder, and with

their gestures they invite him to participate in the heavenly vision. Behind and above the divine protagonists, the virtual architecture gradually dissolves into the depths of heaven where the whirlwinds of divine power direct the clouds and angels above. Like in Bacciccio`s works, and other grand illusions of the age, the entire scene is enveloped in mellow golden light. Such a worldly glow indicates the eternal nature of the scene depicted, its origin in the place beyond the reach of man and outside the constraints of time. Extracted from the present moment and given a glimpse of what is promised, the beholder of the Clementinum dome is transported into a different, idealized form of existence. But in this case, the level of the spectator's immersion in the virtual reality of the sacred narrative is brought to a completely new level. On the ribs of the vaults, amidst the gilded stucco ornamentation, several mirrors are inserted. They not only give a glittering halo to the sacred compositions, but they also serve a primary purpose – they mirror the images below including the congregation in the chapel. In the Baroque age mirrors did not only echo transience, decay and mortality. Sometimes, they could offer a glimpse of redemption. If, for the Baroque man, the mirror was also his double, which reflected the other self of his soul, then the chapel was probably one of the most suitable places for a mirror to stand. When, deep in his prayers, the beholder would direct his eyes towards heaven in the Clementinum dome, he did not only perceive the image of the divine spheres, but, he could also see a fraction of himself incorporated in it. If there was, indeed, a mirroring relationship between heaven and earth in the divine order of things, then the mirrors in the Clementinum chapel embodied that relationship perfectly.

Searching for Arcadia

The mirroring relationship did not always function along the trajectory between heaven and earth, it was also established between the polarities of the quotidian and the ideal. The idealised image of a place out of time was not the sole prerequisite of the sacred space in the Baroque world. Man`s presence in eternity, as one of the modes of his existence, had several manifestations. One of the ideal worlds offered to the Baroque man could be found in the intriguing decoration of the Villa Palagonia in Bagheria on Sicily.

The Villa Palagonia was created at the beginning of the 18th century (1715) during the late flowering of the Baroque style on Sicily. It was commissioned by one of the most powerful Sicilian aristocrats of the time, Don Fernando, the Prince of Bagheria. Already by its architecture that is covered with reliefs of fantastical creatures, the Villa Palagonia comes across as an unusual commission. One of its most striking spaces, the *Hall of Mirrors*, is located in the *piano nobile* of the villa and follows the structure of ceremonial space created at the time.

Upon his entrance into the *Hall of Mirrors*, (fig. 4) a grand space opened up in front of the beholder. From each side of the room, large windows displayed the views on one of the rarest and most luxurious gardens of the time. Although conceived as an Arcadian garden of authority and imagination, the garden of the Villa Palagonia was only an introduction to the main bucolic experience that awaited the beholder on the ceilings of the *Hall of Mirrors*. As on the vaults of Clementinum, the beholder in the Villa Palagonia not only saw a fragment of eternity, but became a part of that moment. The entire ceiling of the *Hall of Mirrors* was completely covered in mirrors, and a world of exotic plants and birds were painted on its edges. Like the vision of the heavens that opened up on the ceilings of the Baroque churches before the eyes of the faithful, here, the beholder was also offered a vision of an ideal. Only, that ideal was not the product of Christian imagination, but a much more ancient image of perfection, the classical ideal world of the Golden Age. Once again, the beholder ceased to be the passive viewer of the image and became, by the very act of observing and walking through the room, an integral part of the Arcadia that shimmered high above him. The ceiling in the Villa Palagonia, like the painted vaults of the Clementinum displayed the same mirroring process that enabled the immersion of the beholder in the virtual ideal worlds and assured his identification with the narrative depicted. In the Clementinum the heavens promised the vision of Paradise, while the ceiling in the Villa Palagonia offered another, equally desired vision, the bucolic world of Vergil`s *Eclogues*. In such a way, the beholder became both the witness and the participant in an image of perfection depicted as an image of Nature from the Golden Age. Although created much later, the pastoral world of the Villa Palagonia echoes with the same sensibility as the verses of Guarini and Marwell:

O lovely age of gold
When milk was the food of the infant world,
And the wood its cradle,
And the untouched flocks rejoiced in their sweet fields
And the world then still feared neither sword nor poison. (see Guarini in Hill (1974) 9)

Fair quiet have I found you there,
And Innocence thy sister dear!
Mistaken long I sought you then
In busie Companies of Man. (see Marwell in Hill 1974: 51)

A villa situated in the countryside was perceived, since classical times, as a *locus amoenus*, a place of solitude and contemplation. In the decoration of the Villa Palagonia, this concept was brought to perfection. Therefore, since the early Renaissance, the *villa suburbana* was decorated with pastoral and bucolic imagery and pastoral landscapes like Veronese`s Villa Meser in Veneto. However, none of the Renaissance villas offered the complete integration of the beholder with the illusionary space as we find in the *Hall of Mirrors* of the Villa Palagonia.

There, the beholder was not only the witness of a space devoid of time, the space in which the first man on earth dwelled, according to Terenzius`s Golden Age. The beholder was now completely, even if only for an instant, a part of that ideal realm. Once again, like in El Greco, we encounter the notion of an instant, as the only form of eternity that a Baroque man could hope to possess. Like in the case of the Clementinum, in the Villa Palagonia, this instant does not belong to a world beyond the grasp of the beholder, it belongs to a parallel reality where the boundaries of space and time are temporarily erased. The barrier between reality and illusion ceased to exist the beholder encounters an image that is both the projection and reflection , that fills his entire field of vision. In this very space the third Baroque notion of space is embodied, the space as a liminal phenomenon. Confronted with the Arcadian vision on the ceiling of Villa Palagonia, the beholder does not found his feeling of presence on his position of a viewer/witness, he is fully one of the participants since the confines between the two worlds are lost and immersed in the glittering reflection of the mirror.

It could be said that the ceiling of the *Hall of Mirrors* is one of the most daring attempts to reshape the world in the image of Arcadia, governed by the same desire that underpinned each pastoral drama, each portrait in pastoral fancy dress, or bucolic stenography of the Baroque age. Although we are dealing with fabricated reality, whose time is condensed into an instant, this very reality, since it offered the beholder immersion in the world of an image, was far more credible then all those depictions of reality that populated the genre scenes by Carracci, de Hooch, Jordaens…

Together with painted illusions, mirrors were the visual continuation of the beholder`s reflection, the visualization of his longings. They allowed not just a spatial, but also a temporal immersion in another world. Mirrors opened a novel sense of time and space. Their function was similar to the mechanism of the *composition of place* that was established in Jerom Nadal`s illustrations of Ignazio Loyola`s *Spiritual Exercises*. Developed as one of the foundations of Jesuit spirituality, and one of the clearest representatives of the new sensibility of the age, the *composition of place* greatly marked the relationship of Baroque man towards space and its liminal phenomena. While meditating upon a certain devotional subject, the faithful had followed a visual model, to create their own virtual reflection of a real, visible space and populate it with all the protagonists of the sacred narrative, adding themselves at the very end. In such a way, the *compassio* with sacred history was complete, and the faithful reached the utmost level of presence immersing themselves, albeit temporarily, in the time of, often historically and emotionally, distant biblical protagonists.

The Baroque artists achieved the greatest measure of identification with the virtual world in the series of *Sacro monti*, the most famous of which is the one

in Varallo in the north of Italy. They were `spatial installations` that in several chapels, decorated in the technique that merged illusionisticic painting and the *tableau vivant*, brought the beholder into a state of heightened presence and enabled his physical integration into the world of Christ`s Passion. The visit to one of these *Sacro monti* enabled the beholder to experience complete identification and *compassio* with the scenes depicted. The combination of the highly suggestive visual imagery with the three dimensional protagonists of sacred history, whose credibility is enhanced with the use of real hair, glass eyes and real clothing, engendered the ideal spatial model for the creation of the *composition of place*. Thus, the beholder was given a perfectly inspiring departure point for the creation of his inner space of biblical narrative. An even more important role was played by the movement through the constructed sacred landscape, where the physical movement of the devout was only the commencement of the symbolic movement of the soul. Like in the spatial plurality of the virtual Arcadia in the *Hall of Mirrors* in the Villa Palagonia, the beholder in *Sacro monti* simultaneously exists in two spaces – the external one through which he walks, and the inner one he creates by those very ambulations.

The process of creation of the inner spiritual landscape was crucial for the perception of the liminal spaces in Baroque culture. Only prepared in such a way, could the beholder completely understand the intertwining of the real and the imaginary that confronted him in the places of spatial plurality like those encountered in the *Hall of Mirrors* in the Villa Palagonia, and in the chapel of Clementinum. It was a particular form of the perception of space, a specific mechanism of the visualization of space and time, greatly applicable in the sacred as well as in the secular domain.

Baroque spaces in *Austerlitz* by W. G. Sebald

It does not seem to me, Austerlitz added, that we understand the laws governing the return of the past, but I feel more and more as if time does not exist at all, only various spaces interlocking according to the higher rules of stereometry (…) (Sebald 2001: 261).

The liminal spaces of Arcadian visions that covered the ceilings of the Villa Palagonia and offered an endless and atemporal realm of the divine in the Clementinum chapel, were a model of the embodiment of a specific form of presence that existed on the very line between the real and virtual worlds. That intertwining of realms, in their temporal and spatial pluralities, greatly shaped the consciousness and the imagination of the individual, and was subsequently integrated in our own contemporary sense of presence. In this case, we would not discuss all those possible forms which such a sense of spatial and temporal continuum engendered in contemporary art, but would solely focus

on one example from contemporary literature, by the mechanisms used for the creation of that specific sense of presence, in which it establishes a direct connection with its Baroque predecessors.

The particular liminal space created on that blurred confine between the real and the imaginary, formed by the Baroque mechanisms for the embodiment of presence, is found in the novel *Austerlitz* by the contemporary German writer W. G. Sebald.

The narrative of the novel describes the life of Jacques Austerlitz, who, as a child, on the brink of WWII, came by the *kindertransport* from Nazi Germany to England. Upon his arrival he was adopted by the family of a Welsh pastor, who raised him and in the process erased his real identity and offered a completely new one.

Throughout the life of the main protagonist, the images of his true identity surface occasionally, and make him commence a quest for the discovery of his own, lost, past. Since Jacques Austerlitz is an historian of architecture, his memories are spatial memories and he uses space, particularly urban space, to invoke and enliven the past. The entire novel is written as an internal monologue and a fictive dialogue between the narrator and Jacques Austerlitz. The spaces used, are always the spaces of the city, filled with melancholy and sorrow but also with a longing for the repossession of the past. This book is simultaneously a memoir and a travelogue, a novel and a document. It is also a pseudo-archival representation of history particularly visible in the great number of "documentary photos" integrated into the text, that have all the semblance of reality in order to legitimize Sebald's fiction. Two key issues of the novel are those of memory and identity. And for Sebald, they are inseparable from the perception and the sense of space. The memory is established as a foundation of identity, both collective and personal. It is a keystone for our own integration into the fabric of time itself. Only through memory we possess the past and are able to relate ourselves to other temporal categories. As a Baroque poet, de Quevedo wrote – the real paradise is the one that we remember.

For Sebald the movement through space equals the very process of evocation, of an invocation of the past, both a voluntary and involuntary one. Throughout the entire book, the evocation of the past is initiated by the movement through the city, a principle that has a long history and was most fittingly embodied in the liminal spaces of the Baroque *Sacro monti*:

Memories like these came back to me in the disused Ladies waiting room of Liverpool street station , memories behind and within which many things much further back in the past seemed to lie, all interlocking like labyrinthine vaults I saw in the dusty grey light, and which seemed go on and on forever (Sebald 2001: 192).

In this contemporary novel, one could observe the same intertwining of the real and imaginary, and even more importantly the same usage of move-

ment through real space, to the one that was used in the Villa Palagonia, Varallo and many other illusionisticic spaces of the Baroque world. The physical movement through tangible space becomes the departure point for the movement through another form of space, an ephemeral, imaginary one, the inner space of our mediation. The physical movement through the space of reality was both in the Baroque and for Sebald an invitation for the process of evocation, and the commencement of a new, inner, virtual journey through the space of our past.

I felt, said Austerlitz, that the waiting room where I stood as if dazzled contained all the hours of my past life, all the suppressed and extinguished fears and wishes I had ever entertained, as if the black and white diamond pattern beneath my feet were the board on which the end-game would be played and covered the entire plane of time. Perhaps that is why, in the gloomy light of the waiting-room, I also saw two middle aged people dressed in the style of the thirties (…) And I not only saw the pastor and his wife, I saw the boy they had come to meet (Sebald 2001: 192-193).

In Sebald's Austerlitz, there are no mirrors, but the mirroring relationship between the described topography of the real and the symbolic inner topography of the protagonist's soul is firmly established. In the topography of Antwerp, London and Prague, the same principle of reflection functions between the seen and the remembered, between the city and the inner imaginary mirror that moves the soul into a deeper inner reflection of itself.

BIBLIOGRAPHY:

Avery, C. 1998
Bernini the Genius of the Baroque, London: Thames and Hudson.

Baldinucci, F. 1682
Vita del Cav. Gia.Lorenzo Bernini, Firenze: Stamperia di V. Vangelisti.

J. P. Hill and E. Caraciolo-Trejo (ed.) 1975
Baroque Poetry, London: Everyman Library.

Bailey, G. 2003
Between Renaissance and Baroque – Jesuit Art in Rome 1565-1610, Toronto: Uni. Press.

Baronio storico e la controriforma: atti del Convegno internazionale di studi, Sora 6-10 ottobre 1970, pr. Romeo de Maio, Luigi Gulia, Aldo Mazzacane, Sora 1982.

Braudel, F. 1964
Civlisation materielle et capitalisme XV-XVIII s, Paris: A. Colin.

Briggs, S.
Unpublished poems in the Bodlean Library Oxford, Ms. Rawlinson Poet. 147.

Brusating, M. 1986
Arte della Meraviglia, Torino.

Davies, D. 2003
El Greco, London: National Gallery London.

El Greco Identity and Transformation: Crete, Italy, Spain, Skira, Milano 1999.

Grau, O. 2008
Virtuelna umetnost, Beograd: Clio.

Montagu, J. 1989
Roman Baroque Sculpture – the Industry of Art, New Haven: Yale.

Sebald, W. G. 2001
Austerlitz, London: Penguin.

Segel, H. B. (ed.) 1974
The Baroque Poem, London: Dutton.

Wolfflin, H. 1964
Renaissance and Baroque, London: Collins.

ЈЕЛЕНА А. ТОДОРОВИЋ

„ВАЗДУХ И ВАТРА“ – БАРОКНИ КОНЦЕПТ ВРЕМЕНА И ПРИСУТНОСТИ

РЕЗИМЕ

Када је немачки песник Грифијус у својој песми *Медитација о времену* изјавио: *тренутак је само мој*, он је у том стиху сублимирао сву осећајност свога доба. Тај осећај *присутности и припадности тренутку* обележиће барокну културу, доневши уједно ново поимање и доживљавање времена и простора, нови однос према стварности и илузији. Такође, овај текст ће покушати да укаже да ће тај концепт умногоме надићи међе барокне епохе и постати један од елемената нашег данашњег виђења и мишљења света.

Концепт присутности у барокној култури био је повезан са питањем тренутности, с оним крхким простором заједничке реалности који су у барокној уметности делили посматрач и протагониста. Садржај једног ликовног дела није требало да буде само виђен и схваћен већ и дубоко проживљен свим чулима. Разлог за такво схватање присутности дубоко је повезан са општим поимањем темпоралности изникле из културне климе барока.

Управо зато у овом раздобљу ухваћени трен као израз присутности постаје један од лајтмотива визуелних уметности. Заробљени тренутак уједно представља специфични барокни однос према времену и успоставља нови однос између посматрача и уметничког дела без обзира да ли је свете или световне природе. Изабрани трен увек је живописан, драматични врхунац представљене приче и по својој тренутности кадар да успостави нови психолошки однос са публиком. Призор ухваћеног тренутка, у ликовним уметностима и у књижевности, обезбеђивао је нови ниво непосредности, директнији одзив на испричану причу и лакше поистовећивање са њеним садржајем. Присутност дела пред паством није више била једини циљ верске уметности. Сада је *присутност* припадала и вернику, у свој својој временско-просторној сложености, он више није могао да буде само пуки посматрач, морао је постати саучесник, један од сведока (свете) историје.

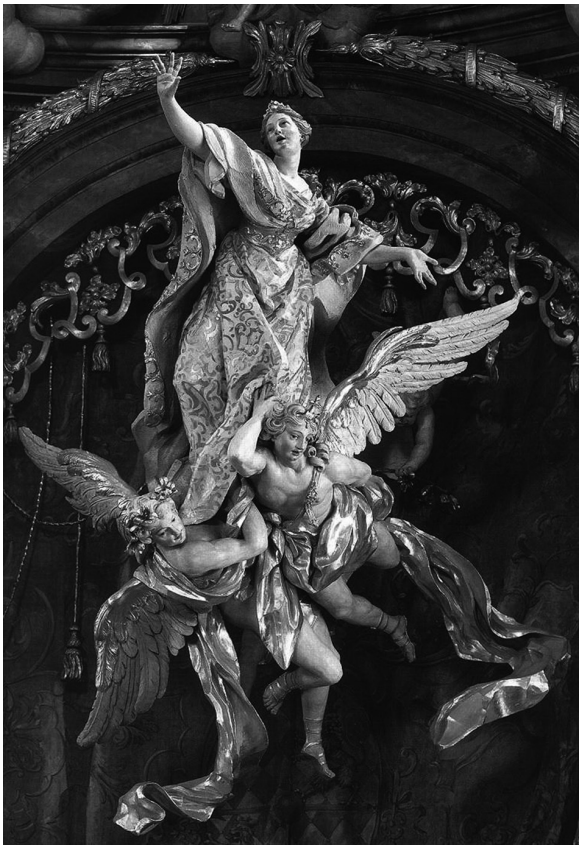
Промена односа према времену увек је у историји цивилизације отварала питање измењеног односа према простору, само се у просторно-временском континууму може схватити феномен присутности у овој епохи. У доба барока човекова тежња да макар на тренутак буде присутан у вечности подстакла је приказивање времена као заустављеног тренутка, али је, такође, условила и један други начин приказивања простора. Могло би се рећи да је барокна култура поред *плуралитета времена* располагала и *просторним плуралитетом*. Дебате о својству простора које су покренули Лајбницов концепт *релационог простора* и Њутнове идеје апсолутног простора донеле су ново, вишеструко схватање просторности. Као и поимање времена које је за барокног човека било оличено у једнакој мери у страху од пролазности и жудње ка вечности, тако је и перцепција простора барокног доба поседовала исту меру парадокса.

С једне стране, простор је и даље схватан као непроменљиви и вечни домен божанског, ентитет лишен уобичајених параметара реалног простора и времена и тако се чудесно отварао на таваницама барокних цркава пред погледима задивљених верника. С друге, први пут до тада, јавља се схватање глобалности света који се ширио на више начина: откривањем нових светова кроз бројне освајачке

походе, географска открића и мисионарство. Од Куска до Јапана и Кине језуитски мисионари су, често успешније од освајача, ширили међе познатог света.

Ипак, постојало је и треће поимање простора, простора као експеримента и граничног феномена човекове перцепције и рецепције. Може се рећи да је управо тај гранични простор отворио платформу за манипулацију, за илузију и оптичку варку која ће умногоме обележити сензибилитет ове епохе. Тај простор препознајемо првенствно у претапањима различитих просторних реалности медитативних слика Херонима Надала, у плуралитетима простора *Wunderkammera*, у дизајну вртова и коришћењу огледала као омиљеног медијума илузије. Управо тај гранични простор који се очитавао у паралелним просторним реалностима постаће један од најважнијих просторних феномена који данашња култура баштини од барокног доба.

Ово комплексно питање присутности неопходно је сагледати са више страна: присутност као утемељеност у садашњости, присутност као стапање са вечним и присутност остварена кроз плуралитет просторних и временских реалности.



Pic 1 Asam, *The Ascension of the Virgin*, Rohr, bel composto, 17th c.

Сл. 1 Асам, *Успење Богородице*, Катедрала у Руру, комбинована техника, 17. век, колекција аутора.

Pic 2 El Greco, *The Boy Lighting a Candle*, Museo di Capodimonte, Napoli, oil on canvas, 17th c

Сл. 2 Ел Греко, *Дечак који пали свећу,* Музеј Каподимонте, Напуљ, уље на платну, 17. век.

Pic 3 Mirror Chapel, Clementinum, Prague, 17th c
Сл. 3 Аапела Огледала, Клементинум , Прар, 17. век.

Pic 4 Hall of Mirrors, Villa Palagonia, Sicily, 18th c
Сл. 4 Салон огледала, Вила Пелагонија, Сицилија, 18. век.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.052.046.3(497.113)
ИД 195181580

Мирослав М. ТИМОТИЈЕВИЋ
Филозофски факултет у Београду

О ПРЕДСТАВИ ТЕОДОРА ДИМИТРИЈЕВИЋА КРАЧУНА „АРХАНЂЕО МИХАИЛО ТРИЈУМФУЈЕ НАД САТАНОМ“

Сажетак: На дверима проскомидије иконостаса Саборне цркве светог Николе у Сремским Карловцима насликана је представа „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном“. Композицију је извео Теодор Димитријевић Крачун, а као изворни идејни узор послужила му је колосална бронзана скулпторска група Герхарда Хуберта постављена између улазних врата језуитске цркве Светог арханђела Михаила у Минхену. Формални графички предложак којим се послужио Крачун био је популарни бакрорез Лукаса Килијана. На овај бакрорез су се често ослањали и многи средњоевропски барокни сликари током 17. и 18. века, тако да је он, попут истоимених представа Гвида Ренија и Луке Ђордана, постао нека врста општеприхваћеног барокног стереотипа који је превазилазио конфесионалне границе.

Кључне речи: арханђео Михаило, Теодор Димитријевић Крачун, Лукас Килијан, Сремски Карловци, Минхен

Међу великим темама религиозне барокне уметности Карловачке митрополије биле су и представе анђела (Михаиловић 1964: 273-278; *idem* 1972: 283-306; Тимотијевић 1996: 307-317). Оне се визуелно уобличавају под снажним утицајем графичке продукције посттридентске католичке реформе, а једно од најутицајнијих дела било је *Biblisches Engel und Kunst Werck* Јохана Урлиха Крауса (Johann Ulrich Kraus), штампано у Аугсбургу 1694. године, а потом прештампавано у неколико наврата током првих деценија 18. века.[1] Тријумф арханђела Михаила над Сатаном, популарна тема барокне уметности Карловачке митрополије, најчешће

[1] Друго издање поменутог Краусовог дела је објављено у Аугсбургу 1705, а треће 1715. године. Нама је доступно треће издање из 1715. године (Kraus 1715). Репринт ове Краусове књиге је објављен 1972. године. О утицају Краусовог дела на развој католичке барокне иконографије в. Telesko 2005: 57.

је била везивана за сликане програме који су се налазили поред улаза у храм.[2] Карактеристични примери су зидно сликарство у црквама манастира Бођана и Крушедола. У сликарству високог и касног барока ова се тема појављује на бочним дверима иконостаса, које се у то време уводе у литургијску употребу, а обично се слика заједно са представом Анђела чувара.[3] Репрезентативан пример је иконостас Саборне цркве светог Николе у Карловцима, који су Теодор Димитријевић Крачун и Јаков Орфелин осликали 1780. године, о чему сведочи сачувани уговор који су склопили са представницима црквене општине (сл. 1).[4] На северним дверима проскомидије је представа „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном", док је на јужним дверима ђаконикона насликан „Анђео чувар са душом праведника" (Мирковић 1953: 43 и даље; Милановић-Јовић 1976: 291-296; Микић 1972: 184-185, сл. 5. и 6; Тимотијевић 1996: сл. 104, 105; Костић 2007: 236-239; Кулић 2007: 207-212; Костић 2012: 75-94).[5]

Тема „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" заснива се на стиховима Јовановог *Откровења*: „И наста рат на небу; Михаил и анђели његови завојштише на аждају, и ратова аждаја и анђели њезини. И не одоље, нити им се више нађе мјеста на небу. И збачена би аждаја велика, стара змија, која се зове ђаво и сатана, која заводи сву васељену, и збачена би на земљу, и с њом збачени бише анђели њезини" (Откр. 12, 7-9). Ликовно представљање ове теме има дугу традицију будући да је она постала популарна већ у уметности средњег века.[6] Током 16. и 17. века тема је стекла ангажовано алегоријско тумачење повезано са идејом ослободилачких ратова хришћанских земаља против Османског царства. Арханђео Михаило је у том контексту тумачен као предводничка фигура тријумфујуће, не само небеске, већ и земаљске, хришћанске војске. У овом значењу она се често приказује на нововековним сликаним и графичким пропагандним представама (Kaulbach 2004: 57, сл. стр. 58 и 66). У ангажованим програмима католичке посттридентске реформе лик арханђела Михаила се истовремено користи и као симбол победе над ши-

---

2 Повезивање теме "Тријумф арханђела Михаила над Сатаном" са иконографијом врата и улаза имало је дугу традицију уобличену већ у средњем веку (Gardner 1987: 199-213).

3 О проблематици увођења бочних двери у барокне иконостасе Карловачке митрополије није посебно расправљано. О њиховом сликаном програму в. Тимотијевић 1996: 54.

4 Уговор је објављен у Костић 1930: 304-306. За формално повезивање представа „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" и „Анђео чувар са душом праведника" упутан пример је бакрорез Јохана Урлиха Крауса објављен у *Biblisches Engel und Kunst Werck* (Kraus 1715: лист 2). О идејној вези ових представа, везаних за морални избор животног пута, и коначном паду и искупљењу в. Balass 2003: 187-190.

5 Изнад арханђела Михаила је белим словима исписано „С(вя)тый Арха(н)гг(е)лъ Михаилъ", а изнад анђела хранитеља: „Аннг(е)лъ Хранитель". Слова су у великој мери истрвена, али су и поред тога довољно читљива.

6 О представљању арханђела Михаила у византијској уметности, где је поштован као заштитник врховне власти в. Rohland 1977: 105. и даље; Peeres 2000: 157 и даље.

зматичким протестантским црквама. Мада се у Јовановом *Откровењу* (Откр. 12, 7-9) Ђаво, односно Сатана описује као „велика аждаја", односно „стара змија", он се у раној нововековној визуелној култури представља антропоморфно, што је омогућило извођење нових тумачења (Talmond Brown 2010: 207-208). У језуитској пропаганди Мартин Лутер је често препознаван као Сатана, што је довело до снажне реакције реформисаних цркава.[7]

У барокном схоластичком богословљу православних цркава арханђео Михаило је тумачен као „заштитник од видљивог и невидљивог зла", као, примера ради, у проповеди Симеона Полоцког на празник Светог арханђела Михаила и осталих небеских сила, штампаној у проповедничком зборнику *Вечеря душевная* који је био у званичној употреби у Карловачкој Митрополији од времена митрополита Павла Ненадовића.[8] Постављање представа „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" и „Анђео чувар са душом праведника" на бочне двери иконостаса повезано је тематиком „Благовести" на царским дверима и указује на хијерархију економије спасења, која је у барокном схоластичком богословљу била јасно утврђена и често истицана.[9] У редоследу молилаца за спасење људског рода пред Богом Оцем предњачио је Исус Христос, а потом следи Богородица, па анђели. Сликање Благовести на царским дверима иконостаса симболично је наглашавало Богородицу као небеске вратнице и врата раја. Слично тумачење, повезано са идејом спасења и увођења у рај, имале су и теме „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" и „Анђео чувар са душом праведника", што је био разлог њиховог сликања на бочним дверима иконостаса.

Најутицајније барокне представе теме „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" биле су композиције италијанских мајстора Гвида

---

7 Илустративан пример је реакција на језуитску драму *Тријумф арханђела Михаила* из 1579. године, у којој је Лутер идентификован као Сатана. У протестантској култури настају бројне Лутерове биографије у којима се истичу његова побожност и оданост изворној хришћанској вери (Hsia 1991: 104-113, пос. 106).

8 *Слово въ день святагw архїстратиха Мїхаила и прочихъ силъ небеснихъ* (Полоцкий 1683: 85/б-92/а). Лазар Баранович у проповеди о арханђелу Михаилу објављеној у зборнику *Труби словес йройовідних* истиче да је он небески победник који је на небу завео мир. Арханђео се позива да исти поредак успостави и на земљи уз помоћ људи (Баранович 1674: 64/а-69/а). О тумачењу и представљању арханђела Михаила у верско-политичком програму Карловачке митрополије в. Тимотијевић 1996: 310-311. За раније православно литерарно наслеђе култа арханђела Михаила уобличеног у средњовековном византијском културном кругу в. Rohland 1977: 50. и даље.

9 Утицајан сликани програм ове идеје приказан је у капели посвећеној анђелима у матичној кући језуитског реда у Риму (Balass 2003: 177-208, пос. 177-178; Hibard 1972: 34-41, пос. 38-39). Програм је у великој мери уобличен према схватањима кардинала Роберта Белармина (Roberto Bellarmino), чије дело је било познато и у барокном православном схоластичком богословљу. О Беларминовом утицају на програм капеле најподробније се расправља у Zuccari 1990: 611-628.

Ренија (Guido Reni) из 1635, и Луке Ђордана (Luca Giordano) из 1633. и 1655, које се ослањају на истоимену Рафаелову композицију из 1518. године.[10] На основу међусобне сличности ових представа обично се изводи закључак да је барокна иконографија на основу њих уобличила стандардни стереотип који је потом вариран небројено пута. На први поглед могло би се претпоставити да је једна од варијација овог стереотипа и истоимена композиција Теодора Димитријевића Крачуна са иконостаса Саборне цркве светог Николе у Карловцима (сл. 2). Њени узори, међутим, нису изведени из италијанског барокног наслеђа. У трагању за Крачуновим узорима нужно се намеће баварска престоница – Минхен и тамошња језуитска црква Светог арханђела Михаила, сграђена између 1583. и 1597. године са идејом да постане духовно средиште католичке контрареформације у овом делу Европе. Убрзо потом Минхен је постао центар средњоевропског култа арханђела Михаила, чији се утицај ширио не само у католичком, него и у православном свету.

Већ се на први поглед открива да је Крачунов узор била колосална бронзана скулпторска група постављена 1597. године између улазних врата новоподигнуте језуитске цркве Светог арханђела Михаила.[11] Ову скулпторску групу, високу четири метра, извео је низоземски скулптор Герхард Хуберт (Gerhard Hubert), ученик Ђованија да Болоње (Giovani da Bologna) (сл. 3).[12] Већ исте године објављена је комеморативна књига посвећена новосаграђеној цркви, *Trophaea Bavarica Sancto Michaeli Archangelo*, у којој се појављује бакрорез са представом чеоне фасаде.[13] У идејном програму храма, скулпторска група „Арханђео Михаило тријум-

---

10 О Рафаеловој композицији „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" и њеном утицају на композиционо решење истоимене представе Гвида Ренија в. Meyer zur Capellen 2010: 101-102, Abb. 41. О утицају Ренијеве композиције на решења Луке Ђордана в. Haus 1999: 77, Abb. 2.

11 Према првом плану било је предвиђено да се на главној фасади отворе три улаза. Од овог плана се убрзо одустало, па је уместо средњих врата изведена монументална ниша у коју је постављена скулптура. О појму колосалног у вајарству раног новог века в. Gilbert 1990: 396-403. О идејном програму цркве и месту које у оквиру тог програма заузима скулптура арханђела Михаила в. Terhalle 1997: 83-146; Smith 1999: 568-597; Leuschner 2010: 177-202. О изградњи цркве и њеном месту у сакралном простору баварске престонице (Smith 2008: 177-178; Maxwell Skinner 2011: 99-142).

12 Скулптура је изведена деценију раније, 1588. године (Smith1999: 568, сл. 27.1; *idem* 2000: 79-80, сл. 31, 35, 36, 44, 45; Maxwell Skinner 2011: 111-112). О Герхарду Хуберту и његовом раду у Минхену в. Busch-Frank 2008. О античком идеалу патрона, који се одразио и на скулпторско украшавање главне фасаде цркве в. Diemer and Diemer 1995: пос. 69.

13 Књига обухвата седамдесетак страница латинског текста у стиховима, а бакрорез се налази између фол. F2 и F3. (Gretser and Rader 1597). Репродукција бакрореза је објављена у неколико наврата (Smith 1999: 570, сл. 27.2; Diemer and Diemer 1995: 67, сл. 7). О књизи *Trophaea Bavarica Sancto Michaeli Archangelo*, њеној симболичној структури и намени у барокном пропагандном програму Баварске в Smith 1998: 150-151; Maxwell Skinner 2011: 112-114; Baumstark 1997: 404-405, Kat. No. 104.

фује над Сатаном", постављена у средишњем делу фасаде међу двома улазним вратима, симболично је тумачена као чин отварања небеских врата - „porta coeli", док је унутрашњост храма тумачена као рај (Smith 1999: 580). У ширем контексту, скулпторска група Герхарда Хуберта је исказивала наглашени милитантни карактер везан за идеју тријумфа католичанства над протестантским црквама (Sauermost 1980: 167-169; Smith 1998: 147-169; *idem* 2000: 57 и даље).

Дело Герхарда Хуберта убрзо по настанку постаје идеолошки пиктограм тријумфујуће Баварске. Наиме, војвода Вилхелм V Баварски је рођен на Дан светог арханђела Михаила којег узима за свог заштитника, да би потом арханђео Михаило био проглашен и патроном Баварске.[14] Пропагандни програм Вилхелма V Баварског поклапао се са пропагандним програмом језуита, па је то био разлог што је нова језуитска црква, изграђена у центру Минхена, била посвећена светом Михаилу. Наручена монументална скулпторска група била је средишњи део тог програма, што доприноси његовој популарности. Она се често понавља у различитим техникама, а посебно су омиљени камерни скулпторски модели изведени у племенитом металу. Истовремено се појављују и графички листови са овом тематиком. Први од њих је настао према цртежу Петера Кандида (Peter Kandid), дворског сликара војводе Вилхелма V Баварског. Петер Кандид, познат и као Петер де Вит (Peter de Witt), или као Петер де Вите (Peter de Witte), био је низоземски манеристички сликар и архитекта. Образован је у Фиренци у коју се рано преселио са оцем, произвођачем таписерија. Током 1586. године стигао је у Минхен, где је постао дворски сликар војводе Вилхелма V Баварског, а потом дворски сликар војводе Максимилијана I Баварског. Петер Кандид је већ 1597. године, непосредно пошто је скулпторска група Герхарда Хуберта била постављена на фасаду минхенске језуитске цркве, урадио цртеж великих димензија изведен пером и тушем (сл. 4). У то време, или нешто раније Лукас Килијан (Lucas Kilian) је према истом делу Херберта Хуберта и цртежу Петера Кандида извео бакрорез који је отиснут у великом броју примерака и убрзо постао веома популаран. Лукас Килијан је био аугсбушки гравер школован у Антверпену. Време израде бакрореза није поуздано утврђено, али је он свакако настао између 1588. и 1597. године,

---

14 Већ на почетку књиге *Trophaea Bavarica Sancto Michaeli Archangelo* арханђео Михаило се појављује римском императору Константину Великом и обраћа му се речима којима се представља као заштитник хришћанске вере и борац за њену победу: „Ego (inquit) sic, sum Michael Archidux Domini Sabaoth virtutum Christianorum fidei tutor: qui tibi conra impios Tyrannos belligeruti, fideli & germano illus ministro, auxiliaria arma contuti": Gretser and Rader 1597: F 1/v. О арханђелу Михаилу као личном заштитнику Вилхелма V Баварског в. Thomas 2010: 83. Стасавањем националне свести арханђео Михаило постаје заштитник немачке нације, а потом и немачке државе, што се у пуној мери одразило и у немачкој политичкој уметности 19. века (Galle 2002: 45-49).

пре одласка Лукаса Килијана у Италију у којој борави неколико година (сл. 5). Бакрорез је настао у Аугсбургу, а убрзо по издавању копирао га је Јоханес Саделер Старији (Johannes Sadeler I). Посредством графичких листова утврђен је стереотип популарне и важне барокне теме која се потом шири средњом Европом.

Крачун се с скулпторском групом Герхарда Хуберта сусрео захваљујући графичком листовима Лукаса Килијана и Јоханеса Саделера Старијег. Он се ослања на минхенски прототип, али га посредством графичких медијатора транспонује у сликану представу. Директну везу између прототипа, Хубертове скултурске групе и Крачунове слике скоро да и није могуће успоставити. Сликар се ослања на графичке узоре, а пре свега на бакрорез Лукаса Килијана. Поједини декоративни елементи, попут начина укрштања трака на прсима арханђела Михаила указују на могућност да је Крачуну био познат и истоимени бакрорез Доминика Кустоса (Dominicus Custos), другог супруга удовице Бартоломеа Килијана Старијег.[15] Бакрорез је настао 1597. године, а изведен је према нешто старијем цртежу минхенског сликара, декоратера и архитекте Фридриха Сустриса (Friedrich Sustris). Узор који је користио Теодор Димитријевић Крачун био је познат српској уметности тог времена. Њиме се прво послужио млади Јаков Орфелин приликом рада у цркви Светог Николе у Кикинди 1773. године. На наслонима седала певничких простора постављена су два медаљона, на северном је арханђео Гаврило, а на јужном арханђео Михаило (сл. 6).[16] На бакрорезе Лукаса Килијана и Јоханеса Саделера Старијег ослања се и икона „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном", из старе цркве Светог Николе у Сланкамену, настала током последњих деценија 18. века (Давидов 1970: 355-361, сл. 17, 18, 19). И друга композициона решења ове представе у српском сликарству високог и касног барока преузимају се из наслеђа уобличеног у кругу минхенског култа арханђела Михаила. Илустративан пример је истоимена представа на иконостасу Теодора Илића Чешљара у парохијској цркви светог арханђела Михаила у Мокрину, из 1782. године (Тимотијевић 1989: 49, сл. 11 на стр. 145). Она показује Чешљарево познавање Орфелинове и Крачунове композиције, али је у основи изведена из нешто другачије

---

15 За анализу бакрореза Доминика Кустоса и његову репродукцију в. Baumstark 1997: 442-443, Kat. No. 118. О цртежу Фридриха Сустриса и његовој вези са скулпторском групом Герхарда Хуберта *ibid.:* 420-422, Kat. No. 117.

16 Обе представе су уочене и приписане Јакову Орфелину у првој систематској монографској студији о овом сликару (Костић 2007: 199-200). Сличност између композиција „Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном" из кикиндске и карловачке цркве отворено поставља питање ауторства сликарских радова на бочним дверима иконостаса Саборне цркве у Сремским Карловцима. Разлике између Крачуновог и Орфелиновог сликарства најјасније се огледају у представама главе арханђела Михаила. Начин на који је она насликана на иконостасу карловачке цркве јасно указује на Крачуново ауторство.

минхенске традиције барокне иконографије арханђела Михаила. Теодор Илић Чешљар се, по свему судећи, послужио графичким листом Рафаела Саделера Млађег (Raphael Sadeler II), изведеним према слици Петера Кандида из 1604. године.[17]

[17] И слика и графички лист настали су за потребе војводе Максимилијана I Баварског. О настанку графичког листа, његовом предлошку, ранијим узорима и изворима в. Baumstark 1997: 425-428, Kat. No. 121, сл. на стр. 425. За другачије мишљење уп. Стошић 1992: 65, где је претпостављено да се Теодор Илић Чешљар послужио графичком представом из Килијанове Библије, или истоименом композицијом Луке Ђордана из бечког Kunsthistorisches Museuma. У време Чешљаревог боравка у Бечу слика се налазила у Миноритској цркви, а крајем 19. века је доспела у краљевску Gemäldegalerie. О настанку и историји слике в. Prohaska 1997: 46, са репродукцијом. О истоименој композицији Луке Ђордана из галерије старих мајстора берлинског Staatliche Museen в. Haus 1999: 77-88, Abb. 1.

ЛИТЕРАТУРА:

Balass, G. 2003

Five Hiearrchies of Intercessors for Salvation: The Decoration of the Angels' Chapel in the Gesù, *Artibus at Historiae* (Krakow) Vol. 24, No. 47: 177-208.

Баранович, Л. 1674

Труби словес проповідних, Київ: Друкарня Києво-Печерської Лаври.

Baumstark, R. 1997

Rom in Bayern. Kunst and Spiritualität der ersten Jesuiten, Hr. R. Baumstark, kat. ausst., Bayerisches National Museum, Münchn: Hirmer Verlag.

Busch-Frank, S. 2008

Hubert Gerhards „Bavaria" auf dem Hofgartentempel in München, München: GRIN Verlag.

Galle, M. 2002

Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, München: Utz Verlag.

Gardner, J. 1987

An introduction to the Iconography of the Medieval Italian City Gate, in: *Dumbarton Oaks Papers* (Waschington), Vol. 41: 199-213.

Gilbert, C. 1990

A New Sight in 1500: The Colossal, in: *„All the world's is stage …" Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, Ed. by B. Wisch, S. Scott Munshower, Part 2 Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre, Papers in Art History from Pennsylvania State University, Vol. VI, Pensilvania State University.

Gretser, J. and Rader, M. 1597

Trophaea Bavarica Sancto Michaeli Archangelo In Templo Et Gymnasio Societatis Iesu Dicata, München: Thomas Berg.

Давидов, Д. 1970

Иконе XVIII века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 6: 333-362.

Diemer, D. and Diemer P. 1995

Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern Schicksale einer furstlichen Antikensammlung der Spatrenaissance, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (München, Berlin), Bd. 58, H. 1: 55-104.

Zuccari, A. 1990

„Bellarmino e la prima iconografica gesuitica": La Cappella degli Angeli al Gesù, in: *Bellarmino e la Controriforma*, Ed. by R. De Maio, Sora: Centro di Studi Sorani, 611-628.

Kaulbach, H. M. 2004

Europa in den Friedensallegorien des 16.-18. Jahrhunderts, in: *Europa im 17. Jahrhundert: Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Hr. K. Bussmann, E. A. Werner, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 53-78.

Костић М.(ирослава) 2007.

Јаков Орфелин и његово доба, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Костић, М.(ирослава) 2012

Иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 40: 75-94.

Костић, М.(ита) 1930

Орфелинов и Крачунов уговор о сликању иконостаса и темпла Саборне цркве у Карловцима, *Гласник Историјског друштва Новог Сада*, год. III, св. 2: 304-306.

Kraus, J. U. 1715

Biblisches Engel und Kunst Werck: alles das jenige, was in heiliger göttlicher Schrifft Altes und Neuen Testaments von den heiligen Engeln Gottes dero erscheinungen tersichtungen bottschaffte[n] u[nd] gesandschaffte[n], auf mancherley Art und Weise auss Göttlicher Verordnung zu finden ist ... : in zierlichen Kupffern, mit beijgefügten Teutschen Erklärungs und Andachts- Reimen vorstellend: mit Fleiss zusammen getragen, in Kupfer gestochen und verlegt, Augsburg.

Кулић, Б. 2007

Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Leuschner, E. 2010

Propagating St. Michael in Munich: the new Jesuit church and its early representations in the light of international visual communications, in: *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Hr. E. Oy-Marra, V. R. Remmert, München: Akademie Verlag, 177-202.

Maxwell Skinner, S. 2011
The Court Art of Friedrich Sustris: Patronage in Late Renaissance Bavaria, Farnham, Burlington: Ashgate.

Meyer zur Capellen, J. 2010
Raffael, München: Beck.

Микић, О. 1972
Дело Теодора Крачуна, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Милановић-Јовић, О. 1976
Сликари иконостаса цркве Светог Николе у Сремским Карловцима, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* 6-7: 291-296.

Мирковић, Л. 1953
Теодор Крачун молер 1781, Нови Сад: Матица српска.

Михаиловић, Р. 1964
О бакрорезу Св. Тројица с арханђелом Михаилом од Захарије Орфелина, *Зборник Народног музеја* (Београд), бр. IV, 273-278.

Михаиловић, Р. 1972
Представе анђела у српској графици XVIII века, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 8: 283-306.

Peeres, G. 2000
Subtle Bodies: Representing angels in Byzantium, The Transformation of the Classical Heritage 32**,** Berkeley: University of California Press.

Полоцкий, С. 1683
Вечеря душевная, Москва.

Prohaska, W. 1997
Kunsthistorisches Museum Wien: die Gemäldegalerie, München: Beck Verlag.

Rohland, J. P. 1977
Der Erzengel Michael: Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes, Leiden: E. J. Brill.

Sauermost, H. J 1980
Zur Role St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst, in: *Um Glauben und Reich*, *Kurfürst Maximilian I.*, Hr. H. Glaser, München: Hirmer und Piper Verlag, 167-169.

Smith, J. C. 1998

"The Jesuit Church of St. Michaels in Munich": The Story of an Angel with a Mission, in: *Infinite Boundaries: Order, Disorder, and Reorder in Early Modern German Culture*, Ed. by Max Reinhart, Kirksville, 147-169.

Smith, J. C. 1999

The Art of Salvation in Bavaria, in: *The Jesuit: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Ed. by J. W. O'Malley, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 568-597.

Smith, J. C. 2000

A Militant Paradigm: St. Michael's in Munchen (1583-1593), in: *Sensuous Worship: Jesuits and the Art of the Eearly Catholic Reformation in Germany*, Princeton: Princeton University Press, 57-67.

Smith, J. C. 2008

A Tale of Two Cities: Nuremberg and Munich, in: *Embodiments of power: building baroque cities in Europe*, Ed. by G. B. Cohen; F. A. J. Szabo, New York: Berghahn Books, 146-190.

Стошић, Љ. 1992

Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Talmond Brown, S. 2010

The Shadow of Beauty: Art, Faith, and Culture of Freedom, Tate Publisching.

Telesko, W. 2005

Barocke Ikonographie und Buchillustration: Zu Prinzip und Methode der Illustration in gedruckten Bibelausgaben vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, in: *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Terhalle, J. 1997

"… ha della Grandezza de padri Gesuiti". Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München, in: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten,* Hr. Reinhold Baumstark, München: Hirmer, 83-146.

Тимотијевић, М. 1989

Теодор Илић Чешљар (1746-1793), Нови Сад: Галерија Матице српске.

Тимотијевић, М. 1996

Српско барокно сликарство, Нови Сад: Матица српска.

Thomas, A. L. 2010

A house divided: Wittelsbach confessional court cultures in the Holy Roman Empire, c. 1550-1650, Leiden, Boston: Brill.

Haus, A. 1999

Luca Giordanos Hl. Michael in der Berliner Gemäldegalerie. Laookonrezeption und die künstlerische Konstruktion der Moral, *Jahrbuch der Berliner Museen* (Berlin) Bd. 41: 77-88.

Hibard, H. 1972

"Ut picturae sermones": The First Painted Decorations of the Gesù, in: *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Ed. by R. Wittkower, I. B. Jaffe, New York: Fordham University Press, 34-41.

Hsia, R. Po-chia 1992

Social discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750, London, New York: Routledge.

MIROSLAV M. TIMOTIJEVIĆ

ABOUT THE PRESENTATION OF THEODOR DIMITRIJEVIĆ KRAČUN "ARCHANGEL MICHAEL TRIUMPHS OVER SATAN"

SUMMARY

It is often pointed out that Teodor Dimitrijević Kračun (1732-1781), the greatest master of Serbian baroque painting, did not directly emulate works of other masters. A more careful examination, however, shows that this practice, which was common throughout baroque painting, was not foreign to this Serbian master, either. One of the examples is the presentation "Archangel Michael Triumphs Over Satan," painted on the northern doors of the iconostasis of the Cathedral Church of St. Nicholas in Sremski Karlovci, in 1780. The ideal model for formulating the presentation was the monumental sculpture group of the same name, created by Gerhard Hubert, which decorates the frontal façade of the Jesuit Church of St. Michael in Munich. The formal template was the copperplate engraving by Lucas Kilian, created according to the sculpture by Gerhard Hubert and a drawing by Peter Kandid. Kilian's copperplate engraving was known earlier in the baroque art of the Karlovci Metropoly, which is confirmed by the presentation with the same name on the back of the choir seats in the Church of St. Nicholas in Kikinda, created by Jakov Orfelin in 1773. Teodor Dimitrijević Kračun and Jakov Orfelin worked together on the painting of the Cathedral Church in Sremski Karlovci, and the earlier solution by Orfelin was certainly known to Kračun, which is shown by the congruence of the colour structure of their compositions. Establishing the models which Jakov Orfelin and Teodor Dimitrijević Kračun used shows that the forms of the cult of Archangel Michael, developed in Munich, Bavaria, were known within the framework of the religious and political programme of the Karlovci Metropoly, which was part of the Habsburg monarchy during the 18th century.

Сл. 1 Теодор Димитријевић Крачун, Јаков Орфелин, Иконостас, Саборна црква светог Николе, Сремски Карловци, 1780.

Fig. 1 Teodor Dimitrijević Kračun, Jakov Orfelin, Iconostasis, Cathedral Church of St. Nicholas, Sremski Karlovci, 1780.

Сл. 2 Теодор Димитријевић Крачун, *Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном*, уље на дрвету, иконостас, Саборна црква светог Николе, Сремски Карловци, 1780.

Fig. 2 Teodor Dimitrijević Kračun, *Archangel Michael Triumphs Over Satan*, oil on wood, iconostasis, Cathedral Church of St. Nicholas, Sremski Karlovci, 1780.

Сл. 3 Герхард Хуберт, *Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном*, скулпторска група, чеона фасада језуитске цркве светог арханђела Михаила, Минхен, 1588.

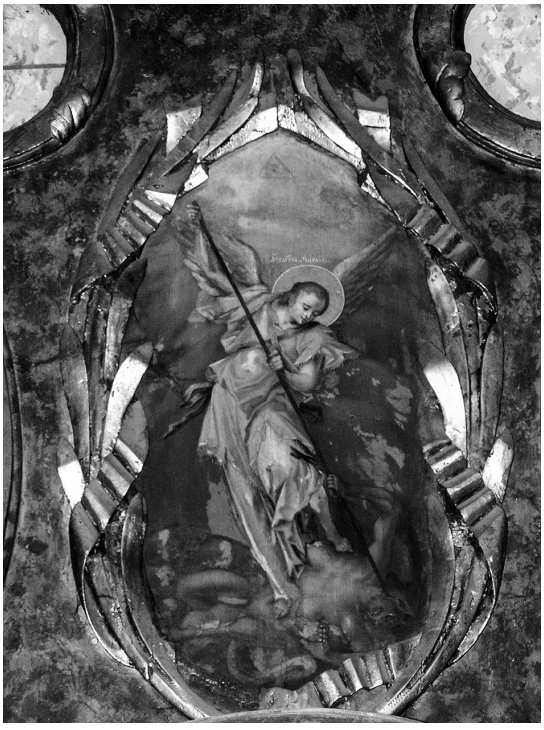
Fig. 3 Gerhard Hubert, *Archangel Michael Triumphs over Satan*, sculpture group, front fasade of the Jesuit Church of the Holy Archangel Michael, Munich, 1588.

Сл. 4 Петер Кандид према Герхарду Хуберту, *Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном*, туш пером, Минхен, 1597.

Fig. 4 Peter Kandid according to Gerhard Hubert, *Archangel Michael Triumphs Over Satan*, ink and quill, Munich, 1597.

Сл. 5 Лукас Килијан према Петеру Кандиду, *Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном*, бакрорез, Аугсбург, између 1588. и 1597.

Fig. 5 Lucas Kilian according to Peter Kandid, *Archangel Michael Triumphs Over Satan*, copperplate engraving, Augsburg, between 1588 and 1597.



Сл. 6 Јаков Орфелин, *Арханђео Михаило тријумфује над Сатаном*, уље на дрвету, наслон седала северног певничког пулта, Црква светог Николе, Кикинда, 1773.

Fig. 6 Jakov Orfelin, *Archangel Michael Triumphs Over Satan*, oil on wood, back of the seats in the northern choir, Church of St. Nicholas, Kikinda, 1773.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.05.049.6(497.13)"17"
ИД 195182860

Александра П. КУЧЕКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду - Факултет ликовних уметности

ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ДАРУВАРСКОГ БРЕСТОВЦА – О ВАЗИ СА ЦВЕЋЕМ У ПРЕДСТАВИ *БЛАГОВЕСТИ*.

(*Hommage* Радмили Михаиловић)

Сажетак: Рад представља осврт на специфичан мотив мртве природе у представама *Благовести* на царским дверима српских иконостаса средине XVIII века – вазу са букетом цвећа, на његово порекло, те путеве и контексте транспозиције у српско барокно религиозно сликарство. Повод је откривање досад непознатог зографског иконостаса са развијеним раним, али потпуно зрелим, маријанским имакулатичним концептом на царским дверима у цркви славонског села Дарувварски Брестовац из 1750. Анализа је омогућила и шири увид у богословску позадину црквеног сликарства у Славонији у време епископа Софронија Јовановића (1743-1757).

Кључне речи: *Благовести* – иконографија, мртва природа, ваза са цвећем, крин, Пакрачко-славонска епархија, Софронije Јовановић.

> *„Издвојена из композиционе целине, мртва природа са Благовести по духу је бројеловска – света и симболична – сасвим далека од истине градинарства. Код нас је то таква слика,"* (Михаиловић 1979а: 34).

Српско црквено сликарство средине XVIII века, сасвим одано украјинско-руским стилским и иконографским обрасцима, није остављало простора уметничкој имагинацији заснованој на посматрању реалног, материјалног света природе. У оквирима уметности Запада, поготово у холандско-фламанском кругу XVI и XVII века, *природа*, међутим, доживљава своју пуну афирмацију освајајући не само сликане *историје*, већ истовремено уздиже и нове жанрове у оквиру разноврсне сликарске врсте мртве природе. Иако ретко лишена дубљих метафизичких асо-

цијација утканих у широку и дугу традицију симболичких религиозних тумачења, мртва природа поменутог времена представљала је један од видова испољавања уметничког интересовања за стваралаштво настало на темељу непосредне опсервације појавног света, често подупртог првим систематским научним истраживањима (Михаиловић 1979а: 27-28; *cf.* Ogilvie 2006, 25-87, 139-209). Атласи са цртежима биљака и цвећа одиграли су значајну улогу у развоју и популарности посебно негованих натуралистичких представа цветних букета у вазама, третираних с ботаничком прецизношћу достојном наслеђа Ван Ајка или Дирерових акварела (Михаиловић 1979а: 29-30). У барокној сликарској поетици, ослоњеној на хуманистичку традицију, ефемерна лепота цвећа имала је подсебну привлачну снагу и отварала је низ асоцијативних могућности у оквирима старог начела *spiritualia sub metaphoris corporalium* (*cf.* Brajović 2000: 122).

Мртва природа *per se* остала је, како је утврђено, непозната српском сликарству XVIII века, иако се њена појава у оквирима црквене слике тог столећа може пратити још од првих сликаних корпуса насталих у доминантном барокном озрачју (Михаиловић 1967: 279-294; *idem* 1979а: на више места; *cf.* Тимотијевић 1996а: 244). Непостојање (или развој у повоју) клијентеле унутар српског друштва за коју би самосталне мртве природе биле сликане, свакако је одиграло можда и пресудну улогу у одржавању стања њеног, готово стидљивог и успутног, појављивања у ткиву религиозне слике. Често је она само развијала и ликовно обогаћивала старе симболичке топосе у оквирима догматских представа. Једна од најзначајнијих свакако је сцена *Благовести,* која је својом наративном потком пружала могућности за укључивање специфичних секвенци мртве природе. Посебно место у благовештенским приказима у оквирима западног религиозног сликарства је, још од XIII века, имала ваза са цветовима љиљана – традиционалним симболом маријанске чистоте (Schneider 1999: 135; *cf.* Robb 1936: 482). Вариран у безбројним примерима током XVII столећа, овај је мотив у српске представе *Благовести* у XVIII веку стигао посредством омнипотентних графичких предложака, како западног порекла, тако и преко руско-украјинских варијација.

Посебно занимљив период честог појављивања вазе са цвећем у представама *Благовести* у српском сликарству је време око средине XVIII века када је декоративна схема руско-украјинског барока имала значајну превласт над остварењима како сликара блиских непосредном извору стила у Карловцима, тако и бројних зографа активних на ободним подручјима Митрополије. Један од најзанимљивијих, до данас сачуваних раних примера, представља изузетни букет у вази у сцени *Благовестима* на царским дверима цркве славонског села Даруварски Брестовац

(сл. 2 и 3). Постављен на округлом сточићу у средишту двокрилне композиције, између Богородице и арханђела Гаврила, својом доминантном позицијом, пажњом коју је мајстор поклонио сликању појединачних цветова и готово наметљивом самосталношћу унутар стандардно конципираног благовештенског мизансцена, брестовачки мотив вазе са цвећем могао би бити маркиран као аутентичан и пионирски *flower-piece* српског сликарства XVIII века.

Малобројне славонске цркве у којима се данас могу видети делови иконостаса, или тек покоја икона из средине XVIII столећа, не пружају ни иоле доследну слику о њиховом првобитном архитектонском окружењу, распореду на олтарским преградама и међусобном иконографском односу. У већини случајева реч је о фрагментима старих иконостаса пренесеним у нове цркве грађене у другој половини XIX или у првим деценијама XX века. У тим приликама су стари, углавном зографски иконостаси, прекрајани како би се уклопили у нове ентеријерске габарите, увек сасвим несагласне онима у којима су се они првобитно налазили. Такав је случај и са црквом Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу која је, на месту старије грађевине, подигнута 1934.[1] Стара је црква била грађена пре 1747. када ју је осветио пакрачко-славонски епископ Софронije Јовановић (Кашић 1988: 291-292). Већ тада је брестовачка парохија била економски снажнија од већине у Славонији подижући цркву од камена, покривену шиндром.[2] Недуго након градње цркве осликан је иконостас (сл. 1). Иако је до данас очуван у деловима углавном доње и средишње зоне, на панелу изнад јужних двери сачувао се ктиторски запис (сл. 4). У њему се наводи да је брестовачки храм подигнут „од основании“

1 На западном прочељу једнобродне грађевине са звоником стоји плоча на којој су урезани поменута година и име градитеља Ф. Вацека из Пакраца. На полеђини дрвене олтарске преграде црном бојом исписани су опширни записи о подизању новог храма и његовом опремању из којих сазнајемо да је цео подухват остварен захваљујући приложништву парохијана. Иконостас је тако „... по предању стар из конца 17-ог и почетка 18-века уметнички рад непознатих сликара, исте 1934. очишћен и по новом правом распореду постављен а исто тако и епископски престол и сви остали столови и певнице исте године обновљени по сликару ликовне уметности Рихарду Фриди из В. Зденаца. Председник црквене општине био је Јово Лукић.“ Од првобитног црквеног мобилијара наведеног у запису до данас је сачуван само монументални барокни архијерејски трон са иконом Христа на леђном наслону коју је највероватније сликао поменути Рихард Фрида. Од његове руке потиче и неколико икона на иконостасу чија се разлика у односу на аутентичне радове из средине XVIII века јасно уочава.

2 Већина славонских парохијалних и филијалних цркава је, према сачуваним инвентарима из седме деценије XVIII века, била подизана искључиво од дрвене грађе. Фотографија старе брестовачке цркве објављена је у: Грујић 1996: 175, сл. 64. Ипак, подаци о цркви у изворима често су контрадикторни Шематизам 1898: 51; МСПЦ, *АПЕ, кут. 6.*

у време епископа Софронија Јовановића, када су се многе цркве обнављале и нове подизале.[3] На крају записа исписана је година 1750. и насликан, вероватно, тадашњи барокни грб Пакрачко-славонске епархије .[4]

Време епископовања Софронија Јовановића (1743-1757) за Пакрачко-славонску епархију значило је мукотрпну, али значајну духовну обнову засновану на савременим реформским настојањима карловачких митрополита. Владика Софронije био је чврст експонент руско-украјинске културне оријентације у Славонији, средини која је у многоме заостајала за напреднијим окружењима централних епархија Карловачке митрополије. Његовим је настојањима реформисан духовни живот славонских манастира у којима је, између осталог, заведена обавеза набавке руских и украјинских штампаних богослужбених књига. Писана потпора за последњу констатацију сачувана је у облику *Монашких правила* за манастир Ораховицу које је епископ Јовановић издао 1745. (Кучековић 2007: 55-64). Обнову мирског верског живота Јовановић је спроводио не-

---

[3] Запис, у неким деловима нечитак или неразумљив због оштећења, гласи: „Благословением Оца и поспешением Сина... вздвиетсја од основании сеи свети храм славу... вазнесјемусја Христу Богу нашему впамјат все... хфалиго апостола Петра.... ?... иего кралевскаго величества Марији Терезији дштери свјатаго почившаго (?) краља ње... велики императрици Елисавети Петровни при освештаном г(оспо)дину г(оспо)дину Софронију Јовановићу епископу пакрачкому славонскому ио.. ? благошестиа и отечеству своему. Ето времја инои церкви свети обновишасја а ини од основаниа сдвиготсја ревности... таго свјатитела. *Цвѣтаебо всакими добротами во отечествии нашем иакоже крин посреде иних цвѣтов* (италик А. Кучековић) јегоже молитвами Христу Боже... си душеи нашија јако благ и человеко љубец амин... настојанијем смернаго презвитера служител аже... храма сего... во весем христољубиви... лета Господња афн месеца јуна...“

[4] Изглед грба Пакрачке епархије у XVIII веку до данас није довољно проучен. Сасвим је поуздано да се он током времена мењао, често овисећи о хералдичким обележјима која су усвајале поједине владике. Тако је и Софронije Јовановић 1745. конципирао епархијски грб у облику овалног штита опточеног украсима, раздељеног на четири дела, који придржавају два анђела. У левом одељку била је представљена црква са три кубета и високим звоником као, вероватно, модел катедралне цркве свете Тројице у Пакрацу. Каснијој варијанти грба епископа Софронија додати су симболи двеју славонских река Саве и Драве међу којима је била куна у трку – традиционални хералдички знак Славоније (Грујић 1996: 181-182). Грб насликан у Брестовцу веома личи на описе хералдичких компилација владике Софронија Јовановића код Грујића, али се у извесним сегментима и разликује. Брестовачки сликар је на крају ктиторског записа представио богату двоструку барокну гирланду украшену гроздовима која затвара поље у чијем је десном сегменту приказана трокуполна црква. На левој страни су симболични прикази двеју река, куне и рака (који се, према Грујићу, појављује још у најстаријем познатом грбу Пакрачке епархије на надгробном споменику епископа Петронија Љубибратића из 1703). Ансамбл грба допуњен је великим крстом који виси на бројаницама, митром у врху, крстом на штапу и епископском штаком. Два анђела, од којих је само десни сасвим очуван због прекрајања панела са ктиторским записом, придржавају грб по чијем су ободу црвеном бојом исписана ћирилична слова са лигатурама –П П М Е ? С П. Реч је, вероватно, о још једној у низу варијанти грба епархије са наглашеним симболима епископовог достојанства, коју тек треба довести у хералдичку везу са личним аспирацијама владике Софронија и осталим сачуваним облицима пакрачког владичанског грба из прве половине XVIII века. Један сликани грб Софронија Јовановића налазио се и на прочељу владичанског двора у Пакрацу (*ibid*: 161, сл. 57).

уморно, освећујући парохијске и филијалне цркве – у периоду од новембра 1743, непосредно након ступања на епископски престо, па до краја 1752. осветио је шездесетак храмова, махом грађених од дрвета (Руварац 1889: 329-331, 346-348; *cf*. Милеуснић 1991: 256-257). Тако велик број новоподигнутих или обновљених цркава је, у релативно кратком временском периоду, изискивао ангажман и великог броја сликара који су радили на њиховој унутрашњој опреми. Овај је аспект уметничке обнове у време епископа Софронија Јовановића, међутим, најмање познат и, још увек, оптерећен стереотипима. Чињеница је да су у Славонији у то време биле активне зографске дружине или мајстори који су остваривали иконостасне целине знатно наивнијег сликарског израза од оног који су преферирали и форсирали Сремски Карловци и њихова непосредна утицајна сфера. Ипак, то свакако није довољно за генерализовани закључак о тврдим конзервативним схватањима владике Софронија и његовој склоности подржавању сликарског традиционализма као најсигурније одбране од налета католичког прозелитизма и уније (Милеуснић 1991: 260-261). Иако је познато да је био језуитски васпитаник, зналац немачког и латинског језика, агилни реформатор, потписник и спроводилац свих важнијих савремених реформских аката Митрополије, прогресивни ставови владике Софрониа остају, нажалост, знатно скривени због недостатка и уништења архивске грађе, а понајвише управо сликарске заоставштине његовог времена. Међутим, из онога што се до данас поуздано зна, на основу тек фрагментарних вести и још мање очуваних цркава и иконостаса, могуће је наслутити сасвим другачије његово схватање улоге црквеног сликарства од оног које му је досада приписивано.

Развијено осећање епископа Софронија Јовановића за важност црквене слике као преносника нових духовних начела треба уважити као прворазредни чинилац при савременом разматрању доласка и потоње делатности украјинског мајстора Василија Романовића у Славонији. Односи владике и талентованог сликара нису довољно расветљени, али се ипак може наслутити да су модерни сликарски израз и нова иконографија коју је Романовић донео својим образовањем и предлошцима, имали значајну подршку управо од стране Софронија Јовановића.[5] При том се истиче чињеница да се реформа религиозне слике, снажно институционално промовисана кроз рад Јова Василијевича у Карловцима и отварање придворне сликарске школе, готово непосредно осетила и у периферној Славонији, захваљујући управо Романовићевом остварењу у

[5] С обзиром на досадашња истраживачка сазнања могуће је изнети претпоставку да је Василије Романовић у Пакрацу радио као придворни сликар епископа Софронија Јовановића. У Славонију је стигао из манастира Хопова, места пострига епископа Јовановића, вероватно већ 1753-4. и у непосредној владичиној околини деловао све до 1757/8, када је Јовановић умро.

манастиру Дреновцу из 1757/8. (Давидов 1969: 121-138; Микић и Шелмић 1981: 65-7; Кашић 1996: 278-280; *cf.* Кучековић 2010: 265-284). Данас се сматра да је овај монументални импорт украјинског сликарства у Славонији остао без непосредног квалитативног одјека међу епигонима. Овакво је становиште у највећој мери тачно, уколико се посматра до данас сачуван, познат и проучен материјал. Ипак, извесна његова корекција се чини неопходном захваљујући новом погледу на досад непозната или у домаћој науци маргинално обрађена остварења средишњих деценија XVIII века, преостала у славонским црквама.

Нова су истраживања на светлост дана изнела делимично или готово у потпуности очуване иконостасе из села Доња Обријеж, Катинац и Тројеглава, који допуњују досадашњу слику о остварењима Романовићеве радионице у Славонији и одјецима његовог посредног утицаја (Кусовац 1993: 5-13; *cf.* Кучековић 2010: 280-283). Тек је, међутим, њиховим упоређивањем и анализом могуће констатовати да је Романовићева „струја“ у Славонији представљала само један, дистинктиван и заокружен, ток сликарских збивања. Други су мајстори, чији је *naïveté* у односу на Романовићев стил евидентан, ипак остваривали благовремен додир са савременим тенденцијама у црквеном сликарству. Док је иконостас у Доњој Обријежи резултат директног контакта са маниром и предлошцима украјинског мајстора, у Катинцу, Тројеглави и, напослетку, у Даруварском Брестовцу сачувани су корпуси из средине XVIII века, чија анализа такође открива добро познавање украјинско-руских извора њихових мајстора. Иако концепцијски следе обрасце ранобарокних олтарских преграда, без морализаторско-дидактичког фронта у соклу, развијених циклуса празника, Страдања, па и, изузев Брестовца, наглашенијих маријанских акцената, ова три зографска иконостаса настала на почетку шесте деценије XVIII столећа носе иконе сликане у савременом декоративном обрасцу богате везене позлате на драперијама, престолима и декору. Још важије се, међутим, чини уочавање употребе популарних западноевропских графичких предложака који овим зографским сликарима омогућују ангажовање савремених композиционих и стилских решења. Мускулозни ликови апостола на засебним иконама у Даруварском Брестовцу одају њиховог сликара као познаваоца, вероватно посредног, илустрација попут оних у популарној Библији Ектипи која ће се у Славонији као предложак значајније јавити тек са Јованом Четиревићем Грабованом у осмој деценији века (Кучековић 2004: 219-242). Традиционализам поменутих иконостаса осликаних у време епископа Софронија Јовановића не треба зато тражити у оквирима стила, па чак ни квалитативног сликарског домета, већ понајпре у њиховој есхатолошкој садржајној структури која је поштовала обрасце устаљене током претходног века. У сва три примера уочљива је концепција која је, изнад реда престоних икона, форсирала традиционалне хоризонталне тематске целине

Деизиса са низом икона апостола, Богородице шире од небеса са пророцима и Распећем у завршници (Лесек 2001: 39-40; Стошић 2006: 137-138). У Даруварском Брестовцу се, међутим, на централној икони апостолског реда не појављује Деизис, већ веома интересантна представа Христа који седи на престолу иза часне трпезе и обема рукама благосиља дарове испред себе – хлеб на дискосу и вино у путиру (сл. 6). У комбинацији са иконама апостола овакав би иконографски склоп свакако требало протумачити као тзв. консекративни тип *Тајне вечере* настао под утицајем схватања о времену претварања светих дарова у тело и крв Христову на литургији, присутних у украјинско-руској богословској средини XVII и XVIII века (сл. 7) (Вуксан 2006: 32-98). Актуелност овог концепта у српској средини у време осликавања брестовачког иконостаса требало би уградити у скицу интелектуалног профила епископа Софронија Јовановића, а свакако узети у обзир при закључивању о разини богословске учености у позадини сликарских остварења његовог доба.

Додир модерног и традиционалног у сликарству Славоније у ово време остварује се на више контактних нивоа чинећи занимљиве симбиозе продуховљене, како се може претпоставити, чврстом богословском контролом садржаја, али и оживљене декоративним обрасцима и веселим колоритом карактеристичним за зографско сликарство. У цркви Светих Петра и Павла у Даруварском Брестовцу посебну пажњу привлаче престоне иконе са допојасним ликовима крунисаних Христа и Богородице. Њихови ружичасти инкарнати и зарумењени образи проминентне су одлике ових, вероватно најстаријих њихових сачуваних изразито хуманизованих ликова у црквеном сликарству на тлу Пакрачко-славонске епархије. Декоративна разиграност и пажљиво сликање детаља посебно су наглашени на двема бочним престоним иконама – *светом Николи* и *светом Јовану Крститељу*. Лик крунисаног крилатог Претече, у пуној фигури наспрам пејзажне позадине, поново упућује на јаке руско-украјинске узоре брестовачког сликара (Стошић 2006: 140-141, нап. 21-23). У контрасту са схематизовано третираним облацима – уобичајеним барокним симболима небеске сфере, стоји још један излет брестовачког сликара у свет природе – пурпурни тонови првог сумрака на овоземаљском сегменту неба, изнад негостољубивог и пустог стеновитог крајолика. Појава оваквих пејзажних пасажа на брестовачкој икони има своје оправдање у општем месту барокне религиозности која исказује тежњу за спајањем појавне и метафизичке стварности као одраза свемогућег деловања божанске љубави (Тимотијевић 1996а: 247, 256).

Сегменти пејзажа комбиновани са архитектуром појављују се у Даруварском Брестовцу и у доњој зони царских двери. На медаљонима испод средишње композиције *Благовести* насликани су ликови светих Јоакима и Ане у оквиру композиције *Сусрета код златних врата*. Кључно ве-

ровање у Богородичино постојање ослобођено терета првобитног греха основ је за приказивање овог апокрифног тренутка који се сматрао моментом њеног зачећа (*ibid:* 346-347). Јоаким и Ана представљени су целим фигурама, у раскошним златовезним одеждама и рукама уздигнутим у нивоу груди што сугерише њихово међусобно обраћање. Додатни нагласак јасним маријанским алузијама које носе медаљони са ликовима Богородичиних родитеља представља и кринов струк који у руци носи света Ана (сл. 8). Он је потпуно истоветно сликан као и крин у руци арханђела Гаврила у *Благовестима* и носи комплементарно симболичко значење. Празник Зачећа св. Ане (9. децембра) у годишњем кругу црквеног богослужења код Срба у XVIII веку имао је значајно место, са алузијама које су директно биле повезане са веровањем у безгрешно зачеће Богородице (Вуксан 2007: 189-202).

Целокупна иконографска схема брестовачких царских двери потпуно је подређена утицају актуелне маријанске побожности која је Богородицу схватала као безгрешно зачету краљицу неба. Осим *Сусрета код златних врата* у доњим медаљонима, изнад *Благовести* у засебним одељцима сликани су попрсје Бога Оца окружено главама анђела од којег према Богородици слеће голуб Светог Духа, док други медаљон садржи амблематску представу небеског (Соломоновог) престола такође окруженог анђеоским главицама и припремљеног у част *regina-e coeli* (сл. 9). Овај амблем такође представља део пикторалног имагинаријума формираног око промоције доктрине о безгрешном зачећу (Михаиловић 1979б: 296-297; *cf.* Тимотијевић 1989: 119). Брестовачке царске двери тако, уз примарну функцију глорификације момента оваплоћења, представљају најстарији сачувани експлицитни барокни маријански манифесто у црквеном сликарству XVIII века у Славонији.

Ипак, оваква се констатација у овом тренутку доноси искључиво као последица чињенице да на подручју Пакрачко-славонске епархије нема сачуваних иконостасних целина из првих деценија XVIII века. Када и како су сликари активни у Славонији у том периоду дошли први пут у контакт са развијеним постридентским маријанским концептима тешко је одредити, али свакако треба имати у виду да је већ зограф Сава Крабулевић, сликајући иконостас у цркви манастира Ораховице 1697, на престоној икони приказао *Богородицу од седам жалости* (Кучековић 2007: 160-161). На представи Богородице, која у наручју држи малог Христа у царској одећи, сажети су сви ликовни симболи имакулатичне краљице неба, укључујући и крин у Христовој руци, а коју ће славити потоњи високи барокни иконостаси – и она се појављује у царској одори без мафориона, расплетених коса и окруњена, окружена малим представама пророка који су се, у барокним програмима, сматрали навестиоцима ње-

ног безгрешног зачећа (Тимотијевић 1996а: 345). Амблематска представа седам положених мачева у дну иконе, као симбола жалости Богородице због мука и смрти Христове, још један је доказ контакта Крабулевића са актуелним концептима популарне барокне побожности (Кучековић 2007: 161). У скоријим истраживањима изнесена претпоставка о директном контакту Крабулевића са Москвом и тамошњим радионицама везаним за Оружејну палату у деветој деценији XVII века, отвара сасвим нове могућности у успостављању хронолошких маргина рецепције барокних маријанских концепата у српској средини и охрабрује потрагу за јаснијим доказима и у завршним деценијама XVII века (Петковић, 2009: 159-166). У кругу сликара везаних за московску Оружејну палату у другој половини столећа јављају се западњачке маријанске компилације дотада непознате руском иконопису (*ibid.*; cf. Тарасенко 2003: 410). Тако ће Никита Павловац око 1675. насликати изванредну „руску" варијанту теме *Hortus conclusus* – Богородицу „*Вертоград заключенный*", на којој је Богомајка представљена у царској одежди, са малим Христом у наручју, као рајска царица, наспрам позадине рајских перивоја уоквирених зидинама на које су постављене елегантне златне вазе са букетима тулипана и каранфила (Турцова 1997, 63; *ibid.* 2004: 635-657, сл. 56; *cf.* Кочетков 2003: 219-222).

Централна сцена *Благовести* на царским дверима у Даруварском Брестовцу компонована је у ентеријеру и укључује познати распоред и ставове актера – Богородица на десном крилу двери је у сликаном медаљону приказана прекинута у читању, у седећем полуокрету ка арханђелу који јој прилази и обраћа јој се, са леве стране (сл. 5). Стафажна позадина сцене, детаљи архитектуре, раскошне завесе, стуб иза Богородице - сугеришу тренутак који се одвија у њеном дому у Назарету, али функционишу и као носиоци симболичних вредности везаних за импликације приказаног догађаја и личности (Тимотијевић 1989: 118-120). Њихове изворе на брестовачкој икони треба тражити у илустрацијама западноевропских графичких Библија, међу којима и Библије Пискатора. Један од најранијих корпуса који се појављују као узори српских барокних сликара, Библија Пискатора доносила је благовештенски призор такође постављен у архитектонски дефинисаном ентеријеру (Михаиловић 1967: 288, сл. 3 и 4). Веома слична решења појављују се у средишњим деценијама XVIII века на многим српским иконостасима, од временски и територијално блиског примера у Доњој Обријежи, до остварења мајстора ранобарокног опредељена, попут Димитрија Бачевића (Кучековић 2010: 276, сл. 8; Костић: 1996: 48-60, 99-110, табла XXXVII). Иако у брестовачком случају није реч о директном угледању на Пискаторово решење *Благовести,* оно што илустрацију ове познате графичке Библије чини занимљивом је и појава раскошне вазе са криновима у првом

плану композиције, а која није тако доминатна или се уопште не појављује у другим Библијама или на појединачним графичким листовима који су могли бити узор српским мајсторима. Иако су у Пискаторовој Библији у вази још увек само кринови, у питању није један цветни струк већ цео бројгеловски компонован букет. Брестовачки је мајстор усвојио сличну диспозицију и доминацију мотива у средишњем делу композиције између Богородице и арханђела, постављајући своју вазу на округли салонски сточић прекривен тканином украшеном флоралним мотивима. Поред кринова какве у рукама држе и арханђео Гаврило и света Ана (сл. 6 и 8), у вази су сликани и други цветови – на првом месту руже у неколико боја, гранчице са зеленим листовима и један плави цвет не сасвим дефинисаног облика.[6] Најзначајнијим панданима брестовачком букету у српској средини, на првом месту због истог датума настанка (1750), али и очигледне зависности од сличног предлошка, треба сматрати изванредне вазе радионице Украјинца Јова Василијевича у сценама другог и трећег кондака Богородичиног акатиста у припрати манастира Крушедола (Тимотијевић 2008: 270, сл. 153).

Посебно интересантан декоративни аспект брестовачких царских двери представља и чињеница да су призори на њима сликани на панелима који нису носили развијену дрворезбарену декорацију. Брестовачки мајстор је овај „недостатак", карактеристичан за већину сачуваних зографских исконостаса у Славонији из средине XVIII века, надоместио сликаним декоративним партијама на царским дверима. Флорални мотиви извучени црном бојом и осликани златном, типични у словенском раном бароку, заменили су ефекте недостајућих дрворезбарених мотива који су, својом општом симболичком асоцијацијом на рај и Небески Јерусалим често, у каснијим разрађеним варијантама, укључивали и мотив вазе са цвећем (Тимотијевић 1996б: 101).

Моменат утврђивања цветног букета у вази као самосталног мотива у оквиру западноевропског сликарства још увек није сасвим прецизно одређен, иако је наслућено да најстаријији примери припадају немачкој сфери из средине XVI века (Salinger 1950: 253; *cf*. Schneider 1999: 136). Они, као и бројни случајеви појаве цвећа у вази на раним холандским

[6] Могућност да је цео сегмент двери пресликаван и досликаван током времена свакако постоји. Из тога прозлази и извесна резерва при одређивању врста цветова у вази, као и изворне структуре и богатства букета. Међутим, третман мотива крина, сасвим специфичан и дистинктиван на осталим поменутим местима на којима се појављује и на којима, према чврстом убеђењу ауторке овог рада, није дошло до значајнијих интервенција, омогућује закључак да истоветни кринови у вази, а самим тим и цео букет, верно одражавају композициону и колористичку интенцију сликара из 1750.

представама *Благовести,* још увек носе експлицитне маријанске алузије, често потпомогнуте натписима који таквим представама дају готово амблематски карактер (*cf*. Spike 2002: 182). Процес профанације мотива, без обзира на број варијација, није се одвијао брзо и цвеће дуго задржава значајну иконографску вредност, како у оквиру религиозних представа, тако и у самосталном појављивању. Један од раних центара сликарства цвећа и колекционарства био је, уз холандске области, двор светог римског цара Рудолфа II у Прагу. Илуминирана књига *Mira Calligraphiae Monumenta* (око 1590) производ је ренесансне културе прашког двора. У њој садржане илустрације различитих биљних и животињских врста, а посебно цвећа, директно су антиципирале развој новог „цветног" сликарског жанра (Hendrix and Wignau-Wilberg 1992: 6-8). Вазе са букетима свој прави процват дугују фламанском сликарству с почетка XVII века, посебно маниристичким ботаничким пасијама Јана Бројгела Старијег. Његове су слике самосталних букета, иако сасвим фантастичне по својој структури, схваћене као резултат јасних тенденција ка секуларизацији мотива. Своју чврсту симболичку тежину цвеће ће задржати такође и у католичкој фламанској клими, у варијанти религиозних мртвих природа са цвећем, коју посебно развија Данијел Сегхерс у првој половини XVII века. Везе овог сликара са језуитима и контрареформацијским пропагандним циљевима реда посведочене су и записима на његовим сликама цветних аранжмана (Schneider: 1999: 151; *cf*. Brajović 2000: 123).

Разумевање цвећа као симбола скривеног религиозног значења, као симболичних *integumenta* или *figurae*, у суштини је средњовековно. Омилитичка и побожна литература средњег века на Западу обележена је веома префињеном симболиком. У тој широкој сфери посебно место имало је цвеће, како због своје лепоте тако и због изузетно цењених лековитих моћи у народној медицини (Schneider 1999: 135). Прва култивација биљака у медицинске сврхе догађала се управо у оквирима верских институција – манастира који су често унутар отвореног дела самостанске енклаузуре неговали вртове засађене разним биљкама и цвећем лековитих и зачинских својстава (Ogilvie 2006: 151 и даље). Идеја о врту – башти са цвећем као месту контемплације и уживања јавља се у XIII веку у списима Алберта Великог Келнског који је оставио бројне савете о начину уређења ових синонима рајских перивоја. Њихов је симболички потенцијал, изведен из старозаветног репертоара, чврсто повезиван с идејом затвореног врта – *hortus conclusus*-а као знака Богородичиног девичанства или ње саме, у парафрази стихова Конрада Вирцбуршког – живог раја испуњеног многим племенитим цветовима (Hagen 2001: 12).

Врлине и благотворна својства цвећа, не само за тело већ и за дух, инспирисале су још у XII веку Бернара од Клервоа који је Богородицу називао „љубичицом понизности, љиљаном непорочности и ружом мило-

срђа", позивајући се на најпознатије помињање цвећа у целој Библији – у Песми над песмама (2:1) (Koch 1964: 71). Суштину средњовековног тумачења симболике цвећа у *Благовестима* такође треба тражити у Бернаровим поетским текстовима у којима се Христос описује као цвет који је зачет од цвета, у времену цвећа и у граду цвећа, што заправо произлази из његовог поимања значења Богородичиног девичанства, годишњег доба када се празник слави (пролеће, 25. март по католичком календару), али и погрешног превода имена града Назарета за који је Бернар веровао да значи – цвет (Blum 1992: 48). Ипак, већ у средњем веку била је присутна вишезначна интерпретација симболике цвећа. У веома популарном моралистаторском речнику *Repertorium morale* бенедиктинског омилитичара из XIV века Петруса Берхоријуса, на пример, стоји да љиљан „...може уопштено представљати Христа или Богородицу или било ког праведног човека... као краљеве Француске, Сицилије, Мађарске-Угарске и Наваре који носе љиљан и најмоћнијег светог Луја (које) можемо поштовати..." (Koch 1964: *loc. cit*; *cf*. Михаиловић 1977-79: 16, 19). На овом месту могуће је отварање смера ка широком пољу профане употребе *fleur-de-lis* мотива у контексту европске хералдичке и амблематске сфере и његове конекције са сакралним значењима, од легенде по којој се на крштењу француског краља Кловиса I 493. године указала Богородица и новом хришћанском владару поклонила цвет крина (Fox-Davies 2006: 272-276).

Враћањем у оквире искључиво маријанске симболике, вишезначна тумачења се такође уочавају. Поред виђења светог Бернара, љиљан је у *Благовестима* могао бити схваћен и као слика остварења Исаијиног пророчанства у којем се говори да ће од Јесејевог стабла изаћи девица и цвет из његова корена. У латинском тексту први стих 11. главе књиге пророка Исаије „et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet" послужио је за тумачење речи *flos* и *virgo* као цвета (љиљана) и деве (Богородице) (Ward 1975: 197). Сродним тумачењима била је склона и поствизантијска сфера. Ликовна повезивања идеје о Богородици као изданку из корена Јесејева са симболиком цвећа присутна су и у критском иконопису, кроз иконографску компилацију *Богородица неувела ружа и корен Јесејев*. Уобичајена схема оваквих представа укључује Богородицу на престолу са Христом на крилу коју крунишу анђели, постављену усред разгранатог дрвета које цвета ружиним цветовима, изниче из тела Јесејевог и носи фигуре пророка са свицима и симболима (Passarelli 2007: 203-204, сл. 241 и 242). У ерминији Дионисија из Фурне иконописци су могли наћи запис који је требало да испишу на свитку који заједно држе арханђели Михајло и Гаврило на икони *Богородице неувеле руже* – Радуј се ружо неувела, једина процвала! (Медић 2005: 553). Варијација ове теме појављује се и у руском иконопису у другој половини XVII века, поново у кругу сликара радионица Оружејне палате – најпознатија је свакако Богородица „*Неувядаемый*

Цвет“ Тихона Филатева из 1691, која се данас чува у Третјаковској галерији. На икони је приказана Богородица у раскошној царској златовезној одежди са круном на глави док руком грли Христа-дечака који стоји поред ње, такође у богатој царској одори. Скиптар који Богородица држи у руци обавијен је раскошном цветном гирландом бројгеловске фантазије, док сликом доминирају и две златне вазе са исто тако фантастичним букетима разног цвећа (Тарасенко 2003: 400-413, сл. 1).

Данас је понекад тешко прецизно одредити које симболичко значење носе представе одређених цветних врста у религиозним композицијама, поготово у раном холандском сликарству у којем су биле посебно омиљене. Интересантно је да сликари италијанске ренесансе никада цвећу нису придавали толику важност, иако се вазе са струковима љиљана јављају у оквиру *Благовести* још од Дуча и Симонеа Мартинија (Koch 1964: *loc.cit*; *cf.* Bergstrom 1955: 303-308). Повезивање љиљана са другим цвећем симболичне вредности у истом букету је, међутим, знатно ређе на представама *Благовести* (Reau 1957: 184). У том контексту симбол Богородичине непорочности бива допуњен најчешће врлинама руже – милосрђа, љубичице – скромности, али и плавим цветовима ириса – симбола будућег Богородичиног бола (*ibid*; *cf.* Blum 1992: 48; *cf.* Brajović 2000: 123). Тако је цвеће сублимирало не само Богородичине врлине, већ и осећања *mater dolorosa* којој је било дато сазнање о будућем страдању Сина (Panofsky 1953: 333; Koch 1964: 72-73).

Средњовековне маријанске иконографске и симболичке формулације добиле су посебан значај у посттриденском добу када култ Богородице постаје изванредно важан за успех католичке обнове. Тема *Благовести* тако задржава свој стечени статус, али се атмосфера у којој се догађај одиграва суштински мења у складу са новим схватањем односа неба и земље. Док су позносредњовековни и ренесансни сликари, поготово на Северу, често приказивали Богородицу изненађену од Гаврила у њеној маленој, беспрекорно чистој соби препуној симболичних детаља свакодневног буржоаског живота, укључујући и вазу са цвећем, Благовести XVII века сушта су супротност таквој интимној атмосфери – заједно са Гаврилом који са љиљаном у руци слеће, често праћен хоровима анђела, у Богородичину собу улази и само небо заједно са облацима. Дифузно осветљење ренесансе уступа место изразитим драматским ефектима светлости у композицији из које су неретко уклоњени готово сви акцесорни детаљи (*cf.* Тимотијевић 1985: 57-61). Италијанско барокно сликарство тако интродуцира тријумфалне Благовести које уједињују небо и земљу у тренутку инкарнације и које убрзо „освајају католичку Европу“ (Mâle 1932: 139-141).

Цветни аранжмани су, током развоја у XVII веку, већ сасвим осамостаљени као сликарски жанр, задржавали могућност тумачења у

хришћанском кључу и онда када настају као одраз задовољавања искључиво естетских потреба наручилаца. Кардинал Федерико Боромео је, као колекционар пејзажа и мртвих природа, посебно волео вазе са цвећем које је сликао Јан Бројгел. Као протагониста другог таласа контрареформацијске мисли, Боромео је био члан генерације реформатора која се трудила да ревитализује хуманизам и уклопи га у савремену религиозну мисао. Нагласак на љубави и емоцијама који је произашао из оваквог приступа посебно је евидентан у забележеном дијалогу кардинала Боромеа и светог Филипа Нерија у којем је као средство достизања хришћанске радости прокламовано промишљање божјих мудрости и моћи кроз посматрање Његовог створеног света (Jones 1988: 269-270). Боромео је сматрао да велика разноликост природе, о чему у сачуваним писмима говори и Јан Бројгел, одражава доброту Бога. Натурализам приказа ваза са цвећем добијао је тако пун смисао јер су се слике обраћале посматрачу исто као и сама природа, односно постале су визуелна средства за остварење духовних циљева (*ibid*; *cf.* Welzel 2002: 327-328; *cf.* Knipping 1974: 258-259).[7] Истоветан начин размишљања одражавају и ставови језуитског реформисте Роберта Белрамина који је сматрао да се духовно уздизање ефикасно постиже кроз медитације на овоземаљски свет који је створен од Бога и препун је Његових дивних квалитета. У делу *De ascensione mentis in Deum per scalas creatuarum* (1615) Белрамино наводи божанске врлине овоземаљског света – величину, многострукост, разноликост, лепоту... (Jones 1988: 271). *Наука албо сїособе зложеня казаня* из *Ключа разумения* штампаног у Кијеву први пут 1659, од тадашњег ректора Кијево-могиљанског колегијума Јоаникија Гаљатовског, садржи препоруку онима који желе да пишу проповеди и славе Христа, Богоматер и светитеље да „Треба читати... книги о Зверех, Птахах, Гадах, Рыбах, Деревах, Зелях, Каменях, и розмаитых Водах... и оуважати их натуру... и апплековати до своей речи," (Звездина 2003: 25). Језуитском интелектуалном кругу припадала је и веома популарна и утицајна књига свештеника Ђованија Батисте Ферарија (Giovan Batttista Ferrari) *Flora sive de florum cultura* штампана у Риму 1633, која је, поред графичких илустрација различитих врста биљака и цвећа са пуном научном кредибилношћу, садржавала и алегоријске представе са биљним и цветним моти-

[7] Јан Бројгел Старији живео је и радио у Италији под покровитељством кардинала Федерика Боромеа. У писмима кардиналу Бројгел често наглашава оданост природи на својим сликама, постигнуту пажљивом опсервациојом, али и путовањима током којих је долазио до цвећа које није расло у Италији или врста које су цветале у различитим годишњим добима. Упркос натуралистичком третману Бројгелови букети задржавају метафизички ниво самом чињеницом да су цветни аранжмани у њима често немогући – од постојања два цвета у истој вази јер цветају у различито доба године, до понекад изразито високих и бујних букета невероватно дугачких стабљика цветова и упитне могућности равнотеже цветног ансамбла у односу на вазу.

вима према цртежима Гвида Ренија, Ђованија Ланфранка и Пјетра да Кортоне. Посебан куриозитет овог флоралног иконографског приручника чиниле су две графичке представе бројгеловских ваза са букетима цвећа изведених према радовима специјализоване сликарке Ане Марије Вајане (Anna Maria Vaiana) (сл.10).

Ипак, колико год уздизано као одраз божанске љубави и лепоте стварања, цвеће у бароку није било сасвим поштеђено општег *vanitas* контекста сликаних мртвих природа. Често су морализаторске аспирације ваза са цвећем, поготово у буржоаском окружењу северне Европе, носиле доминатан удео у могућим тумачењима, потискујући у други план наслеђене симболичке, на првом месту маријанске и пасионатске алузије (Bergström 1955: 342; *cf.* Михаиловић 1979а: 34-35).

Активација посттридентских маријанских ликовних образаца пресудно је обележила и визуелну религиозну културу јужнословенског католичког круга. На касетираној таваници цркве Госпе од Шкрпјела у Бококоторском заливу, Богородичин циклус слика Трипа Кокоље (око 1684-94) комплементиран је декоративним одсечцима са представама кошарица са цвећем: љиљанима, каранфилима, ружама... Укупна иконографска схема Кокољиних слика у Госпи од Шкрпјела инкорпорирала је и флоралну симболику у функцији наглашавања догме о безгрешном зачећу Марије (Brajović 2000: 123). Истоветном садржајном контексту припадају и спектакуларне вазе са цвећем у дрвеној црквици свете Барбаре у Великој Млаки у Туропољу код Велике Горице (Хрватска) (сл. 11). Сликане на дрвеним панелима на зидовима и своду капеле – вазе са ружама, тулипанима, цинијама, божурима, хризантемама – у интими сеоске дрвене цркве имале су улогу како носиоца сложених маријанских алузија присутних у високој барокној умености, тако и задовољавања декоративног порива карактеристичног за ликовне схеме сеоских храмова (Cvetnić 2008: 183-194). Изразита сличност вазе иза главног олтара у Великој Млаки са илустрацијама у Фераријевој књизи намеће закључак да су предлошци анонимном сликару из туропољског села потицали управо из римског барокног амблематског репертоара. Чињеница да су вазе у Великој Млаки сликане вероватно у истој деценији (до 1759) (*ibid:* 189) када и благовештенски букет у Даруварском Брестовцу, на најбољи начин подвлачи актуелност садржаја којима су располагали сликари у служби славонско-хрватских православних наручилаца.

Поглед у поствизантијску сферу у потрази за појавама мотива вазе са цвећем у *Благовестима* даје резултате првенствено у утицајном кругу критских мајстора XV и XVI века (Passarelli 2007: 172-173). У критским

благовештенским призорима традиционалне византијске концепције, ваза са букетом обично је постављена на архитектонски симс иза Богородичиног трона, између Богомајке и арханђела. Ипак, значајно је уочити да су вазе код критских сликара у већини случајева преузете из раније ренесансне традиције и касније неће бити склоне прихватању развијене форме манирстичких цветних фантазија коју ће понети букети на српским иконостасима XVIII столећа. Широки и варијабилни распони критских утицаја на Балкану под турском влашћу вероватно су одговорни и за појављивање овог мотива у *Благовестима* у српској средини и у XVI и XVII столећу. У манастиру Крушедолу сачувана је икона, вероватно с почетка XVI века, са веома традиционално сликаном византијском варијантом *Благовести,* осим у једном детаљу – типично „критској" вази са цвећем на наслону Богородичиног престола (Тимотијевић 2008: књ. I, 28, T. 4). Икона се сматра радом непознатог грчког мајстора и делом најстаријег слоја крушедолске ризнице (*ibid*: књ. II, 174-175). У *Благовестима* на царским дверима из цркве манастира Пустиње, које је такође сликао грчки мајстор након 1622, највероватније пореклом из Епира, а у чијем су стилу препознати јаки критски утицаји, појављује се ненаметљива купаста ваза са црвеним цветовима. С обзиром на облик и сасвим дискретан цветни аранжман на граници орнамента, овај пример благовештенске вазе резултат је далеких одјека ранијих италијанских маријанских симбола, присутних још од XIII и XIV века. Сличним, грчким, односно критским иконописним утицајима, вероватно се може приписати и изузетна ваза са цвећем у *Благовестима* из Сарајева, које се сматрају делом српског сликара Радула насталим око 1674, када је овај мајстор у окружењу Старе сарајевске цркве вероватно долазио у контакт са примерцима критског иконописа (Ракић 1998: 113-115, 261, сл. 82.)[8] Оно што Радулову варијанту чини посебно занимљивом је појава истакнутог и високог струка крина као експлицитног имакулатичног симбола у стандардној раноренесансној варијанти ниске купасте вазе са стилизованим цветовима. Почетком наредног века утицајни сликарски приручник Дионисија из Фурне већ ће, у неким преписима, захтевати од зографа да и у рукама арханђела Гаврила у *Благовестима* сликају цвет љиљана (Медић 2002: 587; *cf*. Бркић 1984: 193 *cf.* (Медић 2005: 257).

Сматра се да су рани благовештенски прикази у српском сликарству XVIII века своје стандардизоване узоре најчешће налазили у графичким представама насталим на италијанским чинквечентистичким изворима, као и у већ поменутој северњачкој манирстичкој графичкој продукцији (Михаиловић 1967: 287-288). Везе иконографског уобличавања *Бла-*

[8] Резерву у погледу времена када је мотив вазе са цвећем на овој икони настао уноси и чињеница да су сарајевске Благовести делимично пресликане. За скретање пажње на овај важан детаљ захваљујем проф. Б. Тодићу.

їовести са савременом проповедничком праксом такође су маркиране у домаћим истраживањима теме (Тимотијевић: 1989: 119; *cf*. Медаковић 1976: 167-176; *cf*. Михаиловић 1979а: 35-36). Актуелна проповедничка и религиозна поетска литература украјинско-руског порекла, доминантна у Карловачкој митрополији, садржавала је маријанске метафоре које су могле послужити као основа за укључивање мотива вазе са цвећем у благовештенске приказе на српским иконостасима средине XVIII столећа.

Један од најзначајнијих производа украјинског схоластичког богословског круга XVII столећа, зборник проповеди Лазара Барановича *Трубы словесь їроїоведныхь* из 1674, доноси девет „песама" о Богородици и једну посебну проповед посвећену њеном безгрешном зачећу. У четвртој песми она се поистовећује са крином који цвета међу трњем (Барановичь 1674: 383; *cf*. Тимотијевић 1996а: 341). Димитрије Ростовски је Богородицу називао „неувелим цветом" који „цвета девством" и израста из неплодне и старе утробе сувог дрвета (Тарасенко 2003: 406). У веома популарном поетском делу *Боїородице Дево,* черниговског архиепископа Јована Максимовича из 1707. Богородица Благовештења названа је „цвет животни", док се појам цвета појављује често и уз друге стандардне маријанске атрибуте и епитете (рајска врата, неопалима купина, руно Гедеоново итд.) (Максимович 1707: лист 72 и на више места; *cf.* Тимотијевић 1996а: 344-345, 350-354; Вуксан 2007: 177-178). И у делу кијевског проповедника Антонија Радивиловског *Оїородок Марии Боїородицьи* штампаном 1676. похвални стихови и текстови посвећени Богородичиним празницима обилују цветном симболиком. Графички приказ Богородице Знамења на насловном листу овог веома популарног проповедничког зборника, познатог и у српској средини, праћен је стиховима из Песме над песмама. У нижем регистру представљен је Христос у расцветалом врту са љиљанима (Звездина 2003: 21-37). У проповедничко-поетском опусу Гаврила Стефановића Венцловића у првој половини XVIII столећа, ослоњеном на истоврсну украјинско-руску праксу, честа је инспирација *Благовести́ма*, док Богородица носи стари епитет „вертоград цветозатворени", и код њега заснован на метафорама старозаветне Песме над песмама (Венцловић 1966: 420; *cf*. Михаиловић 1979б: 288; Витковић 1887: 424-442; Тимотијевић 1996ц: 61-76). У зборнику проповеди *Слова изабрана,* који је у четвртој деценији XVIII века, како сам наводи, саставио према светим оцима Василију Великом и Јовану Златоустом, али и према беседама Лазара Барановича, Венцловић хвали Богородичину благословену утробу из које је изашао Христос као „цвет проникли и неувенути", а Богородица је „кано оно живо дрво насред раја израсло" (Архив САНУ, Стара збирка, рукопис бр. 137, лист 241-242). Повезивање Богородичиних особина са флоралним фигурама није било непознато ни традиционалној византијској омилитици, па се тако већ у стиховима

акатиста пресветој Богородици она слави као „цвет непролазности“, „венац уздржљивости“ и „дрво краснога плода“. Обиљу цветних метафора прибегао је и Јосиф Песмописац у IX веку састављајући *Канон акатисту пресветој Богородици* (Тарасенко 2003: 404). Стихови акатиста могли су утицати и на Венцловића приликом уобличавања илустрације за рукопис *Правило монашеско и акатистар* из 1739. на којој је попрсје Богородице приказано на тучку великог цвета који ниче директно из земље и окружен је мањим цветним изданцима (сл. 12) (Архив САНУ, *Стара збирка*, рукопис бр. 134, лист 69; *cf.* Стошић 2006: 215-218, сл. 69-76).

Овакве су књижевно-богословске и ликовне варијације у православној сфери стварале стандарде за прихватање представа *Благовести* заснованих на посттридентским иконографским постулатима. Вазе са цвећем као симболи раја и благостања небеских сфера јављају се веома рано у репертоару декоративних гравира руских и украјинских богослужбених и богословских издања XVII и почетка XVIII века. Тако ће се у Часловцу кијевског архимандрита Јелисеја Плетенецког штампаном 1617. појавити виньета са Деизисом декорисана раскошним букетима у вазама (сл. 13). Већ у Максимовичевом „Богородичнику“ из 1707, испред корпуса стихова на тему *Благовести*, појављује се графичка илустрација са Богородицом и арханђелом Гаврилом приказаним у ентеријеру, док комуницирају преко пулта за молитву, иза којег је постављена раскошна ваза са стилизованим струковима цвећа (кринова) (сл. 14). На следећем листу, иницијално слово такође је украшено мотивом вазе са цвећем. Веома сличну схему употребио је и сликар *Благовести* из Арад Гаја у Румунији – за разлику од статичног фигуралног концепта руског графичара у Максимовичевој књизи заснованог, вероватно, на ранијим чинквечентистичким узорима, румунске *Благовести* права су илустрација силаска неба на земљу – арханђео усковитланих драперија слеће у Богородичину одају ношен на облацима и пружа јој крин. Иза пулта за молитву, међутим, насликана је изванредно сликарски разрађена витка ваза са две ручке и букетом ружа и кринова (Михаиловић 1979б: сл. 1; Јовановић 1970: сл. 7). Она је готово истоветно позиционирана као и на руској графици, а њена изванредна сродност са решењима сликаних ваза у Великој Млаки, али и са брестовачким букетом, указује на снагу источрсне сфере предложака за овај мотив у свим поменутим случајевима.[9]

---

[9] На икони *Благовести* из Арад Гаја из вазе са цвећем из букета је издвојен један струк тамних цветова који увело виси надоле. Исти се мотив уочава и на неколико ваза сликаних у Великој Млаки, али и у Даруварском Брестовцу. Асиметрија у иначе прецизно распоређеним букетима и у румунском и у туропољском примеру, добијена издвајањем детаља палог струка цвећа, намеће закључак да се ради о симболичном фокусу преузетом, вероватно, из *vanitas* контекста.

Цвет који, уз ружу, доминира у готово свим манирстичким и раним барокним благовештенским приказима са вазама јесте - крин. Његова традиционална маријанска симболика чинила га је незаобилазним асесоаром иконографије Безгрешног зачећа. Међутим, као што је већ напоменуто, у ширем контексту европске морализаторске амблематске и хералдичке литературе, крин је често коришћен и као епитет и слика очекиваних врлина световних и црквених првака. У том контексту могла је бити употребљена и читава ваза са букетом цвећа, веома слична онима које се појављују у сценама *Благовести*.

У Барановичевом зборнику *Трубы словесь проповедныхь*, на почетку проповеди посвећеној светом Андреји Првозваном, стоји графичка илустрација на којој је светитељ приказан како седи у стафажном ентеријеру испред стола на којем су мастионица, перо, књига и – висока ваза са разрађеним букетом цвећа (сл. 15) (Барановичь 1674: 80). Према распрострањеној легенди, свети Андреј био је апостол који је походио руске стране, а преко њега је, према Барановичевим речима, Бог поставио крст на „горе кијевске". Русија, њени владари, црква и народ тако уживају божју заштиту преко апостола Андреја коме је сам Господ послао „крст свој жезло силе" (*ibid.*: 80-84). Из барокног алегоријског универзума ваза са цвећем у апостоловој соби сажела је симболе свих врлина које су Христовом ученику и његовим следбеницима обезбеђивале божју милост и овоземаљско благостање.

Овакви су концепти били добро познати српској средини већ од првих деценија XVIII века, а цветни симбол врлине, на првом месту крин, у ликовним и књижевно-богословским пасажима, најчешће је стизао из популарних амблематских приручника (Михаиловић 1969: 228). У смислу денотације етичке категорије „воздержанија", крин се јавља као пиктограм у вероватно најзначајнијем амблематском зборнику у српској средини – *Итици јерополитици* (*Итїка иєрополїтїка* 1774: 195). У Курцбековом издању овог приручника на насловној страни, али и као завршни декоративни акценти на крају морализаторских текстова, појављују се графичке илустрације ваза и кошарица са цвећем, од којих неке готово да представљају графичке варијације на тему корпе са цвећем у опусу Ambrosius–a Bosschaert-a. Ваза са цвећем појављује се као амблем врлине, богатства и изобиља у још једном веома популарном руском амблематском приручнику познатом у српској средини - *Эмблемы и символы*. Овај зборник уствари је познато дело Јоакима Камераријуса *Symbola et Emblemata* које је, за потребе руске средине, по наређењу Петра Великог први пут штампано у Амстердаму 1705. (Тимотијевић 1996а: 211; *cf. idem* 1996б: 101). Иако је издање *Итїке иєрополїтїке* за Србе у Курцбековој

бечкој штампарији знатно млађе од брестовачког иконостаса, познато је да су и њена ранија кијево-печерска издања, почев од 1712, била доступна интелектуалним круговима Карловачке митрополије (Тимотијевић 1996а: 213). Као популарна проповедничка метафора, крин се често употребљавао као слика идеалних врлина човека, односно архијереја – божански подарена му духовна чистота у сталним је искушењима и опасностима које му прете, као трње крхком цвету крина. Узоран хришћански живот и очување духовне чистоте се, према моралној придици у *Итици*, остварује неговањем врлине уздржаности (Вуксан 2007: 126-129).

Свакако истоветном асоцијативном контексту припада и најпознатија ликовно-поетска употреба крина као персонификације узвишених врлина црквеног прелата у Карловачкој митрополији – у стиховима и на илустрацији *Епархија бачка петоградна* у *Поздраву Мојсеју Путнику* Захарија Орфелина из 1757. (Михаиловић 1977-79: 5-22; *cf.* Todorović 2006: 138-143; *idem*: 2010: 98-104, посебно 99 сл. 21). Кринов цвет усмерен је директно од божанског врхунца у светој Тројици ка тријумфалном луку – идеализованој слици домене која ће припасти новоустоличеном епископу Мојсеју Путнику. Струк крина успостављен је као непосредна комуникација између две сфере којом на идеалног архијереја, због његове врлине – сваковрсне чистоте, силази божанска милост (Михаиловић 1977-79: 8; Тодоровић 2010: 102). Илустрација представља визуелно оснажење Орфелинових панегиричких стихова: /Он је написао на теби драгом крину/ неку свечану прерадосну поруку./ Он покреће њоме читаву епархију поглавару/ и потиче на величање његове славе/ (наведено према Тодоровић 2010: 101). У доњој зони тријумфалног лука, у интерколумнијама, Орфелин је представио осам забатних ниша са вазама и букетима цвећа. Њихов симболички потенцијал се, сасвим у духу барокне алегорије, може тумачити вишеструко и није удаљен од стандардизованих асоцијативних контекста који су их увели и у благовештенске иконостасне приказе. Вазе са цвећем тако су допуњавале функцију тријумфалног лука као метафоре раја и Небеског Јерусалима који, идејно, припада новом бачком епископу, али су означавале и благородност епархије на чији трон се он успињао у пуној слави (Михаиловић 1977-79: 16-18).

Уколико се за овакав симболички ликовни склоп потраже идејни пандани у ранијој руско-украјинској средини, врло лако се проналазе у књижним илустрацијама из XVII века које су Орфелину свакако могле бити познате. У московском издању Псалтира са последовањем из 1632. раскошна илустрација цара Давида који пише псалме наглашена је декоративним архитектонским оквиром у облику (тријумфалног) лука на који су, у горњем сегменту, постављене вазе са цвећем (сл. 16). Истоветна ће се илустрација појавити и у неколико каснијих московских из-

дања Псалтира, све до 1697. Утицај графичких илустрација руских богослужбених књига на српско сликарство, поготово минијатурно, у периоду XVI – XVIII века, посебно је идентификован и утврђен у домаћим истраживањима. Тако се у рукописном Јевађељу из 1685, које се чува у Универзитетској библиотеци у Београду, појављује илустрација јевађелисте Матеја веома слична оној у Јеванђељу штампаном у Москви 1627. и укључује, као и поменута графика са ликом пророка Давида, мотив тријумфалног лука декорисаног флоралним орнаментима и вазама са цвећем (Петковић 2002: 402-403, сл. 1 и 2). Концепт лука као панегиричког симбола у црквеном сликарству српске средине XVIII века преузима се и посредством Јова Василијевича у крушедолској припрати, у оквиру композиције Богородичиног покрова (Тимотијевић 1987: 123-125). Тријумфални лук је у овом примеру послужио као сценски оквир полифигуралне композиције у првом плану, али и као део ангажоване алегоријске глорификације статуса и достојанства поглавара српске цркве у Хабсбуршкој монархији (*ibid.*: 124).

Период пуног уобличавања барокног кода епископске величајности у Пакрачко-славонској епархији управо је време епископовања Софронија Јовановића (1743-1757). Истовремено се може говорити и о пуноправном ангажману визуелних уметности у духовном и верско-политичком животу епископије, у великој мери захваљујући личним способностима агилног владике. Оскудни архивски подаци о његовом деловању на том пољу ипак омогућују закључак да су му сви кључни пунктови реформског вокабулара утемељеног у центру Митрополије били добро познати и да их је са великом енергијом имплементирао у својој средини. О томе сведоче и напори које је уложио у подизање барокне зграде владичанског двора у Пакрацу, нове саборне цркве свете Тројице, али и настојање да се најурбанија и културно најнапреднија средина у његовој тадашњој јурисдикционој сфери – град Осијек, са богатом православном црквеном општином, трајно укључи у састав Пакрачко-славонске епархије (Грујић 1996: 165-170).

Треба истовремено сасвим подупрети претпоставку да су му изразита комуникативност и ангажмани на политичкој сцени Митрополије, који су му отворили пут и ка дужим боравцима у Бечу у непосредној пратњи поглавара српске цркве, омогућили контакте са прогресивним визуелним религиозним и пропагандним концептима тог времена. Остаје чињеница да је управо он оснивач репрезентативне галерије епископских портрета у Пакрацу, коју су потоње владике надограђивале. Идеје о епископској величајности нису измицале његовој пажњи и вероватно се пред верницима своје епархије често појављивао у пуној владичанској помпи. Иконостас у Даруварском Брестовцу, са иконографским фокусима нове побожности, који су свакако били теже разумљиви у провин-

цијској славонској средини, данас је готово усамљен сведок актуелности богословских садржаја које је форсирао и чију је визуелизацију непосредно контролисао. Симболички језик пиктограма вазе са цвећем у том контексту, као и у Орфелиновом панегирику Мојсеју Путнику, подупире вербалну оду пакрачко-славонском епископу коју носи иконостасни ктиторски запис из Даруварског Брестовца. Он представља непосредно сведочанство о утиску који је Софроније Јовановић остављао на своје епархијане, али и о њиховој афективној реакцији на „ревност" барокног принца цркве који у њиховој средини „цветаебо всакими добротами *иакоже крин їосребе иних цвет҃ов*...".

Скраћенице:

Прилози за КЈИФ – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

Свеске ДИУ – Свеске Друштва историчара уметности, Београд

Зборник МПУ- Зборник Музеја примењене уметности, Београд

Зборник ФФ – Зборник Филозофског факултета, Београд

ЗЛУМС – Зборник за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад

ЗНМ – Зборник Народног музеја, Београд

МСПЦ, *АПЕ* – Музеј Српске православне цркве, Архива Пакрачке епархије.

Шематизам 1898 – Шематизам православне Епархије пакрачке за годину 1898.

Извори:

Архив САНУ (Београд), Стара збирка.

Музеј Српске православне цркве, Београд, *Архива Пакрачке е҃пархије*, Архивска грађа XVIII века, кутија 6.

Шемат҃изам ҃православне Е҃пархије ҃пакрачке за ҃одину 1898, Пакрац 1898.

ЛИТЕРАТУРА:

Барановичь, Л. 1674

Трубы словесь проповедныхь, Київ.

Bergström, I. 1955

Disguised Symbolism in „Madonna" Fig.tures and Still Life: I, *The Burlington Magazine* (London) vol. 97, no. 631: 303-308.

Blum, S. N. 1992

Hans Memling`s „Annunciation" with Angelic Attendants, *Metropolitan Museum Journal* (New York) vol. 27: 43-58.

Brajović, S. 2000.

Gospa od Škrpjela: Marijanski cuklus slika, Perast: „Gospa od Škrpjela".

Бркић, Н. 1984

Технологија сликарства, вајарства и иконографија, Београд: Универзитет уметности.

Венцловић, Г. С. 1966

Црни биво у срцу, Београд: Просвета.

Витковић, Г. 1887

Српски историјски и књижевни споменици, *Гласник СУД (*Београд), 1-451.

Вуксан, Б. 2006

Барокана тематика српског иконостаса XVIII века, Докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Грујић, Р. М. 1996

Споменица о српском православном владичанству пакрачком, Београд: Музеј српске равославне цркве.

Давидов, Д. 1969

Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић, *ЗЛУМС* 5: 121-138.

Звездина, Ю.Н. 2003

Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретация, у: *Чтения памяти И.П. Болотцевой*, Ярославль, Вып. 7, 21-37.

Итїка иєропол̄їтїка 1774
Беч.

Jones, P. M. 1988
Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, *The Art Bulletin* (New York) vol. 70, no. 2, 261-272.

Јовановић, М. 1970
Иконе Стефана Тенецког у Ширији, Зборник ФФ (Београд) XI-1: 515-523.

Кашић, Д. 1988
Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији, Загреб: Савез удружења православних свештеника СР Хрватске.

Knipping, J. B. 1974
Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth, Vol.2, Leiden: De Graff.

Koch, R. A. 1964
Flower Symbolism in the Portinari Altar, *The Art Bulletin* (New York) vol. 46, no. 1: 70-77.

Костић, М. 1996
Димитрије Бачевић, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Кочетков, И.А, прир. 2003
Словарь русских иконописцев XI-XVII веков, Москва: Индрик.

Кусовац, Н. 1993
Уметничка баштина Срба у Западној Славонији, Београд: Народни музеј.

Кучековић, А. 2004
Иконостас Јована Четиревића Грабована у Ораховици, *ЗНМ* (Београд) XVII/2: 219-242.

Кучековић, А. 2007
Манастир Ораховица у Славонији, Загреб: СКД „Просвјета“.

Кучековић, А. 2010
Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу, *ЗНМ* (Београд) XIX/2: 265-284.

Лесек, М. 2001
Барокно сликарство у Срему, Нови Сад: Матица српска.

Максимович, И. 1707
Богородице Дево, Чернигов.

Male, E. 1932
L'Art Religieux après le Concile de Trente, Paris: A. Colin.

Медаковић, Д. 1976
Одјек у сликарству једне проповеди Гаврила Стефановића Венцловића, *Прилози за КЈИФ* (Београд), књ. XLII, sv. 1-4, 167-170.

Медић, М. 2002
Стари сликарски приручници II, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Медић, М. 2005
Стари сликарски приручници III Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Микић, О. и Шелмић, Л. 1981
Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века, Нов Сад: Галерија Матице српске.

Милеуснић, С. 1991
Софронije Јовановић, епископ пакрачки (1743-1757) и његов однос према барокној уметности у Славонији, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, ур. Д. Медаковић, Београд: САНУ, 255-261.

Михаиловић, Р. 1967
Бођани и Библија Пискатора, *Зборник ФФ* (Београд) IX–1: 279-294.

Михаиловић, Р. 1969
Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања, у: *Зборник Светозара Радојчића*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд: Филозофски факултет, 203-235.

Михаиловић, Р. 1977-1979
Орфелинов Поздрав Мојсеју Путнику (Цртеж: Бачка епархија од пет градова), *Зборник МПУ* (Београд) 21-23: 5-22.

Михаиловић, Р. 1979а
Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века, Београд: Народни музеј.

Михаиловић, Р. 1979б
Прва зона српског иконостаса XVIII века, *Зборник ФФ* (Београд) XIV-1: 279-321.

Ogilvie, B. W. 2006
The science of Describing: Natural History in Renaissance Europe, Chicago: University of Chicago Press.

Panofsky, E. 1953
Early netherlandish painting, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Passarelli, G. 2007
Creta tra Bisanzio e Venezia, Milano: Jaca Book.

Пејић, С. 2002
Манастир Пустиња, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Петковић, С. 2002
Илустрације из штампаних књига као предлошци српским и бугарским минијатуристима XVI-XVIII века, у: *Словенско средњовековно наслеђе*, Београд: Чигоја штампа, 401-423.

Петковић, С. 2009
Сликар Сава Крабулевић на размеђи XVII и XVIII века, *Зограф* (Београд) 33: 159-166.

Ракић, З. 1998
Радул српски сликар XVII века, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Reau, L. 1957
Iconographie de l'art chretien, *Tome second: Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament*, Paris: Presses universitaires de France.

Robb, D. M. 1936
The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin* (New York) vol. 18, no. 4: 480-526.

Руварац, Д. 1889
Српске старине, Старине и прилози за црквену историју и црквени живот српског народа, *Глас истине* (Нови Сад), год. VI: 329-331, 346-348.

Тарасенко, Л. П. 2003
Иконы Богоматери «Неувядаемый Цвет» в России, in: *Филевские чтения,* Москва, 400-413.

Тимотијевић, М. 1985

Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века, *Свеске ДИУ* (Београд), год. 8, бр. 1: 57-61.

Тимотијевић, М. 1987

Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола, *Саопштења РЗЗСК* (Београд), XIX: 109-126.

Тимотијевић, М. 1989

Иконографија великих празника у српској барокној уметности, *ЗЛУМС* 25: 95-134.

Тимотијевић, М. 1996а

Српско барокно сликарство, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 1996б

Црква светог Георгија у Темишвару, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 1996ц

Гаврил Стефановић Венцловић и барокна пикторална поетика, *Рачански зборник* (Београд), 1: 61-76.

Тимотијевић, М. 2008

Манастир Крушедол, Београд: Драганић.

Todorović, J. 2007

An Orthodox Festival Book in the Habsburg Empire: Zaharija Orfelin's Festive Greeting to Mojsej Putnik (1757), London: Ashgate.

Тодоровић, Ј. 2010

Ентитет у сенци: Мапирање моћи и државни спектакл у карловачкој митрополији, Нови Сад: Платонеум.

Турцова, Н. М. 1997

Икона Никиты Павловца «Богоматерь Вертоград заключенный»: Символика предметного фона, in: *Филевские чтения. Тезисы конференции*, Москва, 63.

Турцова, Н. М. 2004

Иконографический вариант «Богородица Вертоград заключенный»: проблема интерпретации, in: *Труды отдела древнерусской литературы*, Москва: Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 635-657.

Salinger, M. 1950
Early Flower paintings, *The Metropolitan Museum of Art Bull. New Series* (New York) vo. 8, no. 9: 253-261.

Schneider, N. 1999
Still Life: Still Life Painting in Early Modern Period, Köln: Taschen.

Spike, J. T. 2002
A Sense of Pleasure: A Collection of Still Life Paintings, Milano: Skira Editore.

Стошић, Љ. 2006
Српска уметност 1690-1714, Београд: Балканолошки институт САНУ.

Hagen, R. M. 2001
15th Century Paintings, Köln: Taschen.

Hendrix, L and Wignau-Wilberg, T. 1997
Nature Illuminated: Flora and fauna from the Court of the Emperor Rudolf II, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Ward, J. L. 1975
Hidden Symbolism in Jan van Eyck's Annunciations, *The Art Bulletin* (New York) vol. 57, no. 2: 196-220.

Welzel, B. 2002
Wettstreit zwichen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Brueghel der Ältere als Triumph des Bildes, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Basel), Bd. 65, H.3: 325-342.

Fox-Davies, C. 2006
A Compete Guide to Heraldry, Boston: Adamant Media Corp.

Cvetnić, S. (ур.) 2008
Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaki, Zagreb: Leykam International.

ALEKSANDRA P. KUČEKOVIĆ

THE ROYAL DOORS FROM DARUVARSKI BRESTOVAC – ON A VASE WITH FLOWERS IN THE SCENE OF *THE ANNUNCIATION*

SUMMARY

The iconostasis in the Slavonian village of Daruvarski Brestovac, painted in 1750, until now unknown in the study of Serb church painting of the mid-18th century, with a developed, baroque Marian iconographic program on the Royal Doors, was selected as the focus for observing a vase with flowers as a specific still-life motif in the scene of *The Annunciation*.

A developed variant of this motif, which the anonymous painter saw most probably on graphic print templates of western or, which is more probable, of Russian and Ukrainian origin, can be seen on the Royal Doors in Brestovac. Its early, elaborated appearance in terms of the painting technique, in a provincial Slavonian village, indicates the toFig.ality of the theological content known to the person who commissioned the painted ensemble. Along with the other iconographic characteristics – the strong accent of the iconography of the Royal Doors on the teachings regarding the Immaculate Conception of the Mother of God – but also other aspects of the content and style (the "consecrative type" of the Last Supper above the Royal Doors and the sequence of the developed baroque landscape), the iconostasis in Brestovac is the result of the Slavonian environment's strong inclination towards the theological and artistic concepts of Kiev-Pečersk origin, at the time of Bishop Sofronije Jovanović (1743-1757).

By following the origin of the motif of the vase with flowers in the scenes of *The Annunciation*, but also of its independent development within the framework of the western European tradition, the probable contact points were noted which transferred this symbolic Marian focus to the Serbian iconostases of the mid-18th century. A particularly interesting aspect of the analysis in this context is the appearance of the ktetor's inscription in Daruvarski Brestovac, which was conceived in most part as a panegyric to the virtues and merits of Bishop Sofronije Jovanović. In addition to the usual elements of this type of testimony, the inscription contains a poetic comparison of the bishop to the lily flower, which created the possibility of fitting this artistic and poetic ensemble into the context of similar baroque literary and visual art works in the Karlovac Metropoly.

Сл. 1 Даруварски Брестовац, иконостас, 1750.
Fig. 1 Daruvarski Brestovac, iconostasis, 1750.

Сл. 2 Даруварски Брестовац, царске двери, 1750.
Fig. 2 Daruvarski Brestovac, Royal Doors, 1750.

Сл. 3 Даруварски Брестовац, букет цвећа у вази у представи Благовести, 1750.
Fig. 3 Daruvarski Brestovac, a bouquet of flowers in the vase in the scene of *The Annunciation*, 1750.

Сл. 4 Даруварски Брестовац, ктиторски запис, 1750.
Fig. 4 Daruvarski Brestovac, the ktetor's inscription, 1750.

Сл. 5 Даруварски Брестовац, *Благовести*, Богородица, 1750.
Fig. 5 Daruvarski Brestovac, *The Annunciation*, Mother of God, 1750.

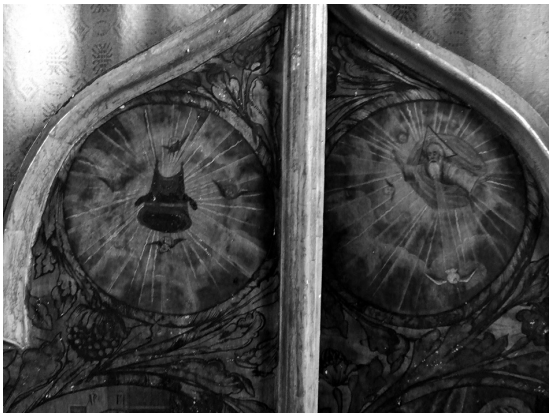
Сл. 6 Даруварски Брестовац, *Благовести*, деталь, 1750.
Fig. 6 Daruvarski Brestovac, *The Annunciation*, detail, 1750.

Сл. 7 Даруварски Брестовац, централни део иконостаса, 1750.

Fig. 7 Daruvarski Brestovac, central part of the iconostasis, 1750.

Сл. 8 Даруварски Брестовац, царске двери, детаљ, 1750.

Fig. 8 Daruvarski Brestovac, Royal Doors, detail, 1750.



Сл. 9 Даруварски Брестовац, царске двери, Бог отац и небески престо, 1750.

Fig. 9 Daruvarski Brestovac, Royal Doors, God the Father and the Heavenly Throne, 1750.

Сл. 10 *Flora sive de florum cultura,* Рим 1633, ваза са цвећем.

Fig. 10 *Flora sive de florum cultura*, Rome, 1633, vase with flowers.

Сл. 11 Капела свете Барбаре у Великој Млаки, ваза са цвећем, до 1759..

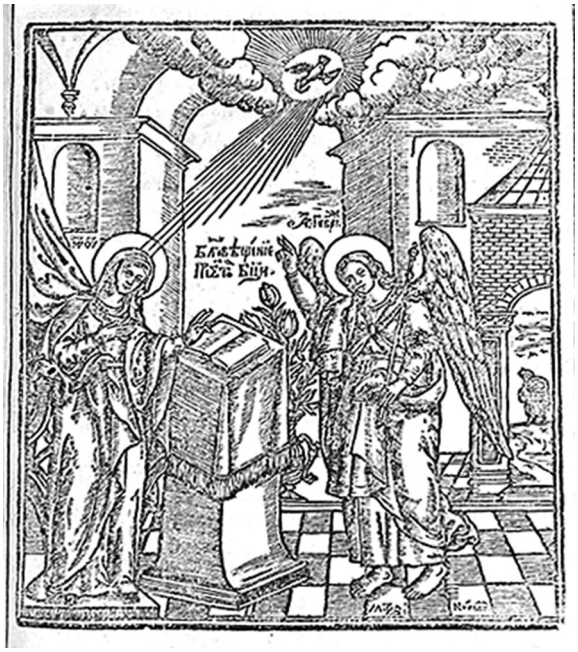
Fig. 11 Chapel of St. Barbara in Velika Mlaka, vase with flowers, not later than 1759.

Сл. 12 Гаврил Стефановић Венцловић, Богородица цвет, *Правило монашеско и акаѳистар,* 1739.

Fig. 12 Gavril Stefanović Venclović, Theotokos the Flower, *Monastic Rule and the Akathistar,* 1739.

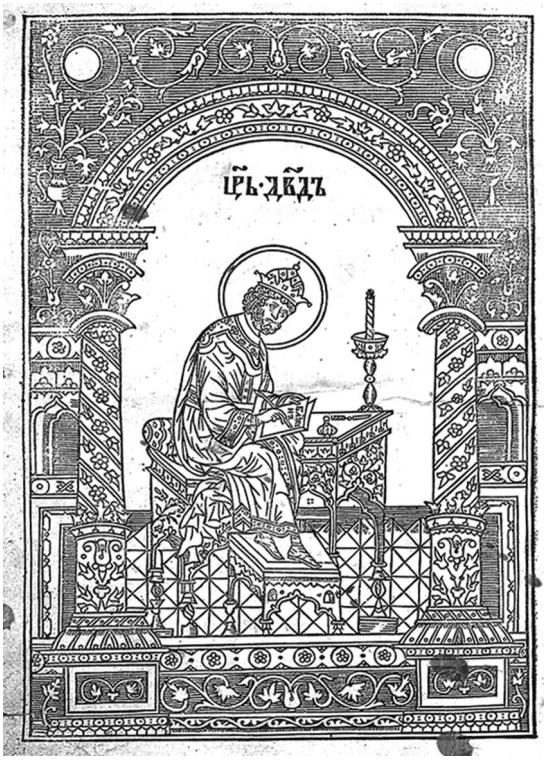
Сл. 13 *Часловац*, Кијев 1617.

Fig. 13 *Horologion*, Kiev 1617.



Сл. 14 Јован Максимович, *Богородице Дево*, Чернигов 1707, *Благовести*.
Fig. 14 Jovan Maksimovič, *Hail Mary,* Černigov 1707, The *Annunciation.*

Сл. 15 Лазар Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*,
Кијев 1674, *свети Андреј Првозвани*.
Fig. 15 Lazar Baranovič, *Трубы словесь проповедныхь*, Kiev 1674, *St. Andrew the First-called.*



Сл. 16 Псалтир с последованьем, Москва 1632, *цар Давид*.
Fig. 16 Psalter with Akolouthia, Moscow 1632, *Emperor David.*

Порекло илустрација:

1-9, 12, 15 – А. Кучековић
11 – *Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaki*, ур. Сања Цветнић, Загреб 2008.
13-16 – www.stsl.ru

Source of illustrations:

1-9, 12, 15 – A. Kučeković
11 – *Chapel of St Barbara in Velika Mlaka*, ed. Sanja Cvetnić, Zagreb 2008.
13-16 – www.stsl.ru

научни чланак – прегледни рад

УДК 737.2(430)"1668";
94(497.11)"1668";
355.48(560:436)"1668"

ИД 195183628

Марија П. МАРИЋ ЈЕРИНИЋ
Народни музеј у Београду

ПОГЛЕД ИЗБЛИЗА: МЕДАЉЕ У СПОМЕН ОСВАЈАЊА БЕОГРАДА 1688. ГОДИНЕ ИЗ ДРЖАВНЕ ЗБИРКЕ НОВЦА У МИНХЕНУ[1]

Сажетак: На примеру медаља немачког барока, насталим поводом освајања Београда 1688. године, сагледавају се основни приступи и помаци у презентовању целине дефинисане темом хришћанско-турских ратова. Изношењем анализа представа указује се на слојевитост значења визуелних порука које у себи спајају реалитет историјског догађаја са алегоријским начином мишљења, али и на пропагандни карактер медија. Кроз аналогије са другим савременим делима медаље стичу статус уметничке врсте која употпуњује увиде о одређеним епохама, а упоредна анализа могућих графичких предложака доноси сазнања о њиховом обликовању.

Кључне речи: Барокне медаље, освајање Београда, хришћанско-турски ратови, публикације, баварски изборник Макс Емануел, медаљери, графике, идеолошки концепт, пропагандни медиј

Од времена када су 1884. године у Београду први пут, као посебна тематска групација, публиковане медаље посвећене освајањима овог града од Османлија током 17. и 18. века (Вајферт 1884), писање о хришћанско-турским ратовима на медаљама прошло је својеврсну генезу. Пре него што пођемо трагом сазнавања, кроз библиографске изворе

[1] Овај прилог је публикован на немачком језику у *Jahrbuch f. Numismatik u. Geldgeschichte* 60, 2010: 193-206, а резултат је студијског боравка у Државној збирци новца у Минхену (Staatliche Münzsammlung München). Његово приређивање на српском језику је подстакао проф. др Мирослав Тимотијевић. Љубазношћу др Дитриха Клосеа (Dr Dietrich Klose), директора Државне збирке новца у Минхену, омогућено је репродуковање медаља из њихове колекције на чему се захваљујем. Посебну захвалност за репродуковање графичких листова из збирке Музеја града Београда дугујем госпођи Даници Јововић Продановић, директору ове институције.

и анализу самих медаља, осврнимо се на њихово прво публиковање у Београду.

Годину дана након објављивања књиге посвећене медаљама искованим у спомен Турске опсаде Беча 1683. године, поводом двестогодишњег јубилеја (Hirsch 1883), интелектуална елита младе српске државе и оснивачи Српског археолошког друштва, имали су слуха да у прва три броја свога часописа представе медаље о узећу Београда од Турака, 1688, 1717. и 1789. године из нумизматичке колекције Хуга Вајферта.[2] Било је то, тада, испуњавање патриотског задатка *„примереної публиковања прикупљених старина"* како је, у оснивачком акту археолошког друштва, романтичарски конципирано. Након преране смрти Хуга Вајферта исту колекцију је, уз редиговање описа и на немачком језику, издао Јозеф Нентвиц (Weifert 1893). Захваљујући пре свега сакупљачком раду, насталом у најпозитивније схваћеном историцистичком духу, који је резултовао публиковањем већег броја медаља посвећених војној историји Београда, добили смо, још увек релевантне, нумизматичке изворе о овој теми. С обзиром на чињеницу да се током првог светског рата „београдским медаљама" из Вајфертове нумизматичке збирке губи траг (Елмер 1935: 40-42), публикације са краја 19. века данас имају значај сачуваног документа.

Након времена сакупљачких страсти и колекционарства развој нумизматике, као посебне научне дисциплине донео је помак у приступу и презентацији медаља искованих поводом хришћанско-турских ратова. Истраживања ове теме су била одређена историјском или историјско-уметничком контекстуализацијом. Подстакнут политичким савезом Немачке и Турске, Макс Бернхарт већ 1915. године даје један увид у мене историјског мишљења о Турцима на медаљама. Иако у појединим детаљима написан под утицајем тадашњих политичких околности, овај текст је рани пример уочавања феномена острашћеног представљања *Мухамедовоī народа* (Bernhart 1915: 69-80). Једна од медаља којом је илустровао своје тезе је и она искована у славу ослобођења Београда од Турака 1688. године, рад Мартина Брунера (Martin Brunner) (сл. 1).[3] Занимљива амблематска представа на реверсу, тада је само кратко протумачена као: ... *троструки значај* освојеног града.

---

[2] Хуго Вајферт (1852-1885) члан познате породице индустријалаца и оснивач чувене нумизматичке збирке чијем су обогаћењу допринели и отац Игњат Михаило Вајферт (1826-1911) и брат Ђорђе. Након губитака које је збирка претрпела током Првог светског рата, индустријалац, оснивач и гувернер Народне банке Србије, Ђорђе Вајферт (1850-1937), је поклања Београдском универзитету 1923. године. Збирка се данас чува у Народном музеју у Београду.

[3] Макс Бернхарт, аутор више дела о медаљама био је кустос Државне збирке новца у Минхену. У наведеном раду публиковао је примерак медаље која се и данас чува у овој збирци, а која је предмет и овог истраживања. Збирка медаља Народног музеја у Београду такође поседује један примерак исте медаље Мартина Брунера (Инв. 20_898).

Знатно касније, у каталогу студијске изложбе посвећене уметности доба Макса Емануела, истој медаљи је указна посебна пажња детаљнијом анализом њених представа на аверсу и реверсу: *На предњој страни је Београд на обали Дунава са грађевинама у пламену које су засуте топовским ђулима из царског логора. Шаторски логор лежи на супротној обали, а у предњем плану је Изборни кнез на коњу. Изнад, на траци, је натпис: BELGRAD, а десно у пољу је сигнатура IB.*[4] *Кружи натпис гласи: ELECTOR BAVARVS, LEOPOLDI DEXTERA, PORTAS PANDIT ET INTREPIDVS TVRCICA CASTRA PETIT. 1688.*[5]

На полеђини, сличној амблему, Београдска тврђава је у пределу са Дунавом и његовим притокама. Рука која се промаља из облака – знак божијег присуства – држи три кључа на заједничкој дршци, чија су кључишта усмерена у три различита правца; што одговара називима три области: SERVIA, GRÆCIA и WALACHIA. Тиме је Београд представљен као кључно упориште које хришћанима отвара приступ ка другим областима под владавином Турске, како то натпис UBIQUE RECLUDIT (отвара свуда) исказује (Weber and Seelig 1976: 87). Марцелиан Далхофер (Marcellian Dalhover) у својој проповеди публикованој 1688. године у Минхену „Радосни кључ-плен или победоносна проповед", бира кључ за главну тему проповеди коју је посветио заузимању Београда. Испод представе је сигнатура F [6], а на ободу медаље натпис који додатно истиче значај подухвата: NUNC ADITUS LUSTRAT NUNC CLAUSAM CUSPIDE PORTAM INFESTAT CÆSAR, FRUITURQ TIMORE PAVENTUM – Владар сада отвара пролаз, удара на врата и храни се страхом који изазива.[7]

Написана као каталошка јединица, на овај начин конципирана анализа медаље, упућује на слојевито сагледавање њеног значења. Опис аверсне представе, у којем је фактицитет визуелног приказа допуњен тумачењем, на експлицитан начин уводи у сам догађај. Указивање на савремени, литерарни извор реверсне амблематске представе пут је ка њеном разумевању.[8] Овако обликовани аверс представом и натписом сведочи о реалитету историјског догађаја, док решење реверса упућује на алегоријски начин мишљења, својствен уметности барока.

---

[4] У каталогу је сигнатура погрешно написана јер се на медаљи јасно виде два латинична слова M и B која су графички спојена заједничком средњом цртом, и то одговара монограму медаљера Мартина Брунера (Weber and Seelig 1976: 87).

[5] Значење натписа је: Изборник Баварске. Леополдова десница отвара врата и неустрашиво напада турску тврђаву.

[6] За питање сигнатуре F. упореди: Gebert 1918.

[7] Натпис, за потребе овог текста дат у слободном преводу значења, представља незнатно модификоване стихове Силија Италика из: *Punticorum libri* 12: 565-6. (За помоћ у тумачењу овог натписа и указивању на антички извор захваљујем колегиници Бојани Борић– Брешковић).

[8] Marcellian Dalhover, *Erfreuliche Schlüssel-Beuthe oder Sig-Predig wegen von Ihro Churfürstlichen Durchlauct auß bazern eroberten Haupt-Vestung Belgrad*, проповед одржана у бискупској цркви у Фрајзингу код Минхена 1688. године.

Медаља са сигнатуром Фридриха Клајнерта (Friedrich Kleinert) (сл. 2), искована поводом истог догађаја, конципирана је тако да обе стране тематизују савез Леополда I и Макса Емануела у борби против заједничког непријатеља. Аверсна представа је пример трансформације познатог амблематског решења у сврху нових потреба (сл. 3) – *Са стране, трњем покривене турске капе, стоје две палме повезане ловоровим венцем, које репрезентују хабзбуршко царство и баварску изборну кнежевину; а натпис на доњем делу медаље: CRESCUNT LACRIMIS ET SANGUINE TURCI, износи да: дрвеће расте из крви и лома успона Турака. Даља објашњења даје натпис на ободу CONSILIA IUSTORUM PRINCIPUM LAURI CORONANT, MALA TYRANNORUM CONSULTA VEPRES. (Ловор крунише одлуке праведних владара, а трње изопачене намере тирана). Мотив две палме преузет из амблематике симоболизује повезаност две територије* (Henkel and Schöne 1996: 199). *Поред тога сваком стаблу је придодана инсигнија у ловоровом венцу: Девиза Леополда I. CONSILIO ET INDUSTRIA окружује царску круну, а речи MARS CÆSARI MORS TVRCÆ баварску кнежевску круну. Сагласно кружном натпису са горње половине медаље: AUGUSTO REDEUNT GENERI VIRTUTE TRIUMPHI, Макс Емануел, царев зет, је виђен као ратно божанство које је Турцима донело смрт и уништење* (Weber and Seelig 1976: 88). Савез два владара тематизован је и на реверсној представи метафоре о орлу и лаву, која је присутна и на графици Јустуса ван ден Нипорта (Justus van den Nyport) насталој поводом истог догађаја.[9]

На примеру овако темељних анализа представа, утврђивањем њиховог значења као и проналажење тематских аналогија у другим савременим делима, евидентно је да су медаље добиле статус уметничке врсте, без којих увиди у одређене епохе нису више потпуни. У конкретном случају, издвојене медаље посвећене освајању Београда 1688. године, употпуниле су сагледавање теме турских ратова, у уметности времена Макса Емануела.

Исти догађај, који према оцени историографије представља врхунац његове војне каријере (Hüttl 1990: 480-485), консеквентно је представљан и на бакрорезима, алегоријским листовима, илустрованим похвалама, сликарским делима. Значај овог војног успеха за репрезентацију изборног кнеза као победника Турака, поткрепљује и чињеница да је приказан на две монуманталне композиције Франца Јоахима Бајха (Franz Joachim Beich) у сликаној декорацији сале Победе у Новом дворцу Шлајсхајм надомак Минхена: *Прелазак армије преко Саве* и *Заузеће Београда 1688.*[10] Насликане између 1720. и 1724, више од тридесет година након догађаја који приказују, потврда су свести о његовој важности за стварање војничке ауре баварског изборника, док су идеолошке основе ових пред-

---

9 Justus van den Nypoort, Allegorie auf die Siege Max Emanuels, око 1688, графика, репродукована у: Weber and Seeling 1976: 89).

10 Обе слике рађене су у техници уља на платну и истих су димензија – 312 × 460 cm (Минхен, Баварска државна збирка сликарства (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Инв. 2578 и 2579).

става тријумфа над неверницима неоспорне. Фасцинира, међутим, фактографска тачност са којом су насликани: топографија места, одлучујући тренутак битке и зидине града. Поређења са цртежима савременика и учесника у самом догађају, команданта главног стана Лудвига Н. Халарта (Ludwig Nikolaus Hallart) и планом који је цртао баварски војни инжењер Јохан Баптист Гумп (Johann Baptist Gumpp), а резао Михаел Венинг (Michael Wening), указују на могуће изворе тачности (Bürklin 1971) (сл. 4). Чињеница да је Гумп-Венингова гравира *Опсада града и тврђаве Београд 1688*[11] настала по цртежима и скицама, које су на лицу места радили војни инжењери из пратње Макса Емануела, дала јој је значај првостепеног извора о самом историјском догађају али и о изгледу града на крају 17. века. Истраживачи визуелних представа Београда приписивали су јој велики значај, управо због веродостојности (Медаковић 1950; Новаковић 1984). Поређење визура града са ове и неколико других оновремених графика са три различита изгледа Београда, на медаљама искованим поводом истог догађаја, наметнуло се само по себи. Одсуство конкретних графичких предложака за израду медаља чини поређења ове врсте легитимним, тим пре што омогућавају запажања о њиховом обликовању.

Ако у графичком материјалу који документује визуелно приказивање Београда уочимо специфичности његовог представљања, присуство различитих визура на медаљама из истог времена, постаје јасније. Од времена првих познатих представа са дрвореза нирнбершког штампара Волфганга Реша (Wolfgang Resch) (сл. 5) и реверса једне медаље освајања Београда од Сулејмана I 1521. године (сл. 6),[12] до последњих деценија 17. века град је углавном приказиван онако како га путник који путује Дунавом, са севера, први пут угледа. Наглашеном висином Горњег града делује као моћно утврђена висока стена чиме је истакнута неосвојивост на уштрб реалног изгледа.

Предложак сличне провенијенције послужио је Јустусу ван дер Нипорту (Justus van der Nypoort) за приказ Грчког Београда (Griechisch Weissenburg),[13] који је објављен 1686. у Биркенштајновом (Birkenstein) приручнику за геометрију намењеном артиљеријским школама (сл. 7) Birkenstein 1686).[14] Судећи према облику имена града, као и према архи-

---

11 Листове овог бакрореза (*Belagerung von Stadt und Festung Belgrad 1688*) поседују: Минхенски градски музеј (Münchner Stadtmuseum – Inv. VIIc/182), Државни архив Нирнберг (Staatsarchiv Nürnberg), Музеј града Београда (Inv. G I 1/120), картографска Збирка Народне Библиотеке Србије (Кр. II – 600), а у Баварском ратном архиву (Bayerisches Hauptstaatsarchiv/Kriegsarchiv) имају више примерака који нису инвентарисани.

12 Изглед ове медаље познат је на основу илустрације у: *Sylloge Numismatum Elegantiorum des Johannes Jakob Luckius,* Strassburg 1620. (Rothkopf 1991: 324).

13 Грчки Вајсенбург (Griechisch Weißenburg) или Алба Грека (Alba Graeca), а у византијским изворима Велиградон (Βελίγράδον), били су називи за Београд у средњем веку, од 9. до 16. века.

14 Birkenstein, *Ertz-Herzogliche Handgriffe des Zirckles und Linials, oder außerwehlter Anfang zu denen mathematishen Wisenschaften*, Wienn.

тектонским детаљима на представи тврђаве, ради се о истом предлошку који је нирнбершки медаљар, Филип Хајнрих Милер (Philipp Heinrich Müller) имао у виду када је обликовао чак три медаље освајања Београда 1688, (сл. 8, 9, 10). У односу на њу, представа града на аверсу већ поменуте медаље Мартина Брунера (сл. 1) приказана је са више реализма; по начину на који је утврђење смештено у један шири пејзаж, као и изгледу грађевина, медаљар је могао имати предложак сличан бакрорезу публикованом 1684. године у Риму (сл. 11).[15]

Већ летимичан поглед на трећу представу града са реверса Медаље освајања Београда 1688. Георга Хауча (Georg Hautsch) и Лазаруса Готлиба Лауфера (Lazarus Gottlieb Lauffer) (сл. 12), указује на промену видљиву и на Гумп-Венинговој графици (сл. 4). На медаљи, као и на гравири, Београд је по први пут представљен не више из угла путника који са севера Дунавом стиже у подножје моћног утврђења, већ виђен са југа, из угла нових освајача на челу са Максом Емануелом. Медаља, као и графика, али сведено у складу обликовних могућности свога медија, измењеном визуром града, дакле посредно, овековечава победоносну стратегију. Историјска чињеница да је на Ратном савету, одржаном 4. септембра у војном стану баварског изборника, донета одлука да се наредног дана изврши генерални јуриш на Београдску тврђаву са јужне, копнене стране, сведочи о стратегији која је 6. септембра донела победу (Веселиновић 1974: 465-519). И како то натпис, на реверсу медаље потврђује, *ALBA GRÆCA* је поново освојена, по вољи божијој – *SIC VOLVIT DEUS*, а креатори медаље су се постарали да и њено ликовно решење буде у складу са реалношћу конкретног догађаја.

Посебан значај главнокомандујуће улоге Макса Емануела у догађају истиче и медаља са идентичним аверсом (сл. 13). Монограм испод допојасне фигуре у оклопу упућује на истог медаљара Георга Хауча (Georg Hautsch), док кружни запис почетних слова латинских назива титула владара истичу његов значај: *MAX. EMAN. D. G. V. BA & P. S. D. C. P. R. S. R. I. AR. & E.L.L. - Макс Еманuел са божијом милошћу кнез обе Баварске и Горњеī Палатината, царски палатински īроф на Рајни, Велики Домоуправитељ Светоī Римскоī царства и īоф Лојхтенберīа.*[16] Реверсна представа, пребацивања војске са леве на десну обалу Саве ради опсаде Београда, овековечава пресудан стратешки потез; а суштину пропагандног концепта медаље изражава натпис на ободу: *BELGRADVM SVBITO BAVARVS CAPIT IGNEVS AVSV* – ватрени Баварац је, неочекивано сме-

---

[15] Бакрорез из збирке Музеја града Београда, Инв. I 1 1404, носи сигнатуру штампара и издавача: Givanni Giacomo De'Rossi.

[16] На корекцију епиграфске интерпретације титуле баварског електора са медаље указао ми је господин Драгомир Ацовић на чему му захваљујем.

лим подухватом, освојио Београд.[17] Представа ведуте града у оквиру географске карте речног слива Дунава и Саве одраз је развоја каратографије у овом периоду. Све веће инсистирање на тачности и детаљима топографије доводи се у везу са војним подухватима највећих европских дворова који су из политичких и ратних разлога главни поручиоци географских карата (Buisseret 1992: 1-4). Сигурно је да ни двор Макса Емануела у том погледу није изостајао.

Констатовано је већ да стилско померање ка већем реализму представа на медаљама овог периода није израз тежње ка једној верној слици, него опслуживање историјске мисије (Schneider 1988: 5). На трагу тако дефинисане констатације поставља се питање, да ли виши степен реалистичности представа на последње две медаље (сл. 12 и 13), произилази из јасније артикулације такве мисије? С обзиром да је њихов идејни концепт фокусиран на истицању пресудне и одлучујуће улоге Баварског изборника, може ли се он сматрати наручиоцем њихове израде? Позитиван одговор на ова питања би допустио да се евидентне промене у обликовању медаља, видне и на овако малом и скоро случајном избору, припишу управо утицају поручиоца. На трагу новијих истраживања која медаље препознају као значајан пропагандни медиј репрезентовања великих савременика Макса Емануела, Луја XIV (Burke 1995) и Леополда I (Schumann 2003; Polleroß 2002/2003), постаје јасно да су одговори на овако издиференцирана питања битни елементи сагледавања културне историје одређене епохе.

[17] Исти натпис на ободу постоји и на претходној медаљи и у себи садржи хронограм са годином 1688.

ЛИТЕРАТУРА:

Bernhart, M. 1915

Die Türken im Wandel des historischen Urteils. Eine medaillengeschichtl. Betrachtung, *Monatshefte f. kunstwiss. 8*: 69-80

Birkenstein, A. E. B. von 1686

Ertz-Herzogliche Handgriffe des Zirckles und Linials, oder außerwehlter Anfang zu denen mathematishen Wisenschaften, Wienn.

Buisseret, D. (ур.) 1992

Monarchs, Ministers, and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe, Chicago: ed. David Buisseret, 1-4.

Burke, P. 1995

Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Frankfurt am Main: Fischer Taschen.

Bürklin, H. 1971

Franz Joachim Beich (1665-1748). Eine Landschafts- und Schlachtenmaler am Hofe Max Emanuels, München: MBM, 39.

Вајферт, Х 1884

Споменице о узећу Београда од Турака године 1688, 1717. и 1789, *Старинар српског археолошког друштва,* 1-3, (1884): 20-31; 64-68; 105-110.

Weifert, H. 1893

Meine Sammlung von Medaillen auf die Eroberung Belgrads in den Jahren 1688, 1717 und 1789 und den Frieden von Passarowitz, Wien: V. Josef Nentwich.

Weber, I. S.and Seelig, L. 1976 (Band II)

Kurfürst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700, München: Hirmer.

Веселиновић, Р. 1974

Ратови Турске и Аустрије 1683-1717. године, у: *Историја Београда 1*, Српска академија наука и уметности Одељење историјских наука, Београд: САНУ, 465-519.

Gebert, C. F. 1918

Der Handelsmann Johann Ferber und die Nürnberger Rechenpfennigmacher, *Mitteilungen der Bayerischen Numismatischen Gesellschaft XXXV*, München.

Елмер, Ђ. 1935

Ђорђе Вајферт и Вајфертова нумизматичка збирка Београдског универзитета, *Numizmatičar (*Београд) 2: 40-42.

Медаковић, Д. 1950

Београд у старим гравирама, Београд: Музеј града Београда

Новаковић, Ж. 1984

Београд на гравирама од XVI до XIX века, Београд: Музеј града Београда.

Polleroß, F. 2002/2003

"Pro decore Majestatis": Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. In Architektur, Bildender und Angewandeter Kunst, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums,* Wien, Bd. 4/5.

Rothkopf, A. 1991

Die Eroberungen Belgrads Dokumentation durch die historische Medaille, *Numismatisches NachrichtenBlatt*, Regenstauf : Gietl.

Schneider, R. 1988

Medaillen und Schaumünzen des Barock und Rokooko, Katalog zur Ausstellung, Osnabrück: Kulturgeschichtliches Museum.

Schumann, J. 2003

Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I., Berlin: Colloquia Augustana, 17.

Stetter, G. 1964

Michael Wening, München.

Стефановић, О. 1991

Каталог старих географских карата из картографске збирке Народне библиотеке Србије, у: *Србија и суседне земље на старим географским картама*, Београд: Галерија САНУ, 70, 191-226.

Henkel, A. and Schöne, A. (ур.) 1996

Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Weimar: Metzler.

Hirsch, A. 1883

Die Medaillen auf den Entsatz Wiens 1683, Troppau.

Hüttl, L. 1990

Maximilian II. Emanuel, у: Neue Deutsche Biographie, 16, Berlin: Duncker & Humbolt, 480-485.

MARIJA P. MARIĆ JERINIĆ

A CLOSE-UP VIEW: MEDALS COMMEMORATING THE CONQUEST OF BELGRADE IN 1688, FROM THE STATE MONEY COLLECTION IN MUNICH

SUMMARY

Since the time of publishing medals which were dedicated as a separate thematic group to the conquests of this city by the Ottomans, for the first time in Belgrade in 1884, writing on medals dealing with the Christian-Turkish wars underwent a unique kind of development in the 17th and 18th century. The research of this so far has been defined by its historical or art historical context. Progress in the changes to the approach and presentation of the material, which was also collected by the National Museum in Belgrade because of its cultural and historical significance, were examined on the medals minted to mark the conquest of Belgrade in 1688, from the State Money Collection in Munich (Staatlichen Münzsammlung München). The analysis of works on medals by Martin Brunner, Friedrich Kleinert, Georg Hautsch, Philipp Heinrich Müller and Lazarus Gottlieb Lauffer, provides an insight into the layers of their meaning, which immanently connect the reality of a historical event and an allegorical manner of thinking. Analogies with other works of art, created to mark the same military undertaking by the Bavarian elector Kurfürst Max Emanuel, indicate that medals, as a separate art form, are significant sources of completing an insight into particular epochs. A comparative analysis of the presentations of Belgrade on a separate group of medals, and the visual solutions from contemporary graphic sheets, distinguish certain issues regarding the design of baroque medals in the period when their production was at its peak.

Сл. 1 Мартин Брунер, Освајање Београда 1688, аверс и реверс медаље, сребро, 48 mm, Државна збирка новца Минхен

Fig. 1 Martin Brunner, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, silver, 48mm, Staatlichen Münzsammlung München

Сл. 2 Фридрих Клајнерт, Битка код Београда 1688, аверс и реверс медаље, сребро, 55 mm, Државна збирка новца Минхен

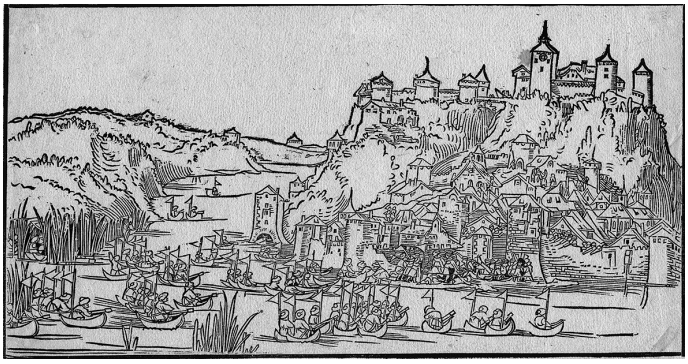
Fig. 2 Friedrich Kleinert, Battle of Belgrade 1688 obverse and reverse of the medal, silver, 55mm, Staatlichen Münzsammlung München

Сл. 3 VIVITE CONCORDES, из: J. Cats, Emblemata moralia et æconomica. Virgilius. Omnia vertuntur, certè vertuntur amores, Rotterdam 1627 (Henkel und Schöne 1996: 199)

Fig. 3 VIVITE CONCORDES, from: J. Cats, Emblemata moralia et æconomica. Virgilius. Omnia vertuntur, certè vertuntur amores, Rotterdam 1627 (Henkel and Schöne 1996: 199)

Сл. 4 Јохан Баптист Гумп / Михаел Венинг, Опсада града и тврђаве Београд 1688. (детаљ), бакрорез, Музеј града Београда

Fig. 4 Johann Baptiste Gumpp / Michael Wining, Siege of the City and Fort of Belgrade 1688. (detail), copperplate, Museum of the City of Belgrade

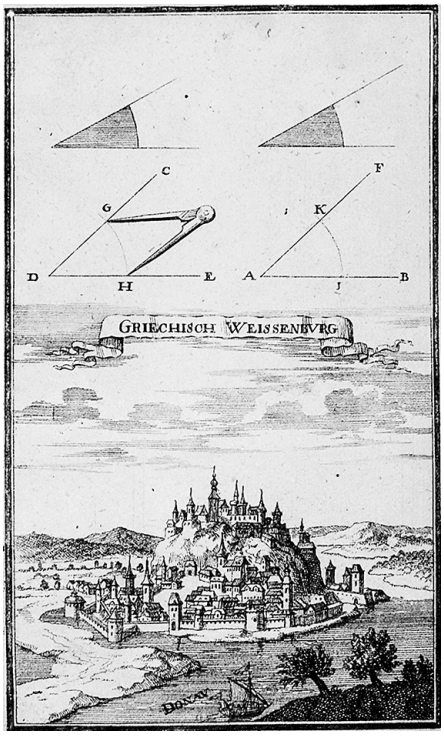


Сл. 5 Волфганг Реш, Опсада Београда 1521, дрворез, Музеј града Београда

Fig. 5 Wolfgang Resch, Siege of Belgrade 1521, wood carving, Museum of the City of Belgrade

Сл. 6 Графички приказ ав. и рв. медаље Освајања Београда од Сулејмана I 1521, из: J. J. Lucke, Sylloge nvmismatvm elegantiorvm, Straßburg 1620 (Rothkopf 1991: 324)

Fig. 6 Graphic presentation of the obverse and reverse of the medal Conquest of Belgrade of Suleiman I 1521, from J. J. Lucke, Sylloge nvmismatvm elegantiorvm, Straßburg 1620 (Rothkopf 1991: 324)



Сл. 7 Јустус ван ден Нипорт, *Griechisch Weissenburg*, из: A. E. B. von Birkenstein, Ertzherzogliche Handgriffe deß Zirckles und Linials, Wien 1686. Музеј града Београда.

Fig. 7 Justus van den Nyport, *Griechisch Weissenburg*, from: A. E. B. von Birkenstein, Ertzherzogliche Handgriffe deß Zirckles und Linials, Wien 1686. Museum of the City of Belgrade.

Сл. 8 Филип Хајнрих Милер / Фридрих Клајнерт, Освајање Београда 1688, аверс и реверс медаље, сребро, 50 mm, Државна збирка новца Минхен.

Fig. 8 Philipp Heinrich Müller / Friedrich Kleinert, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, silver, 50mm, Staatlichen Münzsammlung München.

Сл. 9 Филип Хајнрих Милер, Освајање Београда 1688, аверс и реверс медаље, калај, 49 mm, Државна збирка новца Минхен.

Fig. 9 Philipp Heinrich Müller, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, pewter, 49mm, Staatlichen Münzsammlung München.

Сл. 10 Филип Хајнрих Милер, Освајање Београда 1688, аверс и реверс медаље, калај, 50 mm, Државна збирка новца Минхен.

Fig. 10 Philipp Heinrich Müller, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, pewter, 50mm, Staatlichen Münzsammlung München.

Сл. 11 Ђовани Ђакомо Де Роси, Изглед града Београда, бакрорез, 1684.
Музеј града Београда.

Fig. 11 Giovanni Giacomo de Rossi, Panorama of the City of Belgrade, copperplate, 1684, Museum of the City of Belgrade.

Сл. 12 Георг Хауч/Лазарус Готлиб Лауфер, Освајање Београда 1688., аверс и реверс медаље, сребро, 43 mm, Државна збирка новца Минхен реверс медаље, калај, 49 mm, Државна збирка новца Минхен.

Fig. 12 Georg Hautsch / Lazarus Gottlieb Lauffer, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, silver, 43mm, Staatlichen Münzsammlung München

Сл. 13: Георг Хауч, Освајање Београда 1688, аверс и реверс медаље, сребро, 43 mm, Државна збирка новца Минхен.

Fig. 13: Georg Hautsch, Conquest of Belgrade 1688, obverse and reverse of the medal, silver, 43mm, Staatlichen Münzsammlung München.

научни чланак – прегледни рад

УДК 75.041.53:069.51(497.11);
75.071.1 Ивановић К.

ИД 195184908

Иван Д. СТАНИЋ
Народни музеј у Београду

УМЕТНИЧКА ТРАНСВЕСТИЈА: ТРИ АУТОПОРТРЕТА КАТАРИНЕ ИВАНОВИЋ ИЗ ЗБИРКЕ СРПСКОГ СЛИКАРСТВА 18. И 19. ВЕКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак Предмет рада су три слике Катарине Ивановић: *Аутопортрет* из 1835, *Аутопортрет* из 1836. и *У свом атељеу* из 1860/5, чијом анализом се долази до закључка о положају жена и уметница у 19. веку у Хабзбуршкој монархији и Србији.

Путем савремених теорија рода расправа деконструише однос пола и рода код уметнице, разматрајући на који начин је она у датим околностима, сходно историјским могућностима, реализовала свој дар у оквиру патријархалне друштвене матрице Кнежевине Србије.

Рад проширује поље тумачења и читања уметности Катарине Ивановић у кључу савремених историјско-уметничких интерпретација и студија рода.

Кључне речи: Катарина Ивановић, српско сликарство 19. века, студије рода, аутопортрет

I

> „Две године пошто сам дошла у кућу (младожењину) Бог ми даде да родим дете. Ја сам се томе радовала иако је била девојчица. До тада сам се осећала сама и као странац у овој кући... А колико сам тек била радосна када сам родила Миленка! Са њим сам осетила да ми је порасла снага и "охрабрила" сам се... И сви „укућани" су показивали више обзира према мени",
>
> (Павковић 1992: 41-42).

На питање ко је уствари била Катарина Ивановић није једноставно одговорити и поред досадашњих истраживања историчара уметности. Сматра се првом српском сликарком, зна се да је рођена у Хабзбуршкој

монархији, да је припадала сликарству средњоевропског бидермајера, да се кретала у кругу српских интелектуалаца у Будимпешти и Бечу, да је боравила кратко у Београду, да је пред крај живота постала прва чланица Српског ученог друштва и да је своје слике завештала Народном музеју. Катарина Ивановић је била жена. Бити жена у 19. веку и при том се бавити мушким занимањем, као што је сликарство, велики је подвиг који је утицао на креирање идентитета Катарине Ивановић. Причати о њој а не узети у обзир положај и права жена у Србији и Хабзбуршкој монархији 19. века позиција је у којој не можемо да докучимо многе аспекте њеног уметничког деловања и живота.

Жена се у Хабзбуршкој монархији још у 18. веку изборила за појављивање у јавном простору. Ма колико та новодобијена слобода кретања деловала позитивно, она није укључивала никаква друга права. Жена своја права „остварује" само у затвореном кругу породичне заједнице, као делу патријархалне матрице средњоевропског бидермајера, задржавајући улогу супруге и мајке, док је муж остваривао сва права у јавном и друштвеном простору проводећи већину дана ван куће.

Захваљујући реформи школства, крајем 18. и почетком 19. века, жени се пружа могућност да искуси део општег образовног система у Хабзбуршкој монархији. Реформа школства изменила је традиционално образовање женске деце о чијем је васпитању у оквиру породице највише бринула црква. Државне реформе Јосифа II, под утицајем просветитељства, смањиле су дотадашњу улогу цркве у образовању младих. Уместо доброг верника у први план избија идеја о добром поданику, што је створило услове за образовање женског подмлатка (Тимотијевић 2004: 11). У Београду двадесетих и тридесетих година 19. века, како Џорџ Минкин бележи, сматрано је као изузетан феномен да се пронађе Српкиња из Аустрије која зна да чита (Minchin 1886: 187).

За разлику од Хабзбуршке монархије у којој су жене живеле и на селу и у граду, у Србији је већина становништва током прве половине 19. века живела на селу. Патријархална матрица са траговима оријента и поред покушаја модернизације друштва од стране кнеза Милоша, и даље је сурова према жени истичући првенствено њену репродуктивну функцију. Ово потврђује и Минхин у својим забелешкама приликом путовања по Србији: „Као девојчица, српска сељанка је радила на пољу, рано се удавала а млади сељак од ње није очекивао да буде лепа већ да буде здрава", (Minchin 1886: 133-134).

Небројени су примери страних путописаца који бележе односе у српским породицама у 19. веку. Док је Минхин бележио прилике у српским породицама на селу, други путописци су се интересовали за положај жена у градовима. Тако крајем тридесетих година Ото Дубислав Пирх

наводи да: „Ништа тако не пада у очи странцу као то да женског света сасвим нема по улицама“, (Пирх 1983: 46-47).

Пејтон нам својим путописима приближава положај жена у градским породицама Шапца и Краљева:

> Жена начелниковог помоћника у Шапцу је, за време ручка, седела у дну стола што је био „карактеристичан положај за српске жене – на средини између љупке предности коју имају у Европи и презривог искључивања на Истоку“. Приликом јутарњег сусрета ова домаћица му је пољубила руку и, надајући се да се удобно одморио претходне ноћи, служила га, са сребрног послужавника, шљивовицом, ружиним слатком и водом. У Карановцу (Краљеву) две капетанове служавке су му, пошто је стигао са пута, а пре вечере, опрале ноге (Пејтон 1996: 65, 77-78, 80, 131).

Пун развој грађанских идеала остварива је у приватном простору, а култ породице доминанта је грађанског друштва. Породица је нуклеус друштва, носилац приватног живота, док њене вредности и ритуали оличавају слику раја. Свест о породици потврђује се и визуализује на портретима њених чланова, који своје место проналазе у простору доступним оку посетиоца куће и постају носиоци историје. Портретисани чланови, носиоци историје, су мушкарци. Жене су ретко портретисане. Та ситуација се мења тек у другој половини века (Макуљевић 2006: 40).

Однос према женама рефлектовао се и кроз образовање. Новије српско друштво основало је своје прве основне школе почетком 19. века. У Београду је 1833. године било четрнаест девојчица, узраста од пет до девет година, које су похађале мушку основну школу. До средине истог века неписменост је била готово општа, а велики успех представља оснивање прве женске школе у Параћину 1845. године, где су девојчице током четири године школовања училе читање, писање, рачун и ручни рад. Прва државна средња женска школа – Виша женска школа у Београду, основана је 1863. године (Стаменковић 2010: 19).

Ако се жена образовала у кругу породице онда се образовање спроводило искључиво кроз контролу очева и мужева. Потцењивао се значај овладавања вештином читања и писања, и ако баш мора онда је то литература која се чита наглас, са листе пожељних књига за жене (Шапчанин 1974: 65, 76).

Званична наука је на следећи начин оправдавала дискриминацију у породици:

> ...мушкиње је уопште током свог века више упражњавало мозак, и настала је та разлика, те је сада код њега мозак и већи по количини и савршенији по каквоћи... женска деца се брже однегују, него мушка јер по оном општем биолошком закону што год је организам савршенији, то је потребно више времена за одгајивање (Васиљевић 1884).

Анка Обреновић из Шапца, ћерка Јеврема Обреновића, била је међу првим личностима које су прихватиле грађанску културу у Кнежевини Србији. Она води током 1836. године, попут свих виђенијих особа тог времена, дневник. Време проводи у свирању клавира и читању, док са незадовољством прихвата обављање појединих традиционалних дужности. Пример Анке Обреновић је усамљен.

Кроз читав 19. век „препоруке" образовног система у Србији биле су јасне и прецизне око улоге и места коју је жена могла да оствари у друштву и породици. Она је та права могла да оствари само у кругу породице и то се јасно истицало у препорученој литератури за образовање становника и у другој половини 19. века: „Активност, креативни рад дала је природа мужу, пасиван живот жени... Нико не одриче право жени на социјални живот, али она не треба да га тражи у спољашњем свету, колико у раширеном кругу домаћег огњишта", (М. П. 1871: 195-196).

Поред образовања које је јасно дефинисало разлику између мушкараца и жена, и правни систем потврђује ове односе у друштву. Казнителни закон из 1860. године упућује на знатно нижи степен правне заштите жена у односу на мушкарце, посебно у оквиру породице, кућног насиља и велику заштиту и тешке санкције у случају напада на част и полну чистоћу жене. Члан 109 поменутог закона каже:

> „Особито пак муж се сматра као глава и старешина куће и родбине, и по томе његова је дужност поглавито, кућом и имањем управљати, за снабдевање своје супруге по могућству старати се, њу од сваке напасти бранити на сваком месту заступати."

Члан 110 јасно истиче да је супружник тај који има апсолутно право и моћ над кретањем и понашањем жене.[1] Званични законски акти забрањивали су женама и поседовање имовине поистовећујући њихову улогу у друштву са улогом грађана *другōī реда*.[2] Поменути закон равноправно је третирао жене једино у параграфу којим се регулише питање телесног кажњавања криваца: „...на бој се може осудити само скитница, слуга, шегрт, надничар, крадљивац, пустаија, било мушко или женско, а и други коме би фамилија нужду трпила. Кад би се осудио на затвор... Лица, која су педесет година навршила, неће се никад на бој осуђивати", (АС, МБ 1844/823).

Патријархална матрица Србије 19. века свакодневно се очитавала

---

1 „Супруга пак дужна је мужа свога слушати, наредбе његове набљудавати, за њим ићи и где он добро нађе, с њиме онде живети; њему по силама својим у отправљању домаћих послова, у прибављању, а нарочито чувању имања припомагати, и кућевни ред и чистоћу набљудавати, нарочито децу намиривати, у чистоћи и благонаравију садржавати и чувати."

2 „Малолетним уподобљавају се и сви они који не могу или им је забрањено сопственим имањем руковати; такви су сви ума лишени, распикуће судом оглашене, пропалице, презадужени којих је имање под стециштем потпало, удате жене за живота мужевљева", (Перовић 1998: 63).

кроз позицију жене у друштву као вишеструко друге, не дозовољавајући јој да постане активни субјект у друштву. Карактеристике на основу којих би могла да изгради свој идентитет, а које би постале основа за формирање женског субјекта, биле су недоступне, јер није учествовала у креирању друштвених и јавних односа. Жена остаје заробљена у оквирима биолошке (полне) функције, док репрезентација њене родне улоге, „женскости" није читљива/могућа у јавном простору.[3] „Жена" у Србији 19. века нема никаква права.

II

Овакав положај жена у Хабзбуршкој монархији и Србији 19. века није пружао могућност женама да се баве неким од *мушких* послова. Катарина Ивановић представља редак пример жене која је успела да превазиђе наметнуте норме патријархалног друштва и реализује свој дар. Рођена је 27. априла 1811. године у мађарском граду Весприму који је припадао Хабзбуршкој монархији. Наредне године породица се сели у оближњи Стони Београд где Катарина проводи детињство и младост и стиче прва знања о сликарству од једног непознатог путујућег учитеља. Рођена је у богатој трговачкој породици, па добија могућност да се школује за разлику од већине жена из Хабзбуршке монархије. Уз помоћ породице она стиче уметничко образовање, што је била права реткост јер је било више усмерено ка примењеним уметностима. Од девојака се очекивало да шију и везу, да лепо пишу и цртају, а од оних амбициознијих да касније приватно уче сликање портрета и мртвих природа (Тимотијевић 2004: 7-65, 159-191).

Дефинитивно амбициозна, Катарина Ивановић одлучује да своје сликарско школовање настави у Пешти. Уписује се у атеље Јозефа Пескија где се припрема за упис на Бечку академију. Прикључује се кругу пештанских Срба, национално освешћених, посредовањем Георгија Станковића, трговца и једног од оснивача Матице српске. У таквом, интелектуалном окружењу, упознаје се са буђењем националне свести и романтичарског покрета у култури, као и са владајућим стилом бидермајера. Са националним идејама Катарину упознаје патриота, новинар и публициста Теодор Павловић, за којег се сматра да је уводи у круг грофице Чаки, познате мађарске добротворке, која ће јој омогућити наставак студија на Бечкој академији.

---

[3] У Србији почетком 20. века било је 76,97% неписмених, а од укупног броја жена, неписмених је крајем 19 и почетком 20. века било 92,64% (Зундхаусен 2008: 160).

Током боравка у Пешти настаје њен први *Аутопортрет*,[4] на којем је приказала себе поред стола са атрибутима будућег позива: сликарском палетом, четкицама, као и скулптуром мушке главе у позадини. Портрет настаје као производ њеног учења у студију Јозефа Пескија. Катарина Ивановић је приказала себе као љупку младу девојку у једноставној одећи попут античких тога, без превише детаља. Поглед одражава скромност и понос, бојажљиви зачетак њене освешћености као уметника. Својим аутопортретом закомпликовала је дотадашњи однос посматрача и слике.[5] Општеприхваћена позиција посматрача слике је она у којој се он или она идентификују са мушкарцем као одговарајућим носиоцем погледа, док је жена одговарајући објект тог погледа. То је позиција у којој се посматрач идентификује против сексуалности, активног у односу на пасивно, и у којој гледа уместо да му се прикаже (Whitney 2002: 77-85).

Субверзивни моменат се код *Аутопортрета* дешава у тренутку када схватимо чињеницу да се у улози активног субјекта, стваоца, налази жена,[6] чији се аутопортрет не разликује од других портрета жена које су стварали мушкарци, сликари бидермајера. У овој ситуацији, ни колорит, ни израз, нити потези четкице или истицање неких специфичних детаља, не говоре нам да је аутор портрета жена.[7] Катарина Ивановић је била принуђена да промени своје родне карактеристике и учини их *мушким*.[8] Уколико бисмо у односу на горе поменуто тражили детаље за ново знаковно и симболично читање *Аутопортрета*, онда би мушку главу у позадини означили као место где се перформанс рода материјализовао, те постао знак родне трансформације Катарине Ивановић као уметника. Она није имала репер у пређашњем сликарству и зато није могла да се угледа на другачију позицију док је стварала, осим оне у којој је уметник мушкарац. Наведени однос директан је производ њеног сли-

---

4 Немогуће је тачно одредити годину када је Катарина насликала свој први аутопортрет. Оно што нам је познато јесте да је сигурно настао је између 1832. и 1836. године, од доласка у уметнички студио Јозефа Пескија до одласка у Беч и настанка другог аутопортрета.

5 Када говоримо о људским телима, била она у улози посматрача или објекта на слици, не можемо говорити да имају означиву егзистенцију пре но што их обележи њихов род.

6 Категорија пола у условима принудне хетеросексуалности „увек је женског рода" (пошто је мушки род необележен и синониман с „универзалним").

7 Кључна разлика између пола и рода јесте у томе што род, представља друштвену конструкцију уздигнуту на биолошким основама пола (Захаријевић 2010: 88).

8 Радикална формулација разликовања између пола и рода сугерише да полно одређена тела могу уприличити велики број различитих родова и, надаље, да се сам род не мора сводити на уобичајена два. Ако пол не ограничава род, онда постоје родови, начини културне инетрепретације полно одређеног тела, који никако нису ограничени тобожњим дуалитетом пола. Род је онда нека врста постајања или активности. Уколико се изведе до својих логичких граница, разликовање пола и рода упућује на радикални дисконтинуитет између полно одређеног тела и културно конструисаног рода. Род је сложеност чији је тоталитет трајно одложен, јер он никад у потпуности није оно што јесте у било којем тренутку времена.

карског образовања и социјалног контекста. Пол Катарине Ивановић наложио је њеном роду да постане културни знак, да се материјализује сходно историјски дефинисаној могућности и постане *мушки*, који ће чинити у форми трајног и понављаног телесног пројекта, што ћемо видети на примеру остала два аутопортрета.

Катарина Ивановић наставља студије на Бечкој академији, на тек отвореном одељењу за девојке (1835-1839). Специфичност новотвореног одељења у односу на мушко огледало се у забрани присуствовања сликању вечерњег акта. Генерације будућих сликарки остало је ускраћено за могућност да упознају и савладају сликање комплетне људске фигуре.

У Бечу Ивановић наставља формирање свог националног идентитета када почиње интезивније да учи српски и да чита књиге на овом језику. Поред буђења националног идентитета од Катарине Ивановић се очекивало и да преузме терет националне хероине. Оваква очекивања потенцирана су од стране тадашњих Срба интелектуалаца у Бечу који су се кретали у кругу Вука Стефановића Караџића и заузимањем српског песника Симе Милутиновића Сарајлије (1791-1847). Песник је томе највише допринео стиховима које посвећује уметници у песми *Тројесестарство*, објављеној у Лајпцигу (прештампано у Српском народном листу за 1837, Орлу за 1881 и Јавору за 1882. годину). Поред похвала „најепрвој Серб-Красарки" која је „Сербство и тим, Бог дај! Овјенчала!" и „Серб-дјевојка кист владат вјешта!" од ње се очекује да „Још се труди, још озбиља учи, Да б' искуству верха докучила", (Милутиновић 1837: 3-4). Прва биографска белешка о Катарини Ивановић појављује се у Српском народном листу чији је уредник био пријатељ Теодор Павловић:

> Прва је у роду србском од женскога пола, која је у светиј храм художества ступила, од Богиње посвештеније примила, и кистом живописанија управљати научила... Катицу је још у првим годинама природним неким нагоном срдце живописанију вукло, и њој је пре, нежели је рисовати учити почела, најмилија игра била, бојом цветиће венац славе сплести, и лепу јој главу увенчати.

Уз биографију је била објављена и литографија њеног другог *Аутопортрета* завршеног у Бечу непосредно пре тога. У пропагирање култа уметника као националног хероја уводи се нови елеменат, његов портрет, произведен у статус профане патриотске иконе.

Објављивање прве биографске белешке о уметници била је основа за увођење у колективну националну свест. Међутим, она није стекла славу на основу које би била конституисана у култ националне хероине (Тимотијевић 2004: 14). И да је била политички и хуманитарно ангажована, не

би успела.[9] Романтични занос Теодора Павловића и чињеница да је Катарина Ивановић морала да трансвестира[10] сопствени род, нису били довољни да учине уметницу хероином у оквирима патријархалне матрице Кнежевине Србије.

На другом *Аутопортрету* из 1836. године, насталом током студија на Бечкој академији, уметница је приказала себе као младу девојку, стилизовану по актуелној бечкој моди. На први поглед, у односу на први *Аутопортрет*, примећују се промене у детаљима и ставу. Изгубила се она скромност у облачењу, а поглед је продоран и заводљив. Катарина је на слици постала „жена", по свим законима актуелне културе бидермајера. *Аутопортрет* нема истакнутих националих импликација. Он произлази из савремених схватања портретске естетике прве половине 19. века, која је у први план истицала потребу за индивидуализацијом карактера. Катарина је приказана као млада жена пријатног изгледа, одевена у модерну одећу свог времена што указује на њен социјални идентитет. У првом плану је њен идејни статус, и приказује се као „лепа уметница", (Тимотијевић 2004: 46, 47).

Сликарка потврђује однос посматрача у односу на слику, успостављен на првом *Аутопортрету*. Она користи улогу активног субјекта, сликарамушкарца. Пол Катарине Ивановић наложио је њеном роду, као културном знаку, да настави свој родни пројекат, сходно историјски дефинисаној могућности.[11] Она није могла да постане родно одређена у складу са препознатљивим стандардима разумљивости у сфери рода. Она се није уклапала у друштвено установљене и одржаване норме разумљивости.

Катарина Ивановић је наставила своје усавршавање у Минхену, јер је сликање вишефигуралних композција[12] превазилазило програм Одељења за девојке на Бечкој академији. Из Минхена, Катарина Ивановић средином 1846. године стиже у Београд. Надахнута патриотским осећањима, припремана од стране Теодора Павловића и Симе Милутиновића Сарајлије, долази да започне каријеру национално ангажованог уметника (Тимотијевић 2004: 17). Међутим, она се није остварила у новој средини као уметница и враћа се у Стони Београд.

---

9 Што је пак пошло за руком Надежди Петровић прве деценије XX века (Мереник 2006: 93).

10 Магнус Хиршфелд (Magnus Hirschfeld) сковао је реч трансвестизам око 1915. године у Берлину (од латинског *trans* и *vestere* - облачити). Користио је ову реч да опише групу људи који су обично и добровољно носили одећу традиционално резервисану за други пол. Данас ова реч има много шире значење. Описује понашање људи који носе одећу пола који је другачији од њиховог, закљученог по рођењу, без обзира на секусалну оријентацију.

11 Као што каже Џудит Батлер у *Невољи са родом*, нема родног идентитета иза израза рода. Тај се идентитет перформативно успоставља самим „изразима" за које се мисли да су његов резултат.

12 Величање нације кроз историјске композиције био је нови задатак који је морала да савлада.

Постоји неколико разлога који су допринели њеном неуспеху у Београду. У време владавине кнеза Милоша, Београд тек почиње да се мења, формира и задобија карактеристике модерне средњоевропске престонице. Процес је био спор и тешко је било мењати дотадашње навике, а постојао је и јак отпор у народу према новинама са „запада", које су „угрожавале" национални понос и идентитет. Чак ни у другој половини века ситуација није била пуно боља (Јовановић 2006: 74, 75). Катарина Ивановић је дошла из Угарске и није познавала Кнежевину Србију. Обрела се у средини која јој није била домаћа, нити ју је дочекала широм раширених руку. Њен национални идентитет био је сложен. Подразумевао је идеју слоге између тада супростављених националних идентитета, српског и мађарског. Њене везе са Србијом су биле слабе, језик је тек научила а упознала је само интелектуалну елиту из Србије, која се школовала и доста времена проводила у Пешти и Бечу. Осим тих познанастава, она није имала пријатељских веза у Београду што је отежавало њено укључивање у елитни круг српске престонице. И поред текстова у штампи који су најављивали њен долазак и улогу, остављена је да се сама снађе, ослањајући се на таленат и образовање. Компликованог идентитета, у немогућности да се утопи у локални национални дискурс, и без јаке локалне подршке, њена шанса да успе као уметница била је минимална.

И поред свих потешкоћа Катарина Ивановић је за време боравка у Београду насликала два портрета књегиње Персиде, супруге кнеза Александра Карађорђевића, али изгледа да њене везе и са владајућом српском кнежевском породицом нису биле блиске. О томе сведочи једна епизода коју је забележила Милица Стојадиновић Српкиња. Указујући на тежак положај уметница у српској средини, она наводи пример Катарине Ивановић:

> Читам пре за неку немачку списатељку, како ју је једна кнегиња за дружбеницу себи узела, и при најсјајнијим друштвима одликовала, а за нашу Катарину Ивановић приповедају како је једанпут једну велику српску госпођу портретирала, удари киша, ова је ни своји кола не удостоји, но је по киши и по блату, пешке до свог стана ићи морала (Тимотијевић 2004: 17).

Да се у Београду ипак могло успети као мушкарац-сликар, али дуготрајном борбом и напорним радом, показују примери Димитрија Авамовића и Стеве Тодоровића. За разлику од њих, Ивановић је била „жена". Жене се у Србији нису бавиле мушким пословима. Стратегија опстанка перфорирањем родног идентитета у поданичком систему Кнежевине Србије била је перформанс, чије су последице кажњиве.[13]

Катарина Ивановић је била културни знак којем је Кнежевина Србија стремила и којег се у исто време и плашила. Она је била амбасадор нове

---

[13] Сви они који не чине свој род „како треба" по правилу бивају кажњени у оваквим и сличним друштвеним системима.

културе бидермајера, чија „амбасада“ у Србији још није била отворена. С друге стране, није ни била жена, јер оне не сликају, оне су удате, већином су необразоване и не функционишу ван круга породице. Зато њен начин живота није могао бити другачије тумачен него као друштвени положај неудатих жена и распуштеница. Она је своје тело одавно завештала уметности. Њен пројекат, засебни род, део је процеса очовечења индивидуа, који ће своје право место наћи тек у савременој култури.

Устукнувши пред револуционарним збивањима 1948. године у Београду, Катарина Ивановић одлази у Париз и Загреб, путује по Холандији и Италији где је учила гледајући старе мајсторе. Повлачи се у Стони Београд овенчана неуспехом и наоружана богатим уметничким образовањем. У сопственом простору куће и атељеа, независна од спољних утицаја, наставља да се бави сликарством. Ради на новим историјским композицијама, а *Освајање Београда* била је једина композиција Катарине Ивановић тематски доследно уклопљена у оквире српског историјског сликарства. Настала је као резултат преузете обавезе уметнице да визуелно реконструише догађаје из националне историје, да их сакрализује и протумачи у контексту патриотске религије (Тимотијевић 2004: 37).

Њен повратак у Стони Београд означио је и раскид са националним идеалима. У овом периоду настају теме четири историјске композиције. То су *Заклетва краља Матије Корвина*, *Дочек Српкиње Јелене, угарске краљице, Турски поклисари просе Мару* и *Патријарх цариградски проклиње раскош*. Називи поменутих слика јасно указују на одлуку Катарине Ивановић да одбаци патриотску улогу која јој је била намењена као националној хероини.

> Она на њима не прославља српски историјски идентитет. Оне нису патриотске по општеприхваћеном схватању Срба у Кнежевини, нити по схватању Срба у Угарској. Оне су пре свега одраз тумачења личног идентитета Катарине Ивановић и по својој приватности представљају новост у уметности 19. века (*ibid.:* 37).

У композицијама *Дочек Српкиње Јелене, угарске краљице* и *Турски поклисари просе Мару* појављује се жена као главни актер на слици, али не и као активан носилац политичке моћи (*ibid.*: 37). Активан креатор слика је жена. На тај начин она дефинитивно мења дотадашњу праксу сликања историјских композиција, које су искључиво биле намење мушкарцима-сликарима.

У овом периоду настаје трећи и последњи аутопортрет назван *У свом атељеу*, на којем Катарина Ивановић пружа коначно разрешење свог уметничког и животног пројекта. Она је на слици приказала себе као старију жену, уметницу у свом атељеу, преко пута које седи мушки модел чији је портрет почела да слика. Иза леђа уметнице насликана је људска ло-

бања. На слици су приказани симболично сви детаљи њеног животног и уметничког пројекта: портрет Катарине Ивановић – сликарка рођена као жена, њен родни пројекат – мушкарац и њена уметничка родна трансформација – портрет мушкарца на штафелају. Логично је што се не појављује портрет жене јер, као што је раније поменуто, жена је непостојећи знак континуитета, она нема историју, а Катарина Ивановић је овде реконструисала сопствени живот што потврђују и радови уметнице на поду и зиду. Њене слике су њено генеолошко стабло, доказ континуитета који паралелно тече са патрилинеарним генеолошким стаблом уметности у Србији 19. века, где није било места за њу, ни као уметницу, ни као жену. Нацртана људска лобања најављује завршетак њеног животног пута.[14]

III

Повратак Катарине Ивановић у националну колективну свест као уметнице почео је неколико деценија касније у другачијим историјским и културним приликама, када је новосновано Српско учено друштво, почетком седамдесетих година 19. века, прикупљало старине из Угарске и прикључивало их својој збирци, будућем Народном музеју у Београду (Тимотијевић 2004: 21). Потпредседник Касационог суда, а потом и потпредседник Државног савета, др Никола Крстић, обилазећи српска насеља у Угарској посетио је уметницу што ће резултовати њеним тестаментом од 2. октобра 1873. године, којим је она завештала неколико слика збирки Српског ученог друштва (Архив САНУ, СУД, 1879-80/19, бр.7197).

На седници Српског ученог друштва одржаној 22. јануара 1876. године, на предлог Гаврила Витковића, Милана Кујунџића-Абердара, Милана Ђ. Милићевића и Мите Ракића, Катарина Ивановић бива изабарана за прву почасну чланицу. Она је о томе обавештена званичним писмом Милана Кујунџића, секретара Друштва, од 1. маја 1880. године:

> Многопоштована Госпођице, одавна се већ образовани људи у Србији поносе што у храму учености имају свештеницу сунароткињу своју. А овај понос претворио се у одушевљење, кад сте ви, племенита Госпођице, патриотским знацима изволели показати да и сами у далекој страни нисте заборавили народ свој... (Архив САНУ, СУД 1879, бр. 3245, 80-15).

Катарина Ивановић 28. септембра исте године одговара писмом:

> Благородна господо! Примила сам Диплому на почасно чланство Вашег високославног ученог друштва са пропратним

[14] Гипсана глава мушкарца са првог *Аутопортрета* се на овој слици материјализовала у лобању.

> писмом од 10. маја текуће године. Премда сам за одликовање ово високоцењено и пре извештена била добротом господина Крстића председника врховног суда овдашњег, ништа мање ме је тако изненадило, да се нисам могла задржати суза умиљенија, видећи ово за мене нај лепше, нај благородније, одликовање за женску у овом добу још нечувено (Архив САНУ, СУД 1879, бр.7197, 80-19).

Управа Музеја је исте године поводом поклона објавила захвалност дародавцу у којем истиче:

> Све те слике имају не само националну, него и уметничку вредност. Оне су јасно сведочанство, да је наш народ културан, када у њему и женске, даном приликом, могу да дођу до знатног савршенства у уметности. Уједно је ово леп пример српског родољубља, и како свесна српкиња, ма по месту рођења била члан и које друге државе, сматра данас Београд за културно средиште целокупног народа нашег.

Оваква захвалност коначно потврђује уметнички и родни статус Катарини Ивановић, али далеко од тога да је она доживела Београд као културно средиште. На сопственој кожи је осетила ту културу у којој није било места ни услова за њу, као жену и уметницу. Она се није удала ни за Србију. То потврђују и потписи на сликама, углавном на мађарском. Сликарка се потписивала ћирилицом само у ретким приликама када је помислила да постаје национална хероина.

Катарина Ивановић је поклањањем већине својих слика завештала опус који чини пресек њеног целокупног уметничког рада и показује комплексност њеног уметничког идентитета. Српска средина ценила је националне теме, а њена слика *Освајање Београда*[15] и неки од портрета, једини су припадали том дискурсу. То показују и бројни чланци у јавним гласилима који величају патриотски гест „српске уметнице", непрестано истичући у први план њене слике из националне историје и портрете знаменитих Срба.

IV

Катарина Ивановић преминула је 12. септембра 1882. године у Стоном Београду. Њена смрт била је повод за величање њеног сликарског живота у целокупној патриотској штампи. У Београду је отворена изложба Катарине Ивановић у првој соби Музеја где су изложене све поклоњене слике. „Била је то прва изложба у Београду, па и у целом српству, организована у славу неког преминулог уметника", (Тимотијевић 2004: 28).

---

[15] Никола Крстић је у свом првом извештају Српском ученом друштву, насталом после повратка из Стоног Београда, поменуо само *Освајање Београда 1806.*

Српско учено друштво одржало је 15. јануара 1883. године помен на којем тадашњи управник Народног музеја Михаило Валтровић држи једночасовни говор. То је била прва целовита анализа сликарског опуса Катарине Ивановић, која ће утицати на рецепцију њеног дела у српској средини (*ibid.:* 28):

> Портрети наше уметнице стоје на оној висини на коју су та врста живописа дигла била за њено доба у Бечу, где су могли многи уметници зарађивати себи хлеба неимајући наруџбина другог рода. Цртеж је у њих тачан, колорит природан и карактеран, израда вешта и брижљива. Сликарка се плашила да поред спољњих захтева портрету, а то је верност и истиност црта, постигне и потребну унутрашњу садржину, а то је оно што је човеку значајно, карактерно, духовно (Застава, 1883, бр. 133, 2).

Мирослав Тимотијевић указује да се тумачење Михаила Валтровића о „одсуству „унутрашње садржине" у портретима Катарине Ивановић тачно. Он, међутим, одбацује тумачење у негативном контексту њеног потретретног сликарства наглашавајући да је то била „општеприхваћена средњоевропска портретска форма којом је либерална буржоазија исказивала тежњу да превазиђе и одбаци барокне идеале старе аристократије" (Тимотијевић 2004: 43).

Михаило Валтровић у свом говору даље тумачи радове Катарине Ивановић кроз призму патријархалне матрице, критикујући науштрб „квалитета" који поседују "мушкарци-сликари", када каже:

> При томе не смемо губити из вида и природу њеног пола. И на Катарини се као и на свим њеним другама по уметности, огледа да женском у уметности није улога да ствара из нова, да производи провобитно, но да пуном љубављу даље развија оно што већ постоји и оно што прими и наследи. Женско не тражи да проникне битност догађаја која мисли представити; не спушта се у дубину његовог значаја, нити обухвата сав његов духовни домашај, но бира више ону страну која му даје места за удобно излагање и нежно увођење представе (Застава, 1883, бр. 133, 2).

Занимљиво је позивање на „природу њеног пола", које овде има једину функцију да потврди супериорност „мушког пола". Уместо да апстрахује родне односе тумачећи уметност Катарине Ивановић и фокусира се на уметничке домете и специфичности, Михаило Валтровић остаје на „површини".

У тврдњама Михаила Валтровића које се односе на историјске композиције уметнице, примећујемо инсистирање на полној немогућности/немоћи када каже да „њен неуспех не проистиче из погрешног избора историјског догађаја, но из недовољно уметничке снаге да покаже композицијом његову величину и важност....". Зашто би њој, као жени, било уопште омогућено да слика историјске композиција када „и мушкар-

ци уметници не долазе лако до признања и славе“? Жена нема довољно „уметничке снаге” да „покаже композицијом његову величину и важност“.[16] Валтровић указује и на њен мањак националног освешћења када каже да „у међусобном односу разних чињеница у историјском чину, нема оне једнине, која једним ударом дејствује, убеђује и понесе“, (Застава, 1883, бр. 133, 2).

У биографским тексту о сликарки објављеном у Орлу 1881. године, она се тумачи као „спона између старог и новог схватања места жене у развоју националне уметности. За разлику анонимних претходница, она је прва школована уметница, која је прокрчила пут будућим следбеницама.“ Занимљиво је и позивање на анонимну историју жена уметница. С једне стране то указује на покушај успостављања континуитета женског субјекта, јер без њега нема женског идентитета, нема уметница, док са друге стране одсликава вапај за богатијом српском уметничком прошлошћу у којој би требало да буде и жена и, која је требало да послужи културном легитимитету пројекта националне државе. Тиме је канонизација Катарине Ивановић као прве сликарке приведена крају.

V

Постојање жена уметница, пре 20. века, својеверстан је преседан и феномен. Неправедно је и неистинито тумачити домете жена у уметности користећи дискурс патријархалне матрице, услова њихове немогућности да реализују свој дар. Сваки успешан пројекат жене, који се остварио у специфичним и историјски могућим моментима јесте субверзија принудног патријархата. Наш задатак треба да буде афирмација женског субјекта као неизбежног и саставног дела сваког друштвеног система, сваке теорије и друштвеног пројекта.

Катарина Ивановић је јединствен феномен у српској уметности. Њен пол[17] усмерио је у подвиг, који је пркосећи свим тадашњим законима моћи одбио да буде само функција принудне хетеросексуалне матрице. Она је некохерентно и дисконтинуирано родно одређено биће које је покушало да се прилагоди родно одређеним нормама културне разумљивости, како би створила оквире за реализацију свог уметничког дара.

Писати о Катарини Ивановић као о првој српској сликарки, а не узети у обзир њен родни пројекат, истрајавање је на кохерентности и јединству категорије жена које води одбијању вишеструкости културних, друштвених и политичких укрштања у којима се она конструисала.

---

16 Што у патријархалном дискурсу означава активан принцип, једини способан да одлучује, а то је увек мушкарац.

17 Налог да се буде дати род производи нужне неуспехе, разне недоследне конфигурације које у својој вишеструкости надмашују и пркосе налогу који их генерише.

ИЗВОРИ

Архив Народног музеја у Београду.
Архив Србије, МБ 1844/823.
Архив САНУ, СУД 1879: 80-15 (бр.3245).
Архив САНУ, СУД 1879: 80-19 (бр.7197).
Дневник Анке Обреновић, Архив САНУ 14147.
Етнографски записи Јеврема Грујића, прир. Никола Павковић, Београд 1992.
Јавор, год. IX, бр.40, Нови Сад, 1882.
Орао, велики илустровани календар за 1881, год. VII, Нови Сад, 1881.
Српске новине, бр. 220, Београд, 5. октобар 1882.
Видовдан, год. XIII, бр. 207, Београд, 3. новембар 1873.
Застава, год. XVIII, бр. 133, Нови Сад, 1883.

ЛИТЕРАТУРА

Анђелковић, Б. 1998
Тестамент Катарине Ивановић, у: *Уметност на крају века*, Београд: Clio, 60-70.

Батлер, Џ. 2010
Невоље са родом, Лозница: Karpos books.

Бок, Г. 2005
Жена у историји Европе, Београд: Clio.

Wittig, M. 1985
The Mark of Gender, New York: Springer.

Вулф, V. 2009
Сопствена соба, Београд: Плави јахач.

Grimke, A. 1838
Letters to Catherine Beecher (Letter XII. Human Rights Not founded on Sex), Boston: Isac Knapp.

Де Бовоар, С. 1982
Други пол I-II, Београд: БИГЗ.

Захаријевић, А. 2010
Постајање Женом, Београд: Реконструкција женски фонд.

Захаријевић, А. 2008
Неко је рекао феминизам? Како је феминизам утицао на жене 19. века, Београд: Центар за женске студије - Жене у црном - Реконструкција женски фонд.

Зундхаусен, Х. 2008
Историја Србије од 19. до 21.века, Београд: Clio.

Јовановић, В. 2006
Државна власт и појединац, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Clio.

Kanitz, F. 1875
Donau-Bulgarien und der Balkan, Leipzig.

Лицеум 12, 2009
Европска слика балканске жене, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу.

М. П. 1871
Жена (историјско-педагошко посматрање), Нови Сад: Српски летопис.

Макуљевић, Н. 2006
Плурализам приватности, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Clio.

Мереник, Л. 2006
Надежда Петровић, Београд: Тору - Војноиздавачки завод.

Minchin, J. G. C. 2011
The Growth of Freedom in the Balkan Peninsula. Notes of a Traveller in Montenegro, Bosnia, Servia, Bulgaria,... and Greece. With Historical and Descriptive Sketches of the People, London: British Library, Historical Print Editions.

Мршевић, З. 1999
Речник основних феминистичких појмова, Београд: ИП „Жарко Алнуљ".

Николова, М. 1998
Школовање женске младежи у Србији до 1914, у: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века*, ур. Л. Перовић, Београд 1998: 73-76.

Новаковић, С. 1907
Уставно питање и закони. Карађорђева времена, Београд: Нова штампарија „Давидовић".

Папић, Ж. 1997
Полност и култура, Београд: Библиотека XX век.

Пејтон, Е. А. 1996
Србија, Најмлађи члан европске породице или Боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутрашњости 1843. и 1844. године, превод Б. Момчиловић, Нови Сад: Матица српска.

Перовић, Л. 1998
Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, Београд.

Пирх, О. Д. 1900
Путовање по Србији у години 1829, Београд: Штампарија Д. Давидовића.

ур. Столић, А. и Макуљевић, Н. 2006.
Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, Београд: Clio.

Riley, D. 1988
Am I That Name?, Minneapolis: University of Minessota Press.

Сарајлија, С. М. 1837
Тројесестарство, Лајпциг.

Spencer, E. 2002
Travels in European Turkey, in 1850: Through Bosnia, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thrace, Albania, and Epirus; with a Visit to Greece and the Ionian ... of Austria on the Lower Danube, London: Adamant Media Corporation.

Стаменковић С. 2010
У потрази за модернизацијским субјектом. У: *50 година Меморијала Надежде Петровић*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић".

Тешић, В. 1974
Морално васпитавање у школама Србије, Београд.

Тимотијевић, М. 2004
Катарина Ивановић, Београд: Тору - Војноиздавачки завод - Народни музеј у Београду.

Тимотијевић, М. 2006

Приватни простори и места приватности, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Clio.

Фуко, М. 2006

Историја сексуалности, Лозница: Karpos books.

Фуко, М. 2001

Ненормални, Нови Сад: Светови.

Chadwick, W. 1985

Women Artist and the Currealist Movement, New York: Thames and Hudson

Chadwick, W. 2002

Women, Art and Society. Third ed., New York: Thames and Hudson.

IVAN D. STANIĆ

ARTISTIC TRANSVESTISM: THREE SELF PORTRAITS BY KATARINA IVANOVIĆ FROM THE COLLECTION OF SERBIAN 18TH AND 19TH CENTURY PAINTING OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

In the discourse so far of art history that deals with the art of the Serbs in the 19th century, which built its system of interpretation by relying of the symbolic system of the patriarchate, there was no room for writing about art produced by women artists, apart from that which confirms this system. The position of this discourse was always the position of an art historian – a patriarchal man, who is susceptible to reconsideration and criticism.

When interpreting the art of the "first woman painter," one must take into consideration the position and function of a woman in the social and cultural models of 19th century Serbia, her "body given by nature" which determined her place in the cultural production of the patriarchal matrix.

Katarina Ivanović positioned herself subversively within the framework of the patriarchal discourse by changing what was then the relation between the subject and the object in art, where the active subject was a man, and the passive- a woman. She became the active subject, changing the gender characteristics raised on the biological foundations of sex. She was forced to perforate the gender characteristics and make them *masculine*. She did not have a woman artist as a template in the painting of the previous period and, while creating, she was unable to emulate a different position, except one that was constructed by a culture in which the artist was of the male sex. Her sex required her gender to become a cultural sign, to materialise in keeping with the historically defined possibility, which she did in the form of a lasting and repetitive corporal project, which is reflected through three of her paintings: *Self-portrait* (1835), *Self-Portrait* (1936) and *In Her Studio* (1860-1865). Her sex directed her life's work into an accomplishment which, defying all the laws of power of that time, refused to be merely a function of the enforced heterosexual matrix.

Katarina Ivanović was a wandering subject with no continuity, without the ability to establish an ontological foundation. She was an incoherently and discontinuously gender-determined being, who attempted to adjust to the gender-determined norms of cultural understanding, by which personality was defined in the subjects' system of the Principality of Serbia.

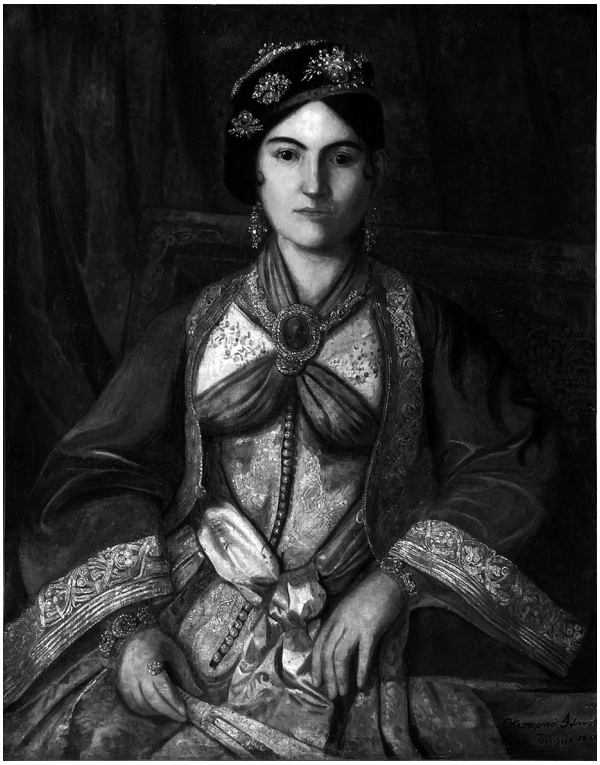
The final aim of the paper is to shed light on the category of sexuality as one of the fundamental regions in the field of knowledge.

Сл. 1 Катарина Ивановић,
Аутопортрет, 1835.
Уље на платну, 74 × 59,5 cm,
Народни музеј у Београду.

Fig. 1 Katarina Ivanović,
Self–portrait, 1835
oil on canvas, 74 x 59,5 cm, National
Museum Belgrade.

Сл. 2 Катарина Ивановић,
Аутопортрет, 1836.
Уље на платну, 73,5 x 60,5 cm,
Народни музеј у Београду.

Fig. 2 Katarina Ivanović,
Self–portrait, 1836
oil on canvas, 73,5 × 60,5 cm,
National Museum Belgrade.



Сл. 3 Катарина Ивановић, *Кнегиња Персида Карађорђевић*, 1846-47.
Уље на платну, 105,5 × 79 cm,
Народни музеј у Београду.

Fig. 3 Katarina Ivanović,
Princess Persida Karađorđević, 1846-47
oil on canvas, 105,5 x 79 cm,
National Museum Belgrade.

Сл. 4 Катарина Ивановић, *У свом атељеу*, 1860-65.
Уље на платну, 77 × 62 cm,
Народни музеј у Београду.

Fig. 4 Katarina Ivanović,
In Her Studio, 1860-65
oil on canvas, 77 × 62 cm,
National Museum Belgrade.

Сл. 5 Катарина Ивановић, *Освајање Београда 1806*, 1865-73.
Уље на платну, 157 × 188,5 cm, Народни музеј у Београду.

Fig. 5 Katarina Ivanović, *The Conquest of Belgrade* 1806, 1865-73
oil on canvas, 157 × 188,5 cm, National Museum Belgrade.

Сл. 6 Катарина Ивановић, *Турски поклисари просе Мару*, 1870-79.
Уље на платну, 157 × 203 cm, Народни музеј у Београду.

Fig. 6 Katarina Ivanović, *Turkish Diplomats Negotiating Marriage for Mara*, 1870-79
oil on canvas, 157 × 203 cm, National Museum Belgrade.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Бабић Љ.;
7.074:929 Бељански П.;
73/76:069.51(497.113)

ИД 195185676

Јасна М. ЈОВАНОВ
Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

ПОРТРЕТ АГНЕС АНТОНИЈЕ БАБИЋ

Сажетак: Повод за текст је слика *Портрет Агнес Антоније Бабић*, рад Илије Лончаревића из 1825. године, коју је Љубо Бабић поклонио Спомен-збирци Павла Бељанског 1970. године. У архиву Спомен-збирке се чува део преписке између Бабића и Бељанског, интензивно вођене након њиховог сусрета на изложби колекције Павла Бељанског у Музеју града Београда 1952. године, као и Бабићева преписка са Вером Јовановић поводом самог поклона. Приликом обиласка колекције Павла Бељанског Љубо Бабић је у првом тренутку био изненађен њеним обимом и квалитетом, а потом дирнут чињеницом да се ради о сликама уметника са којима се сретао од студентских дана, заједно студирао, био им професор, или излагао са њима. Утисци које је Љубо Бабић понео са ове изложбе, као и увид у остатак колекције Павла Бељанског, допринели су да се неке од слика нађу у каталогу изложбе и репродукују у пратећој публикацији изложбе „Пола вијека југославенског сликарства 1900 – 1950", која је 1953. године одржана у Загребу поводом обележавања педесетогодишњице Прве југословенске уметничке изложбе одржане 1904. године. Пратећи Бабићеве активности, почев од студија у Минхену, преко Париза, педагошког рада у Загребу и организовања изложби, текст треба да покаже различите нивое његових контаката са уметницима из колекције Бељанског који су, поред оправданих естетичких судова, допринели контактима историчара уметности и колекционара, те довели до поклона у знак сећања на њихово познанство које је, мада краткотрајно, далеко превазишло обично пријатељство. Такође, треба да прикаже сам поклон, као и аутора портрета Агнес Антоније Бабић, мало познатог сомборског сликара Илију Лончаревића.

Кључне речи: Љубо Бабић, Павле Бељански, Илија Лончаревић, колекција, изложба

Чињенице говоре о томе да су се Љубо Бабић, велики хрватски сликар и историчар уметности и велики српски колекционар Павле Бељански[1]

[1] Павле Бељански (Велико Градиште, 19. јун 1892 – Београд, 14. јул 1965); по образовању правник, по професији дипломата, данас је познатији као љубитељ, познавалац уметнос-

срели само једном. Било је то непосредно пошто је део слика из колекције Павла Бељанског био изложен у салама Музеја града Београда, 1952. године. Сама поставка је оставила снажан утисак на Бабића, о чему говори и емотивно обојено писмо које је написао по повратку у Загреб, као и краткотрајна преписка која је потом уследила између њега и колекционара. Ништа мање упечатљив доказ представља и изузетан поклон који ће доста касније Документарном фонду Спомен-збирке уручити Љубо Бабић. Пет година након смрти Павла Бељанског, 1970. године, Љубо Бабић је Спомен-збирци поклонио портрет Агнес Антоније Бабић са почетка деветнаестог века, у жељи да тим чином изрази поштовање према великом колекционару и вредностима његове збирке. Неколико поменутих писама и сама слика, с једне стране, одражавају меру непосредног поштовања и дивљења једног човека према другом, али такође откривају и безброј очигледних, као и мноштво тананих и прикривених веза изграђених током многих година, које су настајале у свету уметности и заправо довеле до необичног поклона.

Љубо Бабић (14. јун 1890–14. мај 1974)

Преиспитивање креативне заоставштине Љуба Бабића,[2] сто десет година од рођења и три и по деценије од физичког напуштања широког културног простора на којем је био активан, указало је на њега као изузетну појаву: једног од малобројних стваралаца који су се једнако успешно и с лакоћом изражавали сликом и речима, уз помоћ боје и у простору. Његов допринос хрватском и југословенском сликарству, историји уметности, књижевности, сценографији и другим примењеним уметностима чини га једним од најзначајнијих актера уметничке сцене прве половине двадесетог века. Рођен 1890. године у Јастребарском, име је добио по стрицу, књижевнику познатијем по псеудониму Ксавер Шандор Гјалски. Попут многих уметника, младост је провео у дилемама да ли поштовати породичну традицију или слушати сопствени унутарњи глас. Мада најстарији блок цртежа Љуба Бабића потиче из 1906, а полазник приватне сликарске школе Менци Клемента Црнчића је постао 1907, унутарња борба између правника и уметника се наставља све до 1910. године када, као стипендиста „Пејачевићеве задужбине", одлази на студије сликарства у Минхен. Још као полазник Привремене школе за умјетност и обрт

ти, мецена и колекционар који је сакупио најцеловитију збирку уметничких дела српског сликарства прве половине XX века. Своју колекцију је 1957. године поклонио српском народу; на темељу његове колекције основана је Спомен-збирка Павла Бељанског, која је за јавност отворена 1961. године.

[2] Биографски подаци Љуба Бабића из: Reberski, I. *et al.*, 2010.

(1907–1910) заинтересовао се за књишку илустрацију и плакат, као и за идеје блиске групи Медулић са којом је учествовао на изложби *Нејуначком времену упркос*, као и у Павиљону Србије на изложби у Риму 1911. године (када је изложио слику Женидба Краљевића Марка) (сл. 1).

Током студија у Минхену у прве две године похађа цртачку класу Ангела Јанка, а затим Komopnierklasse Франца фон Штука чије га је сликарство импресионирало још приликом посете Венецијанском бијеналу 1909. године. Истовремено је слушао предавања из историје уметности, нарочито Франца Бургера, и завршио течај анатомије на минхенском Медицинском факултету. Такође, на подстицај Франца фон Штука студира сценографију и присуствује пробама у Künstlertheater-у. Интензивно се бави опремом књига. У Париз одлази 1913, где ради на Académie de la Grande Chaumière; следи кратко пријатељство са Мирославом Краљевићем. Први текст који је написао представља Краљевићев некролог. Педагошким радом је почео да се бави већ 1915, отворивши у Загребу Модерну сликарску школу. Наредне, 1916. године почиње да предаје на Вишој школи за умјетност и обрт; исте године учествује у оснивању Хрватског пролетног салона. Заједно са Мирославом Крлежом 1918. покреће часопис „Пламен"; у Хрватском народном казалишту ради прву од 190 драмских и оперских сценографија које ће током радног века креирати. Као представник новоосноване Државе Срба, Хрвата и Словенаца 1919. учествује у реализацији *Изложбе југословенских уметника* у Паризу и у оснивању Друштва за подизање домова младим умјетницима, а као први кустос Модерне галерије конципира њену прву поставку. Један је од оснивача театра марионета 1920. године. У наредном периоду педагошки и сценографски рад преплиће се са обиласцима средњоевропских престоница и путовањима по Француској и Шпанији; 1923. године учествује у оснивању Независне групе хрватских умјетника и покретању часописа „Књижевна република". Добија Гран при 1925. године на *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrieles Modernes* у париском Гран Палеу; наредне године добија позив да излаже на *International Theatre Exhibition* у Њујорку, а 1926. излаже у Њујорку, Филаделфији, Барселони и Лондону. Такође, 1927. организује изложбу југословенске књиге у Лајпцигу, а 1928. изложбу савремене француске уметности у Загребу; један је од оснивача групе „Четворица", постаје дописни члан Југославенске академије знаности и умјетности; између 1928. и 1942. држи предавања из историје уметности на Академији ликовних умјетности и на Пучком свеучилишту у Загребу. Један је од оснивача групе „Тројица" 1929, када објављује и студију *Хрватски сликари од импресионизма до данас*. Уследила је деценија интензивне педагошке активности, сценографског рада, писања ликовне критике за „Књижевник", излагања у земљи и иностранству (Велика Британија, Берлин, Венецијански бијенале, Њујорк). Обја-

вљује студију *Умјетност код Хрвата*, путописе *Под италским небом. Из путне бележнице*. У едицији сабраних дела излазе му књиге *Умјетност код Хрвата*, *Мајстори препорода*, *Златни вијек шпањолског сликарства* и *Облици умиења* (1943/44). Након Другог светског рата, 1947. преузима дужност директора Штросмајерове галерије старих мајстора ЈАЗУ, а између 1946. и 1948. учесвује на изложби *Уметност народа и народности Југославије XIX и XX века* у Београду, Загребу, Љубљани, Прагу, Варшави, Москви и Лењинграду. Поставља први преглед хрватске уметности XIX века у Модерној галерији (1948), као и изложбу *L'art médiéval yougoslave* у Палати Шајо у Паризу (1950) и 1951. и Загребу, конципира поставку Опатске збирке у Корчули, пише о Оноре Домијеу, Николи Божидаревићу, Луцијану и Франческу Лаурани. Сарадник је на поставци *Пола вијека југословенског сликарства 1900–1950* у загребачкој Модерној галерији; објављује књигу *Француско сликарство XIX стољећа*, учествује на низу изложби у Индији, постаје главни сценограф „Комедије". Аутобиографски запис *Између два свијета* објављује 1955. Радно активан до 1970. године, био је ректор Академије ликовних умјетности у Загребу, главни уредник „Bulletina odjela VII za likovnu umjetnost JAZU", аутор поставке Музеја хрватских народних старина у Сплиту и саветник приликом израде поставке и каталога Галерије ликовних умјетности у Осијеку. Реторспективну изложбу у Загребу је приредио 1960. године. Многе од слика које је радио од школских дана, представљају антологијска дела хрватске и југословенске уметности. Излагао их је на великом броју самосталних и заједничких изложби.

Сусрет

Сусрет Павла Бељанског са Љубом Бабићем (сл. 2) одиграо се у пролеће 1952. године, током априла, у Београду. Са сигурношћу се може тврдити да је разлог Бабићевог боравка у Београду било организовање изложбе *Пола вијека југословенског сликарства* која је у Загребу одржана наредне, 1953. године (Babić Lj. [ur] 1953). Као редактор каталога, Љубо Бабић је свакако морао одржавати контакте са члановима жирија изложбе, укупно деветорицом, од којих су четворица били из Београда: академик Вељко Петровић, кустос Народног музеја Момчило Стевановић, књижевник и ликовни критичар Ото Бихаљи Мерин и академски сликар Иван Табаковић. Аутор поставке и уводне студије која је представила београдску ликовну сцену био је Миодраг Коларић. Дуги низ година дубоко интегрисан у ликовни живот земље Љубо Бабић је, долазећи у Београд, добро знао вредности колекције Павла Бељанског, а његовој улози у организацији поменуте изложбе на руку је ишла чињеница да се део

те колекције, шездесет слика, управо тада могао видети у изложбеном простору Музеја града Београда (Јованов 2008: 243–255). Пошто је Љубо Бабић изразио жељу да са самим колекционаром обиђе поставку његове збирке, овом сусрету Павла Бељанског и Бабића посредовао је вајар Владета Петрић-Шепа.[3] Одмах пошто је закорачио у прву салу тадашњег изложбеног простора Музеја града Београда, Љубо Бабић је показао изразито узбуђење, које је прерасло у чуђење због чињенице да је поставка обухватила седам таквих сала. Како је Павле Бељански касније причао кустосу Спомен-збирке Павла Бељанског Вери Јовановић, Бабић је журно пролазио кроз поставку, а свака слика изазивала је видне промене на његовом лицу. „Тако, тако, то су све моји стари пријатељи", изјавио је након обиласка свих седам сала (Јовановић 2009: 165).

Сан или јава: Минхен

И пре него што је у октобру 1910. године, уз помоћ Пејачевићеве стипендије отишао на студије у Минхен (Kraševac *et al.* 2008: 142), Љубо Бабић је имао прилике да сагледа домете минхенског сликарства, пре свега на примеру његових учитеља Менција Клемент Црнчића и Беле Чикоша Сесије. Пред сам крај загребачког школовања, 1910. године, урадио је крило монументалног панорамског триптиха Поглед са Плаца/Море, друго крило је насликао Миховил Крушлин, а централну композицију Менци Клемент Црнчић. Уз не баш похвалне критике композиција је излагана 1912. на Четвртој југословенској уметничкој изложби у Београду; када је откупљена са осталим експонатима. У Првом светском рату су бочна крила нестала, а централни део композиције се данас чува у Народном музеју у Београду.[4] На поменуту изложбу Љубо Бабић из Минхена шаље радове као члан групе „Медулић" са којом је већ излагао 1911. године у Риму. Млади сликар се у павиљону Краљевине Србије нашао раме уз раме са великим именима минхенске сликарске школе: Стевом Тодоровићем, Марком Муратом, Михом Маринковићем, Владимиром Бецићем, Пашком Вучетићем, Симеоном Роксандићем, као и Малишом

[3] Владета Петрић Шепа (1919–1970). Академију за ликовне уметности, вајарски одсек, и специјалку у класи Сретена Стојановића завршио је у Београду 1948. године. До 1951. службовао у ЈНА. Самостално је излагао у Београду (1956, 1966) Новом Саду (1957). Од 1961. био је први директор Музеја „25 мај" у Београду. Радио јавне споменике, меморијалну скулптуру и портрет. Душан Макавејев у сећањима помиње како је Петрић, као директор музеја, у централној витрини изложио Стаљинов поклон Титу, скулптуру **Двобој** из XVIII века, упркос сукобу двојице државника. Факултет ликовних уметности у Београду додељује награду „Владета Петрић" за успех и резултате у скулптури (Kolarić, 1974).

[4] На слику ми је пажњу скренуо колега др Андреј Жмегач из Загреба, на чему сам му веома захвална, као и што ми је на увид дао о томе необјављен текст (Žmegač, *et al.* 2012).

Глишићем, Надеждом Петровић и другима.[5] Слика **Женидба краљевића Марка**, коју је Бабић овде изложио, представља одраз безрезервног дивљења према Францу фон Штуку и непрекидног трагања за сопственим визуелним изразом, али и колебања између симболистичке затамњености слике и псеудоимпресионистичке светле палете. Могуће је да се Бабић сетио управо тих двоумљења присутних у минхенским данима, када је у Београду 1952. године угледао слике Стојана Аралице, по годинама старијег, али уписаног на Академију једанаест дана после њега, 31. октобра 1910. године (Јованов 1985: 29; Kraševac *et al*. 2008:142). Успомене из Минхена, али и недоумице које се могу приметити и код осталих припаднике Бабићеве генерације присутних тих година у Минхену – не само када су у питању сликари – као што су Живорад Настасијевић, Цвијето Јоб, Јозо Кљаковић, Винко Форетић, Златко Шулентић, Даница Јовановић, Андра Франићевић, Тодор Манојловић, Драгутин Митриновић и многи други, сам Бабић је описао у мемоарској прози „Између два свијета", где је и назив индикативан за епоху о којој је реч (Babić 1955: 15–37). Значајну пажњу Бабић је у својим сећањима посветио и учешћу у организацији Изложбе југословенских уметника /*Exposition des artistes Yougoslaves*/ у Пти палеу у Паризу, одржане у априлу и мају 1919. године. Непосредно по завршетку Првог светског рата и стварању нове државе, Љубо Бабић се нашао у незахвалној улози организатора изложбе, задуженог за пратњу транспорта од Загреба, преко Босне, до Дубровника, а затим даље до Париза. Поред замисли да се новоформирана држава пред дојучерашњим ратним савезником у Паризу представи радовима шездесет шест аутора из свих њених крајева, за Љуба Бабића је то била прилика да се нађе у селекцији имена са којима ће и касније долазити у везу у различитим контекстима. Штавише, као организатор Бабић је био у прилици да има непосредни увид у излагана дела, међу којима су били и радови Влаха Буковца, Петра Добровића, Љубе Ивановића, Милана Миловановића, Надежде Петровић и Саве Шумановића (*ibid*.: 57–92). У време одржавања изложбе и сам Павле Бељански је боравио у Паризу као студент права, сасвим сигурно несвестан да ће у историји остати забележен захваљујући колекцији уметничких дела коју ће тек сакупити, а не по дипломатским активностима за које се школовао.

Бабићеви контакти започети у Минхену сасвим сигурно су се наставили у Загребу. Стојан Аралица је из Минхена у Загреб стигао непосредно по објави Првог светског рата, у лето 1914. године. Избегавши војну обавезу отворио је сликарску школу у свом атељеу на Мажуранићевом тргу. Током 1916. и 1917. борави у Прагу где се бави графиком. По повратку у Загреб постаје шеф графичког одељења у загребачким „Новостима".

---

[5] Видети: *Espozisione di Roma, Padiglione del regno di Serbia* [каталог], Rim 1911.

Креће се у загребачким интелектуалним и уметничким круговима и у новом атељеу се припрема за излагање 1920. у галерији Улрих. Након изложбе, крајем године, Аралица је заједно са Златком Шулентићем кренуо на дуже студијско путовање по Шпанији, где ће срести Љуба Бабића (Живковић 1973: 10). Обојица ће са тог путовања у свом сликарском пртљагу донети многе успомене, сваки на свој начин. Поново ће се срести деценију касније, 1931. године, када Бабић пише приказ изложбе четорице југословенских аутора у Паризу: Стојана Аралице, Марка Челебоновића, Миливоја Узелца и Мила Милуновића (Babić 1931a). Изложба ове четворице аутора поклапа се са временом које је било од изузетног значаја за формирање колекције Павла Бељанског. (сл. 3)

Пријатељство са Миланом Коњовићем Бељански је започео у Паризу 1930, а исте године је на Челебоновићевој самосталној изложби у Паризу купио слику **Девојчица у плавим панталонама**. Наредне, 1931. године, Љубо Бабић у загребачкој штампи приказује изложбу Јована Бјелића (Lj. B. 1931b) који му је био близак и због његовог сценографског рада. Такође у „Обзору", у новембру 1931. објављује осврт на изложбу групе „Земља"(Lj. B. 1931c). Поред тога што је активности групе „Земља" издвојио из миљеа осталих уметничких догађаја, Бабић је у овом случају, у измењеном контексту, сагледавао и рад свог некадашњег студента Ивана Табаковића. Током 1919. и 1920. године Иван Табаковић похађа два семестра у Краљевској академији за умјетности и обрт у Загребу код професора Максимилијана Ванке и Љуба Бабића. Након што је Табаковић у јулу 1922. први пут излагао на изложби Бабићевих ђака у галерији Улрих, у јесен исте године уписан је на Академију уметности у Минхену у класи професора Бекер-Гундала, као и у приватну школу Ханса Хофмана. Већ половином 1923. године, после сукоба са професором Бекер-Гундалом, Табаковић се вратио у Загреб, где је са одличним успехом завршио студије у класи професора Љуба Бабића. Мада након Табаковићевог пресељења у Нови Сад 1930. године у његовом раду почињу да се запажају нове идеје, он ће још неко време одржавати контакте са припадницима „Земље", а очигледно и бити присутан на њиховим изложбама (Мереник 2004: 89–93). Пратећи рад „Земље", Љубо Бабић је у том контексту пратио и рад свог некадашњег студента. Такође, редовно пратећи збивања у загребачким галеријама није могао а да се не осврне на запажену изложбу Милана Коњовића 1936. године (Lj. B. 1936). Значајне контакте са сликарима из колекције Павла Бељанског, па и са Миланом Коњовићем, Љубо Бабић је током међуратних година имао и на Пролетњим салонима, између 1916. и 1928. године, где је и сам повремено излагао. Поред Милана Коњовића, на Пролетњим салонима у Загребу, Осијеку, Београду, Сомбору и Новом Саду такође су повремено излагали и Стојан Аралица, Јован Бјелић, Петар Добровић, Живојин Лукић, Мило Милуновић,

Сретен Стојановић, Иван Табаковић, као и Сава Шумановић (Prelog *et al*. 2007: 112, 113). У оквиру многобројних улога које је у професионалном животу играо, Љубо Бабић се овде појављује и као критичар и као стваралац/излагач. Ипак, најбитнија је чињеница да се у његовом видокругу непрекидно појављују имена којима ће се поново придружити његово, на првој великој послератној смотри југословенске уметности, у Београду 1946. године. Ради се о поставци „Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века" која је најпре, у септембру и октобру 1946. приказана у Београду, затим почетком 1947. године у Загребу, потом у Љубљани, да би наставила своје путовање преко Прага, Варшаве, Москве и Лењинграда. У овој изузетно широко замишљеној поставци која је обухватила слике, скулптуре, цртеже, графику и медаље аутора са југословенских простора од класицизма до актуелног периода, Љубо Бабић се нашао у сегменту „Од првог светског рата до наших дана". Међу петнаесторо аутора који су данас заступљени у колекцији Павла Бељанског неколико њих представљено је управо сликама из ове колекције: Стојан Аралица, Мило Милуновић, Милан Коњовић, Недељко Гвозденовић, Марко Челебоновић и Петар Лубарда, као и Марино Тартаља чија се слика Млади дипломата налази у Документарном фонду Спомен-збирке. Овај део колекције Павла Бељанског стигао је на изложбу из Сомбора где је био изложен од октобра 1945. године, у Модерној галерији Градског музеја. Захваљујући поставци у Сомбору међуратна уметност, у послератном периоду друштвено неподобна и проскрибована због станог утицаја и буржоаских идеја, упркос оштрој и политички интонираној критици Бошка Петровића објављеној у „Летопису Матице српске", добила је легитимитет и право на даљи живот. Критички осврт упућен пре свега каталогу и студији Јаноша Херцега као првом синтетичком погледу на међуратно сликарство, ублажен је након посете дипломатског кора галерији у Сомбору коју је организовао Павле Бељански (Јованов 2011: 177, 178). Коначну рехабилитацију ове уметности, као и саме колекције, представљао је долазак Ђорђа Андрејевића Куна у пратњи Вељка Петровића у Сомбор, са циљем избора слика за поменуту изложбу "Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века". Гости су потврду о посети оставили својим уписивањем у Књигу утисака сомборске галерије, а Павле Бељански је о њој сазнао из Коњовићевог писма: „У недељу су били код мене Вељко Петровић и Кун, да изаберу из Ваше колекције слике, које треба да оду за Москву. Добро су нас очерупали. Узели су следеће слике: Лубарда: Рак, Арбанас и Цвеће; Коњовић: Жито, Сомборац и једну од мене, Крчма. Челебоновић: Шах; Милуновић: Мртва природа; Аралица: Ентеријер, Болесник и Пејзаж. Укупно 10 слика из Ваше збрике. Не знам зашто су баш из Ваше колекције морали узети слике, кад у

Уметничком музеју имају доста слика од тих сликара.“ [6] Поред рехабилитације уметности међуратног периода, ова изложба је представљала и неку врсту ауторске и личне рехабилитације самог Љуба Бабића и његово поновно укључивање и јавни живот земље (Reberski *et al*. 2010: 259). Коначно, то је још један догађај који представља увод за сусрет између Павла Бељанског и Љубе Бабића који се одиграо 1952. године и још један логичан повод за Бабићеву реакцију у тренутку када се нашао пред изложеним делима из колекције.

Слике и скулптуре из уметничке збирке Павла Бељанског између 1952. и 1957. године излагане су, као нека врста сталне поставке, у изложбеном простору Музеја града у Београду. Пошто је сама колекција била сувише обимна, у постојећем простору Музеја није било могуће приказати је у целини, тако да је поставка у току тих пет година мењана како би публика видела што већи број радова. Ипак, у тренутку отварања ове изложбе, 26. марта 1952. године, није било предвиђено да она траје толико дуго: било је замишљено да поставка која је обухватила „14 сликара са по пет слика и једног скулптора са 6 скулптура: сликаре Стојана Аралицу, Јована Бијелића, Недељка Гвозденовића, Милана Коњовића, Петра Лубарду, Предрага Милосављевића, Мила Милуновића, Зору Петровић, Ивана Радовића, Ивана Табаковића, Миливоја Узелца, Косту Хакмана, Марка Челебоновића, Саву Шумановића и вајара Сретена Стојановића“ (С. П. 1952), траје свега три месеца. Пошто том приликом није штампан каталог, о заступљеним сликарима и, тек делимично, о изложеним радовима сазнајемо из неколико новинских осврта који у кратким цртама, али исцрпно, кроз анализу саме поставке настоје да створе представу о колекцији као целини. Када је изложио део своје колекције у Музеју града Београда, Павле Бељански се руководио идејом да уметничка дела поклони граду Београду, али је за узврат инсистирао да његова колекција буде изложена у целини, у само за то одређеном простору. У међувремену је било неколико покушаја да се пронађе простор за смештај поклона (расписан је конкурс за зграду Музеја града Београда где је био планиран и одељак за Галерију Павла Бељанског, а такође је разматрана могућност излагања збирке у различитим постојећим зградама), али на крају није нађено адекватно решење.

На основу претходног текста очигледни су разлози одушевљења Љуба Бабића изложеним делима у Музеју града Београда. Сусрет са познатим именима неминовно је пробудио сећања и личне емоције, али и дивљење према сликама и скулптурама које до тада није имао прилике да види.

---

[6] Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор, Писмо: Милан Коњовић Павлу Бељанском из Сомбора у Београд, 1. јула 1946.

Писма

Убрзо по Бабићевом повратку у Загреб, уследила је преписка из које се да наслутити оно одушевљење о којем је касније Вери Јовановић говорио Павле Бељански. Љубо Бабић му се 29. априла обратио речима (сл. 4):

„Многопоштовани господине,

Пријатна ми је дужност након мога повратка у Загреб, да Вам се захвалим, што сте ми били тумач Ваше у истину занимљиве и драгоцјене збирке. Познавао сам од прије тек неке слике, док ми је већина била непозната и тако је за мене Ваша збирка била пријатно изненађење и пријатан састанак са дјелима мојих старих и младих другова, које сам могао под Вашим љубазним водством по први пут уопће видјети.

Поново Вам и писмено честитам на Вашем сретном избору, који је могао остварити само велики укус и велика љубав за умјетност. Ваша збирка је у цјелини толико разнородна, а опет толико јединствена, што ју још ова осебина вреднијом чини.

Ако ми икако буде могуће, настојат ћу, да о њој реферирам на загребачком Радиу. Нажалост немам никаквих репродукција, јер бих иначе спремио кратки реферат за новине. Још једном велика хвала! Уз срдачне поздраве примите израз мога великог поштовања, Љ. Бабић“.[7]

Свега неколико дана касније, уследио је одговор Павла Бељанског. Изражавајући задовољство због комплимената које је Љубо Бабић упутио његовој колекцији, Павле Бељански открива на тренутак своје колекционарске неодумице које су несумњиво биле присутне током читавог периода његовог сакупљачког рада. (сл. 5)

„Морам Вам признати да сам себи увек постављао питање: да ли ће моја збрика бити само документ једне генерације или ће она, по својој унутрашњој вредности, да пређе границе свога доба. Ја сам прикупљао дела својих савременика, у раздобљу када су у Београду били заступљени многи помодни правци и за правилан суд нисам имао потребну дистанцу. После Вашег писма долазим до уверења да нисам био на погрешном путу, а за мене је оно утолико веће што потиче од човека чији суд сматрам најмеродавнијим.“[8]

Том приликом Бељански је у Загреб послао „предратну фотографију Челебоновићеве *Девојчице у ентеријеру*“, као и неколико каталога и исечака из новина уз понуду да сними слике уколико Љубо Бабић буде желео да пише о њима. (сл. 6)

„Поштовани господине! Примио сам Ваше цијењено писмо и Вашу пошиљку и за једно и друго Вам много захваљујем. У сваком случају пос-

---

[7] Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 8, Писмо: Љубо Бабић Павлу Бељанском, из Загреба у Београд, 29. априла 1952.

[8] Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 9, Писмо: Павле Бељански Љубу Бабићу, из Београда у Загреб, 4. мај 1952.

лужит ћу се посланим материјалом било за радио било за које новине,“[9] одговорио је Љубо Бабић месец дана касније и тиме је, судећи према сачуваним писмима, ова преписка завршена.

Скоро две деценије касније, у октобру 1970. године, Љубо Бабић се обратио Вери Јовановић са предлогом да Спомен-збирци учини необичан поклон.

„Многопоштована госпођо Веро, настављајући наш данашњи телефонски разговор шаљем Вам, поменутог портрета фотографије те понављајући моје речи на телефону молим Вас да примите тај вредни објект као мој поклон Спомен-збирци Павла Бељанског. Тај портрет како видите несумњиво припада у Вашу збирку својим стилским особинама, а моја је скромна жеља да и он узвелича спомен на великог дародавца Павла Бељанског. Држим да ће тај портрет боље тумачити моју споменуту жељу него све моје ријечи! Од Вас једино молим да ми потврдите примитак у име Ваше установе. Ваш Љ. Бабић.“[10] Да се све одиграло онако како је дародавац Љубо Бабић замислио говори одговор Вере Јовановић: „Поштовани господине Бабићу, неколико дана после нашег телефонског разговора примили смо Ваше писмо у коме су се налазиле и две фотографије слике коју поклањате нашој институцији. Комисијски смо отворили сандук у ком је био уљани портрет Ваше рођаке и констатовали да је све у најбољем реду допутовало. Потврђујући пријем пошиљке намера нам је да се овим путем најсрдачније захвалимо на пажњи и части које сте нам Вашим дарежљивим поклоном указали. Са своје стране трудићемо се да у свему оправдамо поверење.“[11]

Портрет Агнес Антоније Бабић заведен је тада у инвентарну књигу Документарног фонда Спомен-збирке под бројем 817 као рад непознатог аутора.[12] (сл. 7)

---

9 Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 10, Писмо: Љубо Бабић Павлу Бељанском, из Загреба у Београд, 7. јун 1952.

10 Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, бр. 370/1, Писмо: Љубо Бабић Вери Јовановић, из Загреба у Нови Сад, 13. октобар 1970.

11 Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, бр. 370/2. Концепт писма: Вера Јовановић Љубу Бабићу, из Новог Сада у Загреб, 26. октобар 1960.

12 Женски портрет (Agnes Antonia Babich), 1825, уље на платну, 63 x 50 cm; запис на реверсу: *Agnes Antonia Babich gebohren//am 10ten Januar 813 und abgezeichnet den 8ten November 825.// Elia Lansarevich Mahler in ..... Zombor D: C:*. (Фехер, 2007: 58, кат. бр. 132).

Сликар

Касније, у инвентарној књизи је оловком дописано презиме „Лончаревић“. Ипак, идентитетом сликара сам се позабавила тек када је портрет Агнес Антоније Бабић побудио моју пажњу у контексту самог дародавца Љуба Бабића. Тек тада је са пуном пажњом прочитан запис на полеђини слике, који је отклонио сваку сумњу у погледу аутора овог необичног портрета.[13] (сл. 8 и 9)

Место и време рођења Илије Лончаревића нису познати; као становник Бачког Моноштора 1815. подноси молбу да се настани у Сомбору што му је одобрено на основу извештаја сенатора Аврама Мразовића; 1823. подноси молбу за статус сомборског грађанина, који добија 1824. Записан је као „римокатолик, сликар илирске народности“. У списку занимања 1829. у рубрици „Fig.tores“, са оценом рада, наведен је заједно са Хенриком Леблом, Антонијем Тордијем и Јованом Недељковићем. Могуће је да је сликарски занат учио управо код поменутог апатинског сликара Антона Тордија; судећи по записима које је имао обичај да бележи на портретима, имао је солидно образовање. Први познати Лончаревићев рад је Портрет сомборског поджупана Андрије Одрија (1815), а можда и портрет његове супруге. Године 1925. слика и Портрет Агнес Антоније Бабић. Приписује му се и Портрет Луке Црндака, као и још неколико портрета. Сликао је иконе за римокатоличке цркве у околини Сомбора: олтарску слику Св. Мартин у Бачком Моноштру (1817), Христа на крсту и мању заветну слику Св. Веделин у Дероњама (1820), у Гакову (четири олтарске слике: Св. Марин, Св. Породица, Св. Венделин, Св. Себастијан, 1829). У осијечкој цркви Светог Михаела поправљао је олтарске слике (Св. Отилија, Св. Иван Непомук, 1830), а претпоставља се да је у Осијеку или околини обавио још неки важнији сликарски посао, као и у различитим местима у Славонији. У православној цркви Св. великомученика Георгија у славонском селу Маринци, заједно са Јованом Недељковићем, 1834. године сликао је престоне иконе (Богородица са Христом, Св. Јован Претеча, Св. Георгије, централна икона Св. Тројице) које представљају дословне копије радова Павела Ђурковића из Мале православне цркве у Сомбору. У Маринцима је Лончаревић насликао и две покретне иконе: Св. Георгије и Св. Алимпије Столпник. У Доњем Рајићу код Новске 1837/38. ради иконостас (заједно са црквом уништен у Другом светском рату); након краће болести тамо и умире 1841. Тестаментом је кћерки Елизабети оставио сликарски при-

---

13 На Илију Лончаревића као аутора портрета скренуо ми је пажњу колега проф. др Бранислав Тодић, а додатне информације ми је пружио Душан Шкорић. Обојици сам веома захвална (Косовац, 1910: 853); (Коларић, 1966: 103–104, 141, 176–178, 177); (Коларић, 1967: 226); (Васић, 1984: 135, 137–140, 171); (Шкорић, 1983: 82–88); (Микић, Шелмић, 1979: 8); (Кусовац, 1987: 106); *Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenom posedu i privatnoj svojini na području Bačke*, knj. VI, Novi Sad: Društvo muzejskih radnika Vojvodine, sekcija istoričara umetnosti, (1986): 94).

бор. У Сомбору је имао ученике: Јована Исајловића Млађег, Павла Симића и Георгија Протића. Женски портрет из Спомен-збирке Павла Бељанског са Илијом Лончаревићем прва је довела у везу Оливера Милановић Јовић (Милановић Јовић 1978/79: 120). Остаје неразјашњено где су се укрстили путеви Илије Лончаревића и Агнес Антоније Бабић. Такође, остаје питање о повезаности ове девојчице са породицом сликара Љуба Бабића. Судећи по писму Вере Јовановић упућеном Љуби Бабићу она је на основу телефонског разговора с њим закључила да се ради о породичном портрету. У породичном родослову Бабићевих она се не помиње.[14] Чињеница да је са дванаест година добила портрет, као и сам изглед, одећа, фризура, украсни детаљи, говоре да се ради о потомку угледне и образоване породице. Други део загонетке везане за овај портрет представља Бабићева одлука да поклони управо ову слику, а не неку савремену или чак сопствену, како би исказао поштовање према једном од најзначајнијих колекционара уметности двадесетог века код нас. Да ли је донео такву одлуку због записа да је сликар грађанин Сомбора у којем су преци Павла Бељанског живели? Необична је чињеница да Бабић, обзиром да је немачки одлично знао, није објаснио запис на полеђини слике и указао на име њеног аутора. Коначно, да ли је слику поклонио јер је Агнес Антонију Бабић само презиме везивало за породицу Љуба Бабића, или је то учинио управо зато што му је била рођака на шта указују речи Вере Јовановић. Мала је вероватноћа да ће сва ова питања икад добити своје одговоре.

Извори:

- Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор, Књига утисака из Народног музеја Сомбор.
- Галерија „Милан Коњовић“, Сомбор, Писмо: Милан Коњовић Павлу Бељанском из Сомбора у Београд, 1. јула 1946.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 8, Писмо: Љубо Бабић из Загреба Павлу Бељанском у Београд, 29. априла 1952.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 9, Писмо: Павле Бељански Љубу Бабићу из Београда у Загреб, 4. мај 1952.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. Д. 10, Писмо: Љубо Бабић Павлу Бељанском, из Загреба у Београд, 7. јун 1952.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, бр. 370/1, Писмо:-Љубо Бабић Вери Јовановић из Загреба у Нови Сад, 13. октобар 1970.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, бр. 370/2. Концепт писма: Вера Јовановић Љубу Бабићу из Новог Сада у Загреб, концепт писма, 26. октобар 1960.
- Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, Инвентарна књига улаза Документарног фонда Спомен-збирке Павла Бељанског 1965–2011.

14 Податак о породичном стаблу Бабићевих сам добила од господина Љубомира Бабића, на чему сам му веома захвална.

ЛИТЕРАТУРА:

Babić, Lj. 1931a
Izložba četvorice u Parizu, *Obzor* (Zagreb) LXXV, 87: 2.

Lj. B. [Babić, Lj] 1931b
Likovna kronika, *Obzor* (Zagreb) 72, 288: 2.

Lj. B. [Babić, Lj.] 1931 c
Izložba grupe „Zemlja" umjetnički doživljaj, *15 dana* (Zagreb) 1: 8–9.

Lj. B. [Babić, Lj.]. 1931 d
„Zemlja", *Obzor* Zagreb, (25, 26. i 29. IX 1931).

Lj. B. [Babić, Lj.]. 1936
Izložbe – Izložba Milana Konjovića, *Obzor* (Zagreb), 29. II 1936.

Babić, Lj. (ur) 1953
Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva Zagreb: Moderna galerija.

Babić, L. 1955
Između dva svijeta, Zagreb: Zora.

Васић, П. 1984
Уметничка топографија Сомбора, Нови Сад: Матица српска.
Espozisione di Roma, Padiglione del regno di Serbia, каталог, Roma 1911.

Живковић, С. 1973
Стојан Аралица, Београд: Галерија САНУ.

Žmegač, A. *et al.* 2012
Crnčićev, Krušlinov i Babićev Pogled s Plasa (u rukopisu)

Јованов, Ј. 1985
Минхенска школа и српско сликарство, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Јованов, Ј. 2008
Судбина колекције Павла Бељанског од 1952. до 1957: поставка у Музеју града Београда, *Рад Музеја Војводине* 50: 243–254.

Јованов, Ј. 2011
Колекција Павла Бељанског 1945 – 1952, *Зборник за ликовне уметности Матице Српске* 39: 177, 178.

Јовановић, В. 2009
Павле Бељански и његова збирка, Нови Сад: Тиски цвет.

Коларић, М. 1966
Класицизам код Срба, (1790–1848) књ. I, (Београд: Народни музеј 1966).

Коларић, М. 1967
Класицизам код Срба, (1790–1848), књ. III, (Београд: Народни музеј 1967).

Kolarić, M. 1974
Vladeta Petrić, Beograd: ULUS.

Косовац, М. 1910
Српска православна митрополија карловачка са подацима од 1905, Карловци.

Кусовац, Н. 1987
Српско сликарство XVIII и XIX века, Београд: Народни музеј.

Kraševac, I. *et al.* 2008
Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo, Zagreb: Institut za povjest umjetnosti.

Мереник, Л. 2004
Иван Табаковић, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Микић, О. и Шелмић, Л. 1979
Дело Павла Симића, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Милановић Јовић, О. 1978/79
Из сликарства и примењене уметности Војводине, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* (Нови Сад) VIII-IX: 120.

С. П. [Пауновић, С] 1952
Дела наших најистакнутијих савремених уметника из колекције Павла Бељанског биће изложена у градском музеју, *Политика, 24. март*.

Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenom posedu i privatnoj svojini na području Bačke, knj. VI, Novi Sad: Društvo muzejskih radnika Vojvodine, sekcija istoričara umetnosti, 1986.

Prelog, P. *et al.* 2007
Umjetnički paviljon, Zagreb: Umjetički paviljon.

Reberski, I. *et al.* 2010
Ljubo Babić – Antologija, Zagreb: Moderna galerija.

Шкорић, Д. 1983
Сомборски сликари Илија Лончаревћ и Јован Недељковић, *Свеске ДИУС* (Београд) 15: 82 – 88.

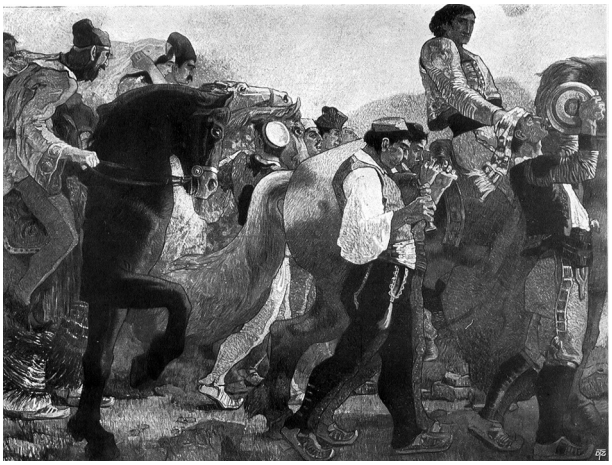
Фехер, М. 2007
Ликовна збирка: Од значке до монументалної платна, ур. Ј. Јованов), Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.

JASNA M. JOVANOV

THE PORTRAIT OF AGNES ANTONIJA BABIĆ

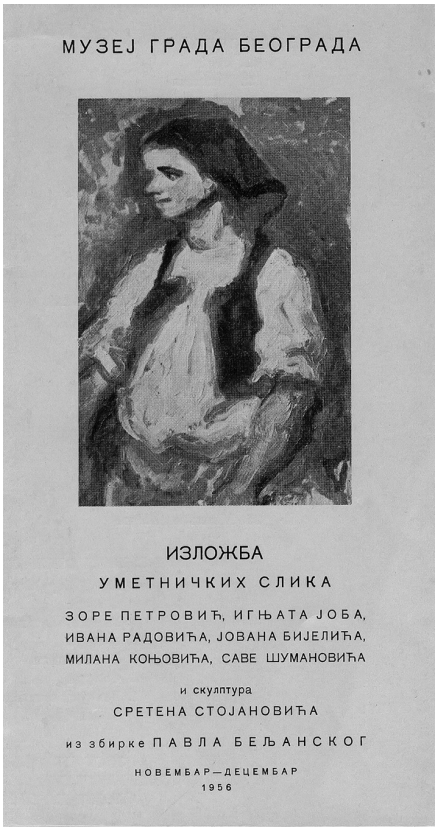
SUMMARY

In 1970, Ljubo Babić donated the painting *A Portrait of Agnes Antonija Babić* to the memorial collection of Pavle Beljanski in Novi Sad, which was initially listed in the inventory book as a work by an unknown author. Subsequent research has shown that this is a work by the painter Ilija Lončarević from Sombor, created in 1825. Research has also shown that the archive of the memorial collection also holds the correspondence between Ljubo Babić and Beljanski, which was intensive after their meeting at the exhibition of the collection of Pavle Beljanski in the Museum of the City of Belgrade in 1952, and Babić's subsequent correspondence with Vera Jovanović, regarding the actual donation. The correspondence between Babić and Beljanski was about their meeting, which took place in April 1952. Pavle Beljanski later spoke about this event: when he visited the exhibition, Ljubo Babić was at first surprised by its scope and quality, and then touched by the fact that these were paintings by artists whom he had met with since he was a student, studied with, had been their professor, or exhibited with them. The impressions Ljubo Babić took away with him from this exhibition, and the insight into the remainder of Pavle Beljanski's collection, have contributed to some of the paintings being displayed at and reproduced for the publication that accompanied the exhibition „Half a Century of Yugoslav Painting 1900-1950" which was realised in Zagreb in 1953, to mark the 50th anniversary of the First Yugoslav Artistic Exhibition, which was held in 1904. Participation in the work of the Organisational Committee of this Zagreb exhibition was the reason for Babić's stay in Belgrade. It is certain that Ljubo Babić was previously informed about the size and significance of Beljanski's collection and, during the many years filled with various activities (he painted, conducted research in the domain of history and theory of art, worked in pedagogy, restoration of art works, museology, creation of museum exhibitions, worked as an art critic), starting with his studies in Munich, then Paris, a period of travelling and exhibiting in various world metropoles, to his final return to Zagreb, his contacts with the authors from Beljanski's collection were very frequent, multi-layered and dynamic. The overall impression that the exhibition in the Museum of the City of Belgrade left on Babić led to correspondence between the art historian and the collector, in which expressions of mutual respect were visible. Finally, almost two decades later, came the donation to the memorial collection, as a sign of remembrance of their acquaintance which, although brief, had far exceeded an ordinary friendship. Although it was believed initially that the portrayed Agnes Antonija Babić was related to the family of Ljubo Babić, the family genealogy showed that this was not correct. On the basis of the painter's signature, and of numerous documents, it is known that the author of the painting, Ilija Lončarević, had the status of a citizen of Sombor, a city in which Beljanski's ancestors lived; it is also known that the author spent most of his artistic career working in Slavonia. His status as a citizen of Sombor could be one of the reasons why Ljubo Babić decided to donate this very painting, which he initially interpreted as a family portrait, and not one of his works, which would be more fitting to the profile of the legacy of Pavle Beljanski.



Сл. 1 Љубо Бабић, *Женидба Краљевића Марка*, из каталога Esposizione di Roma Padiglione del Regno di Serbia – 1911.

Fig. 1 Ljubo Babić, *Marriage of Kraljević Marko*, from the catalogue Esposizione di Roma Padiglione del Regno di Serbia – 1911.

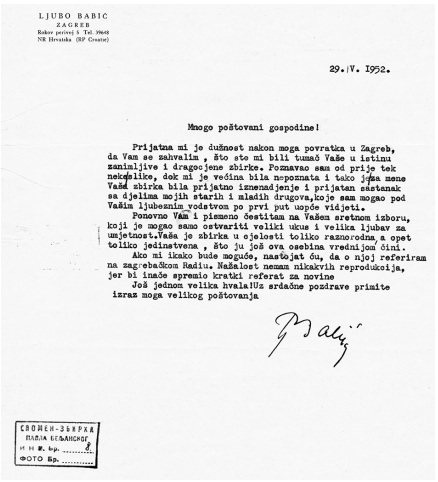


Сл. 2 Каталог изложбе колекције Павла Бељанског у Београду 1952, Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 2 Catalogue of the exhibition of the collection of Pavle Beljanski in Belgrade 1952, Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.

Сл. 3 Позивница за изложбу четворице југословенских аутора у Паризу 1931, Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 1 Invitation to the exhibition of four Yugoslav authors in Paris, 1931, Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.



LJUBO BABIĆ
ZAGREB
Rokov perivoj 5 Tel. 39648
NR Hrvatska (RP Croatie)

29.IV. 1952.

Mnogo poštovani gospodine!

Prijatna mi je dužnost nakon moga povratka u Zagreb, da Vam se zahvalim , što ste mi bili tumač Vaše u istinu zanimljive i dragocjene zbirke. Poznavao sam od prije tek neke slike, dok mi je većina bila nepoznata i tako je za mene Vaša zbirka bila prijatno iznenadjenje i prijatan sastanak sa djelima mojih starih i mladih drugova,koje sam mogao pod Vašim ljubeznim vodstvom po prvi put uopće vidjeti.

Ponovno Vam i pismeno čestitam na Vašem sretnom izboru, koji je mogao samo ostvariti veliki ukus i velika ljubav za umjetnost.Vaša je zbirka u cjelosti toliko raznorodna, a opet toliko jedinstvena , što ju još ova osebina vrednijom čini.

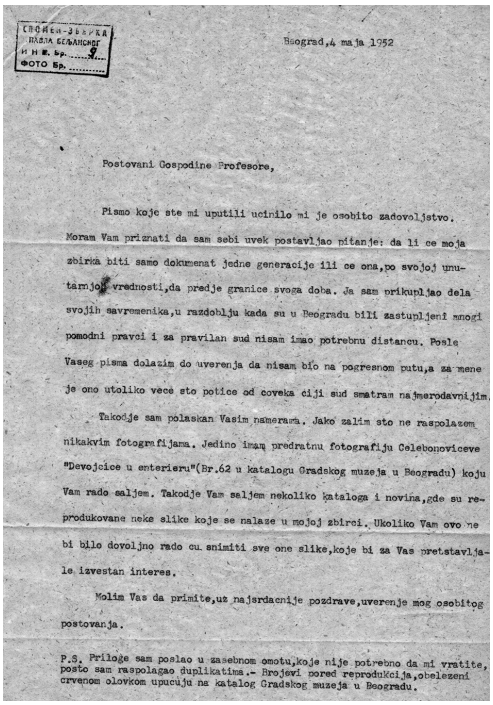
Ako mi ikako bude moguće, nastojat ću, da o njoj referiram na zagrebačkom Radiu. Nažalost nemam nikakvih reprodukcija, jer bi inače spremio kratki referat za novine

Još jednom velika hvala!Uz srdačne pozdrave primite izraz moga velikog poštovanja

СПОМЕН-ЗБИРКА
ПАВЛА БЕЉАНСКОГ
И Н Ж. Бр. 8
ФОТО Бр. .....

Сл. 4 Писмо Љуба Бабића Павлу Бељанском, 4. април 1952, Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 4 A letter of Ljubo Babić to Pavle Beljanski, April 4th, 1952, Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.



СПОМЕН-ЗБИРКА
ПАВЛА БЕЉАНСКОГ
И Н Ж. Бр. 9
ФОТО Бр. .....

Beograd,4 maja 1952

Postovani Gospodine Profesore,

Pismo koje ste mi uputili ucinilo mi je osobito zadovoljstvo. Moram Vam priznati da sam sebi uvek postavljao pitanje: da li ce moja zbirka biti samo dokumenat jedne generacije ili ce ona,po svojoj unutarnjoj vrednosti,da predje granice svoga doba. Ja sam prikupljao dela svojih savremenika,u razdoblju kada su u Beogradu bili zastupljeni mnogi pomodni pravci i za pravilan sud nisam imao potrebnu distancu. Posle Vaseg pisma dolazim do uverenja da nisam bio na pogresnom putu,a za mene je ono utoliko vece sto potice od coveka ciji sud smatram najmerodavnijim.

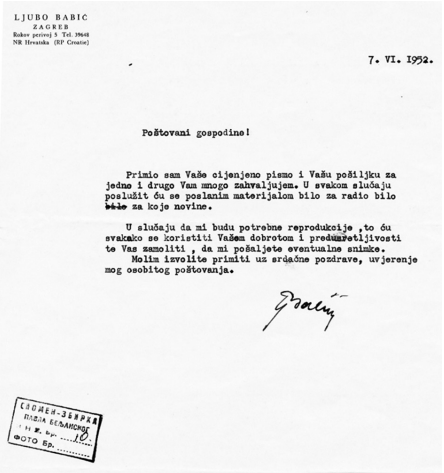
Takodje sam polaskan Vasim namerama. Jako zalim sto ne raspolazem nikakvim fotografijama. Jedino imam predratnu fotografiju Celebonoviceve "Devojcice u enterieru"(Br.62 u katalogu Gradskog muzeja u Beogradu) koju Vam rado saljem. Takodje Vam saljem nekoliko kataloga i novina,gde su reprodukovane neke slike koje se nalaze u mojoj zbirci. Ukoliko Vam ovo ne bi bilo dovoljno rado cu snimiti sve one slike,koje bi za Vas pretstavljale izvestan interes.

Molim Vas da primite,uz najsrdacnije pozdrave,uverenje mog osobitog postovanja.

P.S. Priloge sam poslao u zasebnom omotu,koje nije potrebno da mi vratite, posto sam raspolagao duplikatima.- Brojevi pored reprodukcija,obelezeni crvenom olovkom upucuju na katalog Gradskog muzeja u Beogradu.

Сл. 5 Писмо Павла Бељанског Љуби Бабићу, 6. мај 1952, Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 5 A letter of Pavle Beljanski to Ljubo Babić, May 6th, 1952, Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.



LJUBO BABIĆ
ZAGREB
Rokov perivoj 5 Tel. 39648
NR Hrvatska (RP Croatie)

7. VI. 1952.

Poštovani gospodine!

Primio sam Vaše cijenjeno pismo i Vašu pošiljku za jedno i drugo Vam mnogo zahvaljujem. U svakom slučaju poslužit ću se poslanim materijalom bilo za radio bilo ~~bilo~~ za koje novine.

U slučaju da mi budu potrebne reprodukcije ,to ću svakako se koristiti Vašem dobrotom i predusretljivosti te Vas zamoliti , da mi pošaljete eventualne snimke.

Molim izvolite primiti uz srdačne pozdrave, uvjerenje mog osobitog poštovanja.

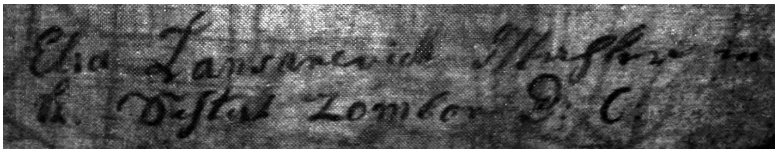
СПОМЕН-ЗБИРКА
ПАВЛА БЕЉАНСКОГ
И Н Ж. Бр. 10
ФОТО Бр. .....

Сл. 6 Писмо Љуба Бабића Павлу Бељанском, 7. јун 1952, Архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig.6 A letter of Ljubo Babić to Pavle Beljanski, June 7th, 1952, Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.

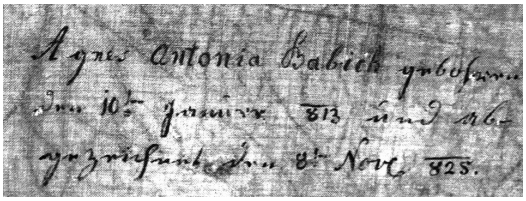
Сл. 7 Илија Лончаревић, *Портрет Агнес Антоније Бабић*, Фото архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 7 Ilija Lončarević, *Portrait of Agnes Antonija Babić*, Photo Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.



Сл. 8 Илија Лончаревић, Портрет Агнес Антоније Бабић, потпис сликара на полеђини, Фото архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад .

Fig. 8 Ilija Lončarević, Portrait of Agnes Antonija Babić, signature of painter on the back, Photo Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.



Сл. 9 Илија Лончаревић, Портрет Агнес Антоније Бабић, запис на полеђини, Фото архив Спомен-збирке Павла Бељанског, Нови Сад.

Fig. 9 Ilija Lončarević, Portrait of Agnes Antonija Babić, signature on the back, Photo Archive of the Memorial Collection of Pavle Beljanski, Novi Sad.

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.044:316.4(497.11)"18";
75.044:323(497.11)"18";
75.044:316.4(497.16)"18";
75.044:323(497.16)"18"

ИД 195186188

Игор Б. БОРОЗАН

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности

ПОЛИТИЧКА УПОТРЕБА СЛИКЕ: ДИНАСТИЧКА КОНКОРДИЈА ОБРЕНОВИЋИ-ПЕТРОВИЋИ [1]

Сажетак: Идеја владарског јединства је као одраз политичког тренутка имала свој визуелни зачетак у античком свету. На истим основама инкорпорирана је и у нововековни владарски програм у ширим европским оквирима. Рецепција идеје конкордије и њена визуелна форма постале су и део стратегије владајућих породица у Србији и Црној Гори током 19. века. Инсценирање политичког савезништва двеју српских династија имало је своју дубоку политичку конотацију, коју су пратиле одговарајуће визуелне варијације на тему династичке конкордије двеју династија.

Кључне речи: конкордија, Обреновићи, Петровићи, пријатељство, визуелна култура, политичка иконографија.

Генеза династичке конкордије у ширим европским оквирима[2]

Реторичко грађење историјских слика феномен је који своје порекло има у антици. Моћ визуелног и перцепција поруке која се преноси уткане су у механизме визуелне културе античког периода и сходно томе с одређеним варијацијама постале су део нововековног политичко-визуелног програма (Rehm 2003), посебно развијеног након политичке турбулен-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба, редни број 177001.

[2] Захваљујем господину мр Угљеши Рајчевићу који ми је уступио снимке под редним бројем 7. и 8. Репродукцију под редним бројем 15. ми је уступила госпођа Ива Паштранакова којој најискреније захваљујем на љубазности.

ције коју је изазвала Француска револуција (Reichardt, Scmidt and Thamer 2005). Сложени визуелни симболи који су утицали на политичку културу одређених друштава постали су део великог мозаика политичког визуелног говора, конституисавши сложени систем политичке иконографије (Warnke 2001), каквим га је дефинисао Мартин Варнке (Martin Warnke). У оквиру таквог система поред самих тема (мотива) препознају се и одређене подструктуре које реторичким средствима граде слику и чине је елоквентном у мери у којој би она била препозната као део визуелног политичког речника. Једну од најпознатијих визуелних представа политичке иконографије представаља сусрет владара (Goehtengs 2011: 127-135). Сусрети владара као својеврсни топоси политичке културе део су пажљиво изрежираног плана где се сваком детаљу посвећује пуна пажња. Стратегија представљања владарских сусрета подразумева сценарио у којем је сваки детаљ носилац симболичке поруке, док је цела представа носилац амблематског значења. Одежде, место сусрета, позиција владара при сусрету, висинска нивелација представљених суверена, само су неки од чинилаца који граде слику владарског сусрета. Истовремено, и наизглед аксесорни детаљи постају носиоци сликовне представе. Тако руке, мимика, гестови, ...постају део или пак самостални елементи политичког говора у служби визуелне комуникације на релацији слика-реципијент (Kemp 1998: 180-196). Сложени реторички систем грађења слике не исцрпљује се у политичкој иконографији, он постаје и посебан феномен који се препознаје као *политичка уметност* (Warnke 2004). Иконографски предложак се притом не поништава, већ се транспонује у оквире сложеног читања визуелног дела које постаје узрок или последица друштвеног и политичког универзума (Büttner, and Gottdang, 2006: 13) и препознаје се у систему *политичке иконологије* (Beyme 1998: 7-37). Основна дескрипција тема, компарација мотива и позитивистички приступ својствени иконографији инкорпорирају се у сложен друштвени систем структуралног читања уметничког дела као политичког артефакта првог реда. Сходно *новијој* историји уметности иконографија се може дефинисати и као *Bildinhalt*, што би заправо значило да је иконографија наука која се бави изучавањем *сликовног садржаја*. Уколико такав став прихватимо структуралне сличности између иконографије и иконологије су очигледне (Büttner, and Gottdang, 2006: 13).

Визуелну популаризацију апстрактне идеје пријатељства у контексту њене политичке употребе омогућили су амблематски зборници. Постављени као предлошци за широк спектар медија који се налазе у систему визуелне културе, извршили су велики утицај на нововековну визуелну културу. Амблеми су замишљени као вербалне слике одређене апстрактне идеје, што се јасно уочава на многобројним визуелним варијацијама конкордије (Warnke 2001: 34, 38). Амблем је обично представљен у виду

две руке које се рукују, симболишући пријатељство. Сложенији типови амблема конкордије видљиви су у појединим амблематским приручницима. Тако у знаменитој Алћатијевој (Andrea Alciato) *Амблематици* (1531), амблем XXXIX означен као *Concordia* (сл. 1), представља два војника у пуном стасу како се рукују (Alciato 2004: 57). Литерарни предложак који прати визуелни амблем конкордије указује на римски обичај да се лидери војних трупа у знак јединства рукују и тако на пластичан начин демонстрирају кохезију коју на реторичан начин овековечује стисак руке као залог уније, гарант искрености и трајног пријатељства. Рука постаје носилац радње, гради целокупни афекат стварајући утисак корпоралног језика у служби политичког говора (Alciato 2004: 57; Борозан 2006: 280-287). Афектација, која фигуре води до границе патетичног израза, постаје моћно средство у читању амблема, драмски делујући на посматрача (Diers 2004: 17-32). На такав начин амблем конкордије постаје јасан и читљив визуелни тип, који радњу и ритуал пријатељства транспонује у вишу политичку праксу. Истовремено се преко идеје пријатељства реинтерпретирају идеали антике препознати у стоичком узусу врлине, који се у различитим визуелним формама представља у оквиру нововековних визуелних представа с темом пријатељства (Zurawski 1992: 727-753, посебно 729).

Наставак идеје о пријатељству имао је у просветитељској идеологији велику потпору. Утопија грађанства, поштовање другог, толеранција, врхунили су се у идеји грађанског пријатељства. Идеја пријатељства била је препозната и у српској средини на размеђи 18. и 19. века. Доситеј Обрадовић је извршио културни трансфер тако што је у српску средину пренео средњоевропске, али и универзалне идеалне обрасце идеје пријатељства (Симић 2012: 262-269).

С таквом идејом и визуелном културом као њеном последицом ушло се у рани 19. век. Идеја пријатељства и даље остаје централна тема епохе, само што се она преноси у оквире новог идејног система. Уместо доба разума, истиче се доба чистог срца. Чулност и *осећајност срца* постају феномени првог ранга, и у складу с тим инкорпорирају се у оквире визуелне културе.

Кулминација идеје пријатељства и визуелне конкордије оличена је у култној слици *Алегорија пријатељства* (сл. 2), коју је 1811-1828. (Johan 2002) насликао немачки сликар Фридрих Овербек (Friedrich Overbeck). Настала у идејном коду просветитељства заснованом на вери у моралног човека и часно пријатељство, она је свој визуелни крешендо остварила у доба раног романтизма (Büttner 2002: 15-36). Тумачена на разне начине, читана из различитих визура, култна Овербекова слика постала је најпознатији визуелни симбол пријатељства у систему деветнаестове-

ковне визуелне културе. Савремени тумачи њу дефинишу као визуелни симбол идеје пријатељства која је у доба романтизма постала својеврсни супституит за религију (Grewe 2009: 60-69). На тај начин Овербекова слика постаје псеудо-сакрални објекат, предмет уосећавања чулног романтичарског периода, уметнички артефакт чистог пријатељства и чисте уметности. На Овербековој слици, као својеврсном визуелном памфлету, пластично се конструише значај идеје пријатељства. Тако Овербекова слика постаје оквир за боље сагледавање друштвене климе у оквиру које је идеја пријатељства варирана и потом инкорпорирана у систем владарске визуелизације европских династија у 19. веку.

Владарска слика, као репрезентација владарске личности и носилац одређених политичких порука, одраз је констелације основних друштвених снага. Таква, она има своју пуну примену и у деветнаестовековном европском владарском визуелном систему (Schoch 1975). Слике династичких суверена као дублирани амблем јединства двеју монархија опште су место европске визуелне културе, што се посебно манифестује у ратним периодима. Идеја пријатељства и уније, као визуелни образац политичког и династичког јединства, видљива је у барокном (Warnke 2001: 38) и просветитељском (Kunst 1996: 122; Kohle 2001: 313) династичком програму. Потреба за јединством против спољњег непријатеља јачала је савезништво појединих монархија у 19. веку. Таква идеја оваплоћена је и у визуелној култури у оквиру које се нарочито истичу слике конкордије аустријског цара Фрање Јосифа I и немачког цара Вилхема II. Поменуто савезништво је нарочито истицано у доба Првог светског рата, на шта упућујуе и велики број представа с ликовима две окруњене главе. Под слоганом *Viribus Unitis - заједничким снаīама*, истицано је заједништво и пропагирано династичко, али и национално јединство, будући да су крајем века конституисане готово све европске нације. Конкордија аустријског и немачког цара исказивала је династичке идеале, али и идеале нације као главног идеолошког генератора током 19. века (Hutchinson, and Smith: 1994). Услед таквог идеолошког става, поред сублимираних представа два цара (допојасни портрети царева, један поред другог), визуелизују се и сложене алегоријске композиције које представљају два цара уоквирена алегоријским персонификацијама двеју нација, као и хералдичким мотивима (Telesko 2006: 250-251). Таква је представа два цара коју је литографисао Алојз Прихенфрид (Alois Priechenfried) 1914. (сл. 3). Визуелним предлошком јасно се указује да су цареви носиоци националног идентитета и да су стога носиоци националног и династичког идентитета који се у њиховом јединству еманира, а да се суверенитет и особеност сваког од њих не поништава.

Владарска слика у Србији и Црној Гори и потреба за визуелном конкордијом

Генеза династичке конкордије у ширим европским оквирима од велике је важности за сагледавање постојања визуелизације династичке конкордије двеју српских династија у 19. веку, Обреновића и Петровића. Идејни, као и визуелни систем који је владао у Србији у 19. веку потребно је сагледати у контексту ширег европског система (Макуљевић 2006). Култ пријатељства, истицање солидарности, братства и чулне осећајности, као и пласирање и употреба владарских слика феномени су познати и у српској средини 19. века.

Владари, елита и уметници који су конституисали слику династичке конкордије Обреновића и Петровића, у највећој мери су део јединственог интегралног европског система. Стога су идејни и визуелни обрасци, њихова структура, као и тренутак пласирања таквих представа у складу са ширим европским контекстом.

Слика владара као носиоца династичког легитимитета препозната је у Србији и Црној Гори као слика од највишег значаја. Њена моћ долазила је од представљеног суверена који се изображавао у складу са захтеваном реторичношћу слике. Политичка функционалност слике и њена убеђивачка моћ биле су препознате у оквиру српског политичког система. Тако је Ђура Јакшић, на слици *Бакљада кроз Стамбол капију*, 1860. (сл. 4) илустративно, али и симболички пренео на платно моменат када се у свечаној поворци у част повратка династије Обреновић на власт износи портрет кнеза Милоша (Борозан 2006: 11). Слика владара постаје култни реликвијар и носилац легитимитета одсутног владара, са јасним пијететом спрам владарске слике у Србији 19. века.

Истоветан принцип важио је и у Црној Гори. Владарска репрезентација почивала је на личности кнеза (краља) Николе. Дуго присутан на јавној сцени (1860-1914), кнез је био централна личност у оквиру система визуелне пропаганде династије Петровић (Kapičič-Dragičevič 1991). Представе с његовим ликом пласиране су и у штампаним медијима, попут календара *Србобран*, 1901, који су били доступни јавном мњењу (Србобран 1901: 60), штампани за потребе српске нације (сл. 5), и таквим је његов лик популарисан и меморисан у свести реципијента, будући да владар Црне Горе није био чест гост у Србији.

Заступљеност, важност и функционалност владарских слика у Црној Гори потврђена је ангажовањем сликара Влаха Буковца који је ликовним путем овековечио владарску породицу, притом оставивши драгоцене записе о поимању владарског портрета из визуре самог кнеза Николе (Буковац 1925: 124-130). Такође на значај церемонијалних владарских слика указао је у својим мемоарима и Ђорђе Карађорђевић, син потоњег краља

Петра. Он у својим наводима на пластичан начин указује на моћан утицај владарских портрета на реципијента (Карађорђевић 1988: 23, 61). Описујући свечане просторе кнежевског дворца на Цетињу, Ђорђе Карађорђевић је оставио изузетно занимљиво лично сведочење о функционисању и пропагандној намени владарских представа у Црној Гори.

Управо ће једна визуелна представа бити круцијални доказ о важности владарских слика у Црној Гори у 19. веку. Представљајући збег Црногораца, Јарослав Чермак је 1863. године (Černý 1930: табла 66) представио сцену где група Црногораца при повлачењу носи са собом слике владарске породице из резиденције на Цетињу (сл. 6). Без обзира да ли је догађај стваран или не, он вербализује однос Црногораца спрам владарских слика. Однос пун пијетета, који је утицао на то да се владарске слике доживе као култни предмети, визуелизован је на савршен начин овом представом, постајући тако визуелни егземплум једне идеје.

У оба наведена примера, које су овековечили Јакшић и Ђурић, уочава се изузетна моћ владарских слика у Србији и Црној Гори. Владарске слике постају култно поштовани објекти које поданици поштују и чије поштовање прелази на сам владарев лик. На таквом основу можемо закључити да су слике владара биле моћно реторичко средство у обе српске државе током 19. века и да су стога представе династичке конкордије биле природан след произашао из система владарске величајности и актуелних потреба обе династије.

Поменуте потребе биле су последица тренутних односа снага између две династије усклађених са стратегијом деловања спрам Турака. Генезу односа двеју династија у 19. веку, поред тежње за ослобођењем од Турака, детерминисала је и борба за превласт. Говорећи о односима двеју династија, а сходно томе и двеју држава, Светомир Николајевић ће сублимирати генезу међусобних односа речима: *Постојаше извесно жаљења достојно супарништво, нека врста инаћења београдског и цетињског двора око првенства и предводништва у Србству, око пијемонтске преваге и важности* (Николајевић 1986: 321) Међусобна трвења, сукоби, интриге, али и повремено отопљавање односа, обележили су период на релацији Београд-Цетиње током 19. века. У таквом светлу можемо и путем визуелне културе да ишчитамо историјат међусобних односа, посебно акцентујући гестове пријатељства између два владара, нарочито из визуре високе политике која је симболички популарисана у штампаним медијима, почев од владе кнеза Михаила. Повод за изјаве о заједништву током његове владавине био је и спектакл који се одиграо на Цетињу поводом крштења кћери кнеза Николе. На дан светог Саве 1865, Ђорђе Миловановић, изасланик кнеза Михаила, кумовао је на крштењу. Том приликом извештач *Србских новина* ће подвући јединство два влада-

ра (Српске новине: 4. фебруар 1865). Љубав, братство и пријатељство постају норме које се намећу као тражени идеали који идеално треба да споје две крунисане главе, владаре двеју држава. Услед таквих околности лик братског суверена постаје радо виђен визуелни предмет и у српској престоници. Слика црногорског суверена, краља Николе, излаже се продаји на добротворној аукцији у Београду 1865, коју је организовала кнегиња Јулија у циљу сакупљања новца за изградњу болнице у Београду (Видовдан: 11. фебруар 1865).

Исти идеали династичког јединства пропагирани су и након доласка младог краља Милана на власт у Србији. Кнез Никола је на крштењу свога сина кнез Никола наздравио свом *младом брату* кнезу Милану, *коīа душевно љуби* (Видовдан: 26. септембар 1871). Емоционалност постаје осећај, али и политички став којим треба да се искаже идеолошки оквир за тражене идеале династичког јединства.

Релативно примирје у односима са Турском, снажење српске државе и њена борба за првенство међу балканским државама произвели су другачију политичку климу, што је последично имало и одраза и у домену визуелне културе. Сложени алегоријски табло који је 1872. извео сликар Павле Чортановић, одражава жељу Србије и њене династије за преимућством међу српским династијама (сл. 7). Доминантни лик краља Милана у централном медаљону, оивичен генезом средњовековних српских владара као и претходника из династије Обреновић, употпуњен је и лозом Петровића. Сразмерно мањи лик кнеза Николе у бочном медаљону јасно указује на међусобну релацију и хијерархију двеју династија виђену из српске визуре. Јасна структура односа моћи кнеза Милана и кнеза Николе недвосмислено одражава виђење које је интелектуална елита имала у погледу односа двеју династије. Упркос примерима анти-конкордије, политичке околности и потреба за заједничком акцијом противу Османске царевине приморале су националне прваке да у континуитету пласирају слику династичког заједништва.

Прва династичка конкордија: српско-турски ратови 1876-1878. године

Контрапункт Чортановићевом таблоу представља графички лист А. Шуберта из 1876. (сл. 8). У два пропорционална медаљона представљени су владари Србије и Црне Горе, књаз Милан и књаз Никола. Равноправност у сразмери оба владара симболички представља и сразмерност легитимитета два суверена. Уоквирени војним командантима обе војске, ликови владара су оживотворили једну од првих представа династичке конкордије Обреновић-Петровић. Равноправан однос два владара

у медаљонима, који се очитава у размери ликова као и у положају самих медаљона, потврђује да је креатору представе био јасан однос структурирања визуелне представе. Слика династичке конкордије намењена реципијентима, владарима и представницима елите имала је улогу да пошаље недвосмислену поруку о равноправности актера две државе у функцији јединства.

Монтажер представе је идеју јединства остварио и на основу закона на којем почива стратегија погледа. Владари гледају један у другога и тако, на реторичан начин, ментално и визуелно остварују јединство идеје, комплетиравши структурално јединство слике династичке конкордије.

Низом визуелних примера династичке конкордије из периода српско-турских ратова потврђују се изнета теза да је борба против спољњег непријатеља утицала на промену визуелног кода. У календару *Орао*, познатом по израженом патриотском вокабулару доминирају сцене рата, у којем се величају српске и црногорске ратне победе. Предводници војске у доба ратова су, по логици ствари, владари, што производи и пласирање владарских слика у доба ратова. Тако је прва страна календара *Орао* за 1877. (Орао 1877: 1) резервисана за слику династичке конкордије (сл. 9). У раму од храстовог венца нашли су се суверени Србије и Црне Горе, кнез Милан и кнез Никола. У пропратном патриотском тексту истиче се заједништво два српска владара, и наводи се: *На овај час изгледала је и народна књига ова, где да украси ликовима српских кнезова први лист свој, да, бележећи дела јуначкога народа српскога, пронесе по сваком српском крају и славу оних, који су имали срца да поведу народ свој у орјашку борбу за слободу и напредак* (Орао 1877: 4). Намера је јасна, пропагандна намена слике династичке конкордије у садејству с ратним призорима требало је да подстакне емоције и изазове мобилизацију српског народа у борби против непријатеља. Тако је штампа, као нов масовни медиј, популарисала династичку конкордију у оквиру националне борбе за ослобођење, познатом и у ширим европским оквирима (Green 2001: 148-188).

Календар *Орао* је наставио да пласира представу династичке конкордије, са измењеним актерима. На страницама календара *Орао* за 1878. (Орао 1878: 2) нашле су се у оквиру истог иконографског обрасца две владарке, кнегиња Наталија и кнегиња Милена (сл. 10). Супруге владајућих суверена, две владарке, постале су носиоци династичке конкордије. Потреба за женом у рату као генератором национа и чуваром народног огњишта, нашла је идеално оваплоћење у ликовима две кнегиње. Две *српске књегиње,* како гласи натпис изнад ликова кнегиња, овековечио је признати династички сликар Ђорђе Крстић (Борозан 2008: 58-61).

Слике владара књаза Милана и књаза Николе и њихова употреба у доба српско-турског рата добиле су још једну потврду као политички ан-

гажовани објекат. Извесна ученица у граду Одеси у Русији након приспећа слика оба владара решила је да наплати њихово гледање ценом од 2 гроша. После неколико сати прикупила је 5 рубаља и оне су послате за помоћ у рату са Турцима (Исток 1878: 99). Наведени пример пластично манифестује значај и популаризацију слика владара Србије и Црне Горе у ратовима за ослобођење од Турака. Династичка конкордија била је политичка нужност и моћ визуелних представа послужила је као фактор јединства двеју српских држава, али и као средство у борби за национално ослобођење.

Друга династичка конкордија: прослава Видовдана 1896. године

Јован Јовановић Змај је у патриотском и династичком заносу поводом миропомазања краља Александра на Видовдан 1889. испевао песму *Млађаним узданицама српске будућности краљу Александру и кнежевићу Данилу 1889* (Змај *s.d.*: 533*)* из које преносимо следећи одломак:

Александар и Данило….
Та жељне су српске ране
Да вас виде заїрљене
Реците нам је ли близу
Што се тако лепо сања
Је ли близу свети данак
Данак вашеї руковања
Видети се, заїрлит се
Пољубит се у српском жару
И спојити два племена,
Српске слоїе на олтару
То би било прво семе
Петстолећа Видовоїа..

Језичком структуром песник је конституисао слику. Братска љубав, као последица осећајности, али и политичке потребе, манифестовала се реторички путем пољубаца, загрљаја и руковања. Змај помоћу стихова представља слику династичке конкордије и везује је за Видовдан, као празник будућег интегралног уједињења Срба. Он је на тај начин антиципирао догађаје који ће се десити на Видовдан 1896. Ови ће бити предмет наше пажње с једном изменом, будући да ће 1896. у оквиру династичке конкордије Црну Гору и даље заступати кнез Никола, уместо у песми најављеног престолонаследника Данила.

Одређени политички догађаји омогућили су конкретну политичку климу у којој је замишљена Змајева династичка конкордија могла да се реално догоди.

Нове околности настале након српско-турских ратова измениле су и политичку свакодневницу, као и односе двеју династија. Суревњивост и борба за превласт наставиле су се, а родбинско везивање црногорске династије за конкурентску српску породицу Карађорђевића (Живојиновић 2003: 359-396) која је имала нескривене претензије на српски трон, као и кандитатура кнеза Милана као претендента на црногорски трон, погоршале су стање.

Омекшани односи средином последње деценије утицали су на ново зближавање српског и црногорског двора. Политичке околности, као и економске, претпоставиле су касније симболичко везивање два владара. Интереси Србије и Црне Горе према *Старој Србији* и другим неослобођеним територијама, условиле су политички договор и, као његову последицу, трговинску конвенцију 1895. Тако је створена политичка клима која ће бити предуслов за посету црногорског кнеза Београду 1896.

Догађај који је послужио као одличан повод за зближавање два владара био је дан обележавања Видовдана. Митски догађај из средњовековне српске историје добио је у 19. веку своју савремену реинтерпретацију и постао генератор тежње српског народа за уједињењем (Тимотијевић 2002а: 69-77). Званичним прослављањем празника обележен је моменат када један историјски догађај поприма мета-историјски значај и постаје савремени државни празник (*idem* 2008: 19-50). Празник постаје топос који спаја садашњост и будућност нације у функцији наративног тока националне линеарне прогресије. Сећање на српски пораз на Косову постало је део великих државних церемонија и комеморација (Пајевић 1889) у служби експанзивне српске краљевине. Окупљање национа око интегративног топоса био је један од кључних топоса националне хомогенизације.

Догађај је искоришћен и за ново креирање династичке конкордије. Визуелна култура је идеолозима догађаја на располагање ставила свој сликовни систем. Тако *Вечерње новости* у броју изашлом на Видовдан 1896. године (Вечерње новости: 15. јун 1896) пласирају ликове оба владара (сл. 11). Монтажом исечени допојасни ликови владара представљени један поред другога, визуелно су представили идеју династичке конкордије. Вербални мото који прати пикторалну представу изражен је слоганом: *Видов-дан 1896. їод. У славу доласка Њеїової Величанства Књаза Црноїорскої Николе 1 у Беоїрад*. То ипак није било довољно, па је упрошћена представа династичке конкордије (допојасни ликови владара) била додатно појашњена дугачком патриотском песмом из које ћемо пренети кључне делове:

Ој Велики-дане, ој Видов-дане
Промисла чедо, и зора ране,
Залоїо братства, јединства сйоно,

Запоји душу слогом владара,
Поздрављај Оба Српска Владара,
Србије Краља и Кнез јунака,
Добро нам дошао витешки Кнеже,
Братинска љубав давно нас веже,
А славу твоја јуначка жића,
Нек прати вазда дух Обилића.
(Стеван Ј. Јевтић, Вечерње новости: 15. јун 1896)

Уколико сагледамо да се у песми истичу и географски, али и симболички топоними, попут Шар-планине, Ловћена, Скадра, Врбаса, јасно је да је, како се каже, дух Видовдана био у функцији јединства владара као залоге предстојеће борбе за повраћај свих историјских српских земаља.

Брижљиво планирани распоред боравка кнеза Николе у Београду започео је једним симболичним актом којим се даље гради визуелни наратив о династичкој конкордији. По доласку на станицу кнез Никола се братски загрлио и пољубио три пута са краљем Александром. Догађај инсцениране *братске љубави* овековечен је у календару *Србобран* за 1897. годину (Србобран 1897: 143), истичући путем визулне форме јединство српских владара (сл. 12). Тако је стари средњовековни иконографски образац (Давидов-Темерински 2003: 83-105), заснован на идеји љубави коју загрљај и пољубац материјализују, постао део династичке визуелне културе.

Даљи ток посете кнеза Николе одвијао се по утврђеном церемонијалу. Кнез је најпре посетио Саборну цркву у Београду где је за време помена косовским јунацима на појединим деловима парастоса клечао заједно с краљем Александром (Вечерње новости: 15. јун 1896). Драмски моменат у којем скрушена клече два владара сигурно је деловао афективно на посматраче овог догађаја подупирући националну и династичку свест. Том приликом кнез Никола је положио венац на гроб кнеза Михаила Обреновића. Овим актом он је исказао поштовање спрам трагично преминулог кнеза чији је култ континуирано негован у другој половини 19. века (Тимотијевић 2002b: 45-78). Тај акт политичке коректности несумњиво је наишао на подршку Београђана, о чему сведочи и Каниц који указује на чињеницу да је венац чуван и током 1897. (Каниц 1991: 61).

Након посета Академији наука и Великој школи (Вечерње новости: 16. јун 1896), кнез Никола је посматрао дефиле трупа на Бањици (Вечерње новости: 16. јун 1896). У пратњи оба владара *војна представа* имала је циљ да истакне снагу српске војске (Борозан 2005: 93-111), импресионира госта и подигне морал војске, као и национа. Табло који је публиковао календар *Србобран* за 1897. годину (Србобран 1897: 145) визуелизује поменуте догађаје, полагање венца на гроб кнеза Михаила, као

и посматрање дефилеа трупа на Бањици (сл. 13). Слике публиковане у *Србобрану* представљају владаре у реалном простору. Владари су приказани у времену и простору, у оквиру којих перформативно наступају. Перформативни наступ владара у оквиру политичког хабитуса исказан је јединством у вршењу церемонијалних радњи, тако да њихово заједничко појављивање у јавном простору остварује реалан, презентни визуелни тип династичке конкордије.

Последњег дана посете, 18. јуна, кнез Никола је посетио и Топчидер (Вечерње новости: 18. јун 1896). Визуелну информацију пренео је календар *Орао* за 1897. годину, (Орао 1897: 15) пласирањем слике сусрета владара (сл. 14). Угошћавањем кнеза Николе у Топчидеру желео се подвући династички карактер Топчидерског парка као континуираног меморијалног топоса династије Обреновић (Митровић 2008). Јединство владара је поново назначено. У специјално конструисаном павиљону два владара су, поново један крај другога, посматрала народно коло. Династичка конкордија је тако још једанпут истакнута у јавном простору који је присуством владара и актера кола постао династичко-национални топос (Вечерње новости: 18. јун 1896). Народност спектакла имала је и своју *природну* кулминацију у гуслању Видоја Жунића који је, према извештају *Вечерњих новости*, дубоко дирнуо кнеза Николу (Вечерње новости: 19. јун 1896). Тако је симболичка фигура гуслара (Тимотијевић 2004: 253-285) додатно утврдила народност читаве представе и династичку конкордију у Топчидеру везала за идеале народности.

Перцепција вишедневних видовданских свечаности видљива је и у домену визуелне културе. Никола Крстић наводи да је слика престолонаследника, кнежевића Данила, сина кнеза Николе, уклоњена из једног београдског излога (Крстић 2007: 298). Овај догађај указује на моћ и немоћ слике као агитационог предмета. У овом случају слика кнежевића Данила била је постављена као визуелни манифест с циљем агитационог јединства двеју династија за време прославе Видовдана. Очигледно је ефемерни спектакл који се збио на Видовдан био недовољно структурално учвршћен међу београдском елитом да би слика кнежевића Данила дуже опстала. Политичке трзавице између две династије довеле су до брзог уклања слике.

Такође, још један случај указује на моћ и немоћ слика. Сликар Кирил Кутлик (Cyril Kutlík) је 1897. насликао представу *Видовдански састанак 1896. године/Апотеоза измирења краља Александра Обреновића са кнезом Николом Црногорским* (сл. 15). Признати уметник и управитељ *Српске цртачке и сликарске школе* израдио је поменуту композицију у нади да ће је купити краљ Александар. Међутим, краљ није ни посетио изложбу одржану од 15. јуна до 29. јуна 1897, на којој је слика била из-

ложена, тако да слика није завршила у краљевом поседу (Паштранакова 2011: 224). Краљева незаинтересованост за слику која представља династичку конкордију индикација је, ако ничег другог, индолентости краља спрам композиција које су очигледно биле тражени идеал српске елите, а не плод истинске љубави самих актера представљених на сликама династичке конкордије, краља Александра и краља Николе.

Потврда таквог става може се наћи у чињеници да је слику откупила Београдска задруга. Поменута институција је у складу с тренутком била генератор вернакуларне мобилизације у служби нације (Макуљевић 2006: 29-38). Стога је могла препознати интенцију сликара. А интенција се савршено уочава у оновременом виђењу слике: *Над одојицом владара лебди дух Св. Саве, а с десне стране подаље лебде духови косовских јунака Кнеза Лазара, Обилића, Јуī-Боīдана, Бошка Јуīовића са њеīовим крсташом барјаком, Топлица и остали, који упиру своје поīледе у узданицу српску у два владара, као осветнике Косова. Испред су фиīуре Македонца (лево) и Босанца (десно) који са ланцима на рукама, сузних очију упиру своје поīледе у изабранике народне, а од њих чекају спас, слободу своју* (Паштранакова 2011: 224).

Јасна је намера сликара. Носиоци националне хомогенизације, а и сликари међу њима, били су покретачи идеје о уједињењу (Макуљевић 2006: 23-24). Уколико сагледамо опис Кутликове сцене *Апотеозе Видовдана*, будући да се у преосталим снимцима не виде све фигуре, јасно је да се владари налазе у имагинарном српском пантеону. Они нису једини носиоци ликовне представе, ни у идејном ни у ликовном систему грађења наратива. Митски јунаци су гаранти извршења једне идеје коју је савршено дефинисао ондашњи извештач речима: *Ову алеīорију странца (Кирила Куīлика-прим.) о заједничкој будућности српских крајева* (Паштранакова 2011: 224). Опис пластично одражава идеју да су хероји нације који уоквирују симболички ликове владара заправо отелотворени народ који треба да ослободи српске крајеве које симболишу представе Босанца и Македонца. Хероји и симболички представници народа присутни су као подупирачи главних ликова, који су видљиви у представама два владара. Тако споредни ликови конституишу вишеслојни рам у раму, који сигнификативно уобличава централну композицију. Владари постају трансмисија националне идеје, епицентар композиције у функцији идеје. Владари постају жижа композиције мајестично изоловани у *празном* простору, делују готово као замрзнути на нивоу апстрактне идејности. Два владара постају носиоци (таоци) уједињеног национа, национални владари националних држава, на шта упућују и погледи поробљених фигура. Владари постају објекти погледа који их маркира и детерминише. На крају слика постаје сложена историјска алегорија

(Wagner 1989) којом се реторички визуелизују захтев историје, тако да слика династичке конкордије постаје сложени сликовни објекат.

У контексту приче о династичкој конкордији и реторичком визуелизовању те идеје, која се на сликовним представама врхуни у руковању два владара, можемо рећи да је ова композиција сложена представа династичке конкордије и потпуни егземплум Алчатијевог амблема конкордије. Два владара која се рукују показују да је Кутлик, као сликар широког идејног потенцијала (Паштранакова 2008: 135-170), успео да представи сложену визуелизацију династичке конкордије, састављену од свих композитних делова који чине амблем конкордије. Такође је слику конституисао на основу сликовног вокабулара који потенцијално стоји на располагању сликару. Политички речник слике је остварен путем сликовног језика- афектација, патетика, театралност, мимика... поготово отелотворене у ликовима Босанца и Македонца, израз су остварене сликовне структуре слике засноване на старом хуманистичком сликовном дискурсу (Rehm 2003: 214 и даље).

Кутликова слика нас враћа на почетак поглавља и приче о песми Јована Јовановића Змаја. Готово сви реторички моменти из песме нашли су се на Кутликовој слици, који су пренесени на платно. Уколико песму и слику сравнимо с реалним приказима конкордије приликом прославе, добијамо јединствену слику династичке конкордије. Слика, песма, као и перформанс, визуелно и вербално су се потврђивали, потврдивши тезу о слици династичке конкордије као општем месту које је у највећој мери испројектовала национална елита.

Трећа династичка конкордија: Цетиње 1897. године

Трећа и уједно последња династичка конкордија династија Обреновић-Петровић десила се 1897. Отварање дипломатског конзулата Србије на Цетињу био је повод да краљ Александар посети кнеза Николу. Посета се збила у време прославе кнежеве славе светог Георгија. Током посете потписана је и тајна конвенција између Србије и Црне Горе, својеврстан стратешки споразум с циљем да се изврши подела сфера утицаја између две државе.

Двадесет првог априла краљ Александар је стигао на Цетиње (Вечерње новости: 28. април 1897). По устаљеном декоруму два краља су извела перформанс у циљу презентовања династичке конкордије. Вишедневне свечаности конципиране су по устаљеном протоколу који прати сличне династичке церемонијале широм Европе (Paulmann 2000). Ватромети, тријумфални луци, свечани шпалири, присуство јавности, ритуална размена поклона... били су у функцији протокола дочека српског краља.

Идеја о пријатељству почивала је на поштовању другог. Тако се по већ познатом механизму у оквиру помпезних владарских свечаности исказивало поштовање према гостујућем суверену. Слика пријатељства могла је почивати и на мајестизацији само једног суверена-пријатеља. Потврда таквог става налази се у тексту који је извештач *Вечерњих новости* пласирао описујући догађај који се збио на Цетињу. Двадесет четвртог априла увече приређен је спектакл за краља Александра. Преко пута двора где је он становао збио се следећи перформанс: *Баш преко пута двора где је краљ становао, на вису, био је од ватрица израђен диван монограм, А,I, са таквом прецизношћу да његовом творцу за похвалу служи... а највише нас је задивило, када се у безбројним праскавицама, на једном стубу указа слика Његовог Величанства Краља окружена дивном разнобојном светлошћу, а више слике била су у красној светлости исписана слова Ж. К. А. I. Ватромет је дивно и уметнички изведен, што на част служи дотичном вештаку, за кога нам рекоше да је Талијан из Далмације*...(Вечерње новости: 30. април 1897).

Из овог драгоценог описа уочава се моћ и артифицираност владарске слике остварене техникама које од заната чине уметност, а од владарске слике и пратећих елемената тотално уметничко дело. Истовремено, уочава се препознавање пријатеља као субјекта којем се одаје пошта и част. Упркос истицању примера поштовања само једног владара, у фокусу збивања била је двојна представа два владара.

У центру церемонијала који су се збивали на Цетињу и околним местима (Бар, Ловћен) које су владари посећивали, истицала се идеја династичке конкордије. По доласку на Цетиње два владара су се загрлила и целивала, а потом је кнез подухватио краља подруку и повео га на двор. Јасна је намера да се народу представи идеја династичке конкордије, на шта упућује и извештач *Вечерњих* новости који закључује да пред овим братским сусретом *срце дрхти од радости при овом призору* (Вечерње новости: 28. април 1897). Конструкција о јединству имала је, дакле, своју публику која је пратила владаре *да би се наједали са радозналошћу лика два српска владара* (Вечерње новости: 29 април 1897).

Идеју јединства два владара вербализовали су и монограми са иницијалима имена два владара А. I - Н. I (Вечерње новости: 28. април 1897). Иницијалима владара вербализовано је визуелно (реално) присуство владара приликом церемонијала конституисавши јединствену вербално-визуелну слику.

Цетињска конкордија ће своје велико финале имати у сцени династичке конкордије коју је пренео календар *Србобран* за 1900. годину (сл. 16). Фотографија коју је репродуковао *Србобран* (Србобран 1900: 71) омогућила је да на најреалнији начин сагледамо визуелну представу династичког јединства два владара, будући да су владари снимљени фо-

то-апаратом. Представа два владара на Орлову Кршу код Цетиња, поред гробног меморијала владике Данила, оснивача династије Петровић-Његош, у потпуности оправдава став о пропагандном деловању слика династичког јединства. Позирање непознатом фотографу упућује на конструкцију везивања црногорског владара за митске претке и истовремено сугерише другом суверену извор легитимитета сопствене власти. Истовремено, ова слика, као једини засада познати верни приказ два владара, указује на пласирање слике династичке конкордије у јавности. Наиме, већ приликом посете Београду краљ Никола је позирао фотографу Станојевићу (Вечерње новости: 17. јун 1896), али осим новинског извештаја засада нема материјалног сведочанства. Управо је стога драгоцена фотографија снимљена на врху Ловћена. Први пут видимо запис два владара, у намештеној пози, али у реалном времену и простору. Уобичајена равноправност у пропорцији два владара, као део смишљене монтаже, овде се поништава. Иако већ времешан, краљ Никола својом маскулозношћу доминира и над простором и над српским краљем. Овде га видимо управо онаквим каквим га доживљава Лаза Костић када каже да је *јак и храбар, и од Боīа ūослаш* (Костић 1990: 206-7). Српски краљ крај њега као да се губи у простору, будући да црногорски кнез доминира својом телесношћу и тако симболише хијератичну корпоралну несразмеру између два субјекта. Истовремено, у таквој врсти структуралне несразмере у слици и идеји краљ Александар није морао априори бити негативно реципиран у односу на кнеза Николу. Тако је слика у очима ондашњих пријемника могла конституисати амбивалентни утисак, искуства (кнез Никола) и младости (краљ Александар), садашњости (кнез Никола) и будућности (краљ Александар). Таква структура слике и идеје остаје чврста, унисона, јединство остаје доминатна порука слике будући да владари структурално чине једну слику, а не две.

Уколико бисмо прихватили тезу о једној слици коју чине два владара дефинисали бисмо њихову заједничку представу као композитну представу саткану из две целине које чине у свести реципијента једну визуелну представу и једну идеолошку поруку. Описано асиметрично јединство може бити сагледано и из визуре амблематичности саме представе као јединствене представе. Наиме, стубичност и монолитност фигура, којима је исказана моралност ликова потврђена заједничком хијератичном позом, асоцирају на сликовну структуру слике која вуче корене из амблема *Plus Ultra* који визуелно дефинишу два дупла стуба (Henkel, and Schöne 1996: 1198). Чврстина и постојаност стубова као моралне парадигме уткана је у владарску нововековну иконографију. Тако је амблем *Plus Ultra* и приказан у десном углу представе конкордије којом доминирају аустријски цар Леополд I и Јан Собјески 1685. (Goloubeva 2000: 127). Амблем типолошки указује на владаре и симболички их маркира. Врли-

на и постојаност постају врлине владара, на чијем се темељу гради будућност заједништва и савезништва.

На исти начин се дефинише и слика династичке конкордије, која представља владаре на Орлову Кршу. Тако антропоморфна форма и, као њен одраз, морална структура два владара типолошки постају метафора двојних стубова, искодиравши слику до нивоа менталне и иконографске препознатљивости. Хијератичност позе и окренутост владара ка замишљеном посматрачу коначно утврђују образац српске династичке конкордије владара из династија Обреновић-Петровић и тако конституишу завршну слику у сликовном мозаику династичке конкордије. Услед тога и видимо на делу довршетак генезе и трансформацију амблема династичке конкордије, од типских профилних представа владара на Алчатијевом амблему конкордије где је доминантна импреза заправо гест руку (шака у шаци), до реалних суверена који се анфас сусрећу са својим реципијентима.

Занимљивост коју такође препознајемо на овој фотографији представља и различитост у одевању. Док је српски краљ одевен у одело по европском крају, кнез је одевен у традиционално црногорско народно одело. Он је на тај начин истакао своју народност и укорењеност у традицији. Уколико се осврнемо на опаску војводе Гавра Вуковића (Vuković 1985: 396-397) који је приметио да је кнез и у Београд дошао у народном оделу пркосећи устаљеном протоколу, по којем би требало да се одене у војничко одело с обзиром на то да га је у њему српски краљ дочекао, јасно је да је он својим оделом маркирао своју непатворену традиционалну народност. Тако је он одржавао створену слику о изворности Црногораца чији је он идеални представник.

Закључак: моћ и немоћ слике династичке конкордије

Након цетињских догађања, који су се одиграли са великом помпезношћу, и након низа повољних дипломатских аката, ситуација се није у битном изменила. Напротив, односи два владара, као и двеју држава поново су изгубили интензитет. Из тога следи да је визуелизација династичке конкордије имала несумњив утицај на креирање одређеног осећања, у овом случају династичке и националне лојалности, али није могла да предупреди или пак промени ток политичког збивања. Њено деловање остајало је урезано у свест и осећања реципијената, и у томе је лежала снага слике, као што је њена немоћ лежала у политичким турбуленцијама које су негирале у овом случају одржавање и будуће пласирање слика династичке конкордије династија Обреновић-Петровић.

Мартин Варнке (Martin Warnke) је у уводу за *Политичку иконографију* дао један, чини се, егземпларни навод из 1557, извесног службеника (реципијента) о утиску које владарске слике остављају на поданике:

Не постоји ништа што срца обичних људи може дотаћи, узбудити, као слика њихових кнежева и господара. Они њих преносе с руке на руку, међу потомке а они њих поштују, благосиљају и уважавају. А ако пак слике нису налик, или су стваране невештом руком, тада им окрећу леђа и презиру их. Овде се ради о зависности од квалитета портрета господара, који заправо леже у рукама уметника, при чему уважавање оног што је настало постоји само под одређеним условима...(Warnke 2001: 9).

Овај увек актуелни цитат помаже нам да боље сагледамо функционисање, моћ и немоћ слика династичке конкордије у Србији у другој половини 19. века. Несумњиво је да су уметници, идеолози, па и сами владари, попут краља Николе (Буковац 1925: 130) са успехом конципирали слику династичке конкордије, да су креирали захтевану презентост владара, да су те слике сликовно и реторички квалитетно структуриране, али је чињеница и да, како се наводи у цитату који је пред нама, слике владара функционишу *под одређеним околностима*. Тако су искуства визуелизовања династичке конкордије у ширим европским оквирима, као и саме идеје пријатељства, контекстуализоване у складу с домаћим околностима. Визуелни систем који је у европским оквирима идеју конкордије трансформисао у оквире династичке пропаганде, искуствено је препознат од носилаца српске елите, па и самих владара, и са успехом је пренесен у оквире српског сликовног система. Управо смо тако и конципирали истраживање које није искључиво иконографско компарирање и утврђивање иконографске истрајности одређених мотива, већ је циљ проучавања био у томе да се одређени мотив иконографски препозна, контекстуализује и дефинише као визуелни феномен који функционише *под одређеним условима*.

За потребе овог осврта *одређени услови* који су омогућили функционисање владарске слике налазили се у политичком оквиру. Политика је детерминисала слику и сходно томе одредила јој је судбину. Већ нагрижени односи двеју династија ускоро су и прекинути. Мајски преврат 1903. донео је промене на српском престолу, условивши долазак краља Петра Карађорђевића на престо. У новим околностима појавиле су се и нове несугласице и нова пријатељства. У складу са постојећим околностима јавност је током следеће деценије видела нове слике династичке конкордије. Реалност нових *пријатељских* односа између династија Карађорђевић и Петровић наставила је да функционише у сликовном систему, али *под одређеним условима*. И тим је условима детерминисано пласирање слика династичке конкордије у складу с идејом династичке конкордије и њеном политичком инсценираношћу и функционалношћу.

ЛИТЕРАТУРА

Alciato, A. 2004

A Book of Emblems. The Emblematum Liber Moffitt, J. F., ed., North Carolina-London: McFarland.

Beyme, K. 1998

Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Борозан, И. 2005

Визуелна култура и идеолошко уобличавање Војнотехничког завода у Крагујевцу, у: *Историјска и уметничка баштина Војнотехничког завода у Крагујевцу*, ур., М. Андрић, Крагујевац: Завод за заштиту споменика културе-Крагујевац, 93-111.

Борозан, И. 2006

Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Борозан, И. 2008

Споменик у храму: Memoria краља Милана Обреновића, Магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

Буковац, В. 1925

Мој живот, Београд: Српска књижевна задруга.

Büttner, F. and Gottdang, A. 2006

Einführung in die Ikonographie, München: Beck.

Büttner, F. 2002

Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwishen Aufklärung und Romantik in Deutschland, Johan Friedrich Overbeck. Italia und Germania, ed., Kulturstiftung der Länder und der Staatlichen Graphischen Sammlung, München: Michael Pächt.

Вечерње новости 1896

Са помена, *Вечерње новости*, (год. IV, бр. 165) *15. јун*.

Вечерње новости 1896

Кнежево бављење, *Вечерње новости*, (год. IV, бр. 166) *16. јун*.

Вечерње новости 1896

У Великој школи, *Вечерње новости*, (год. IV, бр. 167) *17. јун*.

Вечерње новости 1896

Кнежево бављење, *Вечерње новости*, (год. IV, бр. 168) *18. јун*.**Вечерње новости 1896**

Кнез Никола у фабрици дувана, *Вечерње новости*, (год. IV, бр. 169) *19. јун*.

Вечерње новости 1897

С пута на Цетиње, Спљет, Дубровник, Котор-Цетиње, *Вечерње новости*, (год. V, бр. 116) *28. аӣрил*.

Вечерње новости 1897

С пута на Цетиње, *Вечерње новости*, (год. V, бр. 117) *29. аӣрил*..

Видовдан 1865

Видовдан, год. V, бр. 16 (Београд).

Видовдан 1871

Видовдан, год. XI, бр. 207 (Београд)..

Vuković, G. 1985

Memoari, knj. 2, пр. S. Tomović, Cetinje: Obod.

Wagner, M. 1989

Allegorie und Geschichte, Tübingen: E. Wamuth.

Warnke, M. 2004 (ed.) 2004

Politishe Kunst. Gebärden und Gebaren, Berlin: Olenbourg Akademieverlag.

Warnke, M. 2001

Politische Ikonographie, *Bildindex zur politischen*, ed,. Foorshungsstelle Politische Ikonographie, Bildindex zur politischen Ikonographie, Hamburg: Privatdruck Hamburg.

Gaethtgens W. T. 2011

Begegnung von Herrschern, in: *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, Fleckner, W., Warnke, M., and Ziegler. H, ed., München: C. H. Beck, 127-135.

Goloubeva, M. 2000

The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text, Mainz: Zabern.

Green, A. 2001

Fatherlands. State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany, Cambridge University Press: Cambridge.

Давидов-Темерински, А. 2002

Concordia Apostolorum: Загрљај апостола Петра и Павла поводом фреске из Мушникова код Призрена, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 32-33, (Међународни научни скуп Поствизантијска уметност на Балкану, 25, 27. јун 1997), Нови Сад: Прометеј, 83-105.

Diers, M. 2004

Affekt und Effekt-Körpersprache und Bildrhetorik bei Velazquez. Eine Beobachtung am Rande, in: *Politishe Kunst. Gebärden und Gebaren*, Warnke, M. ed., Berlin: Olenbourg Akademieverlag, 17-32.

Живојиновић, Д. 2003

Краљ Петар Карађорђевић, књ. 1, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Исток 1878

Домаће вести, *Исток*, (бр. 99, год. VIII), *12. септембар*.

Johan. 2002

Johan Friedrich Overbeck. Italia und Germania, ed., Kulturstiftung der Länder und der Staatlichen Graphischen Sammlung, München: Michael Pächt.

Змај, Ј. Ј. *sine data*

Певанија Змаја Јована Јовановића, књ. 2, Београд: Народно Дело.

Kapičič-Dragičevič, A. 1991

Kralj Nikola u djelima likovnih umetnika, Cetiinje: Obod.

Каниц, Ф. 1991

Србија. Земља и становништво, књ. 1, Београд: Српска књижевна задруга.

Kemp, W. 1998

The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception, in: *The Subject of Art History. Historic Object in Contemporary Perspective*, Cheetham, M. A., Ann-Holly, M. and Moxey, K. ed., Cambridge: Cambridge University Press, 180-196.

Крстић, Н. 2007.
Дневник. Јавни живот, IV, пр. М. Јагодић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Костић, Л. 1990
О политици и уметности. Новински чланци IV, 1887-1891, 1903, пр., М. Лесковац, Нови Сад : Матица српска.

Kohle, H. 2001
Adolf Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtmalerei im Berlin der 1850er Jahre, Berlin: Deutsher Kuns Verlag.

Kunst. 1996
Kunsthistorishes Museum Wien, Wien: Kunsthistorishes Museum 1996.

Макуљевић, Н. 2006
Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби национализма, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Митровић, К. 2008
Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића, Београд: Историјски музеј Србије.

Орао 1877
Орао. Велики илустровани календар 1877, Нови Сад: издаје Стеван В. Поповић.

Орао 1878
Орао. Велики илустровани календар за 1878, Нови Сад: издање штампарије А. Пајевића.

Пајевић, А. 1889
Мала споменица са петстогодишње славе Видовданске у Крушевцу и миропомазања краља Александра Обреновића у Жичи, Нови Сад: штампа А. Пајевића.

Paulmann, J. 2000
Pomp und Politik: Monarhcenbegegnungen in Europa Zwischen Ancien regime und Ersten Weltkrieg, Paderborn: Schöningh Verlag.

Паштранакова, И. 2011
Зборник Матице српске за ликовне уметности 39: Кирил Кутлик - сликар портрета, жанра и историјских слика, 215-251.

Паштранакова, И. 2008
Кирил Кутлик оснивач Српске цртачко-сликарске школе и његово дело у Србији, *Годишњак ґрада Беоґрада* LII (2008): 135-170.

Reichardt, R. Shmidt, H. and Thamer, U. (ed.) 2005
Symbolische Politik und Politische Zeichensysteme im Zeitalter der Französischen Revolutionen (1789-1848), Münster: Rhema.

Rehm, U. 2003
Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeilicher Bilderzählung, München-Berlin: Deutsher Kunstlerverlag.

Симић, В. 2012
За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Schoch, R. 1975
Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München: Prestel Verlag.

Србобран 1897
Србобран. Народни српски календар 1897, Загреб: издање српске штампарије у Загребу.

Србобран 1900
Србобран. Народни српски календар 1900, Загреб: издање српске штамшарије у Загребу.

Србобран, 1901
Србобран. Народни српски календар за 1901. ґодину, Загреб: издање српске штампарије у Загребу.

Србске новине 1865
Србске новине (год. XXX. бр. 13), *4. фебруар*.

Јевтић, С. Ј. 1896
Вечерње новости (год. IV, бр. 165), *15. јун*.

Telesko, W. 2006
Geschichtraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar: Böhlau.

Тимотијевић, М. 2008
Јубилеј као колективна репрезентација: прослава педесетогодишњице Таковског устанка, *Наслеђе* IX, (Београд): 19-50.

Тимотијевић, М. 2002a
О прослављању једног националног празника: Спомен-дан палима у борби за отаџбину, *Годишњак за друштвену историју* 1-3 (Београд): 69-77.

Тимотијевић, М. 2002b
Мит о националном херојy спаситељу и подизање споменика Михаилу М. Обреновићу, *Наслеђе* (Београд): III 45-78.

Hagenow, E. 2004
Propaganda der Hand. Politische Gesten auf Postkarten, in: *Politishe Kunst. Gebärden und Gebaren*, ed., Warnke, M., Berlin: Olenbourg Akademieverlag, 53-72.

Hutchinson, J. and Smith, A. D. (ed.) 1944
Nationalism, Oxford: Oxsford University Press.

Henkel, A. and Schöne, A. (ed.) 1996
Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart - Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Černý, V. 1930
Život i dilo Jaroslava Čermaka, Praha: Umelecká beseda.

IGOR B. BOROZAN

POLITICAL UTILIZATION OF PAINTING: THE DYNASTIC CONCORDIA OBRENOVIĆ-PETROVIĆ

SUMMARY

Dynastic concordia is a notion dating from the period of Antiquity. The unity and friendship of princes is one of the key symbolic *topoi* in the system of the representation of rulers of the Modern Age. The public manifestation of closeness between rulers is a clear signal to the community, indicating the stability, order and strength of a society. In the system of the representation of princes and kings, meetings between them were part of their carefully planned propaganda programme.

Propaganda presentations envisaged the presence of two rulers, represented on the basis of a precisely defined system of visual signs, gestures and position, the paradigm of which is the moment of the princes or kings shaking hands. The mechanism of their propaganda also involved the media placement of pictures of ruler concordia. Various media popularised the image of ruler concordia, with the aim of deliberately affecting the potential recipient.

An identical mechanism was implemented in the Serbian visual culture of the 19th century. The two leading, ruling dynasties of the 19th century, the Petrović dynasty in the Principality of Montenegro and the Obrenović in the Principality of Serbia, struggled for supremacy. At the same time, periods of a political truce also existed, which resulted in a series of meetings between the dynastic leaders, usually Prince Nikola Petrović and the Serbian rulers, who succeeded one another, during the long rule of Prince Nikola.

Carefully orchestrated pageantry were a characteristic of meetings between rulers. Large ceremonial meetings were staged in Belgrade and in Cetinje. Ephemeral events added to the glory the rulers, who were the focal point of the events. Then pictures, photographs,… were distributed throughout the nation as part of the memory system. The media boom of the second half of the 19th century improved the dissemination of images of the Obrenović-Petrović dynastic concordia, contributing to the popularisation of the ruling families.

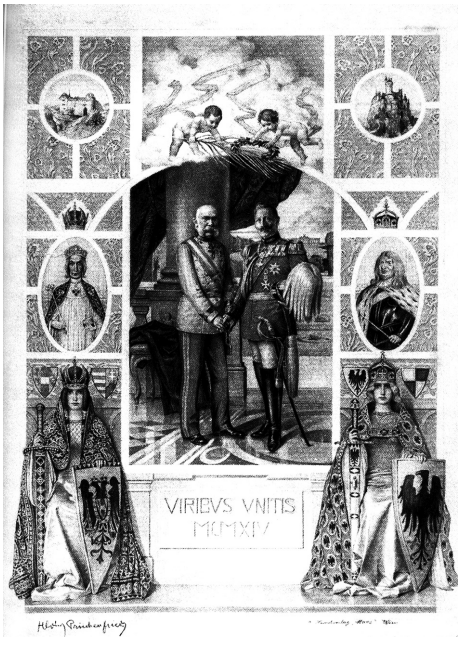
Thus, the visual images of dynastic concordia became one of the most important propaganda means of the ruling dynasties in Serbia and Montenegro, which used them to justify their current political interests.

Сл. 1 Амблем Concordia, Андреа Алћати, 1531.

Fig. 1 The emblem Concordia, Andrea Alciato, 1531.

Сл. 2 Фридрих Овербек, *Алегорија пријатељства (Италија и Германија)*, 1811-1828.

Fig. 2 Friedrich Overbeck, *An Allegory of Friendship (Italia and Germania)* 1811-1828.



Сл. 3 Алојз Прихенфрид, *Цар Фрања Јосиф I и цар Вилхелм II*, 1914.

Fig. 3 Alois Priechenfried, *Emperor Franz Joseph I and Kaiser Wilhelm II*, 1914.

Сл. 4 Ђура Јакшић, *Бакљада кроз Стамбол капију*, 1860.

Fig. 4 Đura Jakšić, *Torches Beneath the Stambol Gate,* 1860.

Четрдесет-годишњица владања кнеза Николе: **Кнез Никола у четрдесетој години свога владања.**

Сл. 5 Књаз Никола Петровић, Србобран, 1901.

Fig. 5 Prince Nikola Petrović, Srbobran, 1901.

Сл. 6 Јарослав Чермак, *Збеī Црноīораца*, 1863.

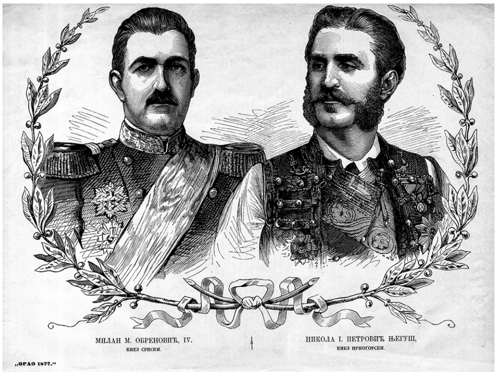
Fig. 6 Jaroslav Čermak, *The Flight of the Montenegrins*, 1863.

Сл. 7 Павле Чортановић, Родослов српских династија, 1872.

Fig. 7 Pavle Čortanović, Genealogy of Serbian Dynasties, 1872.

Сл. 8 А. Шуберт, Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић, 1876.

Fig. 8 A. Schubert, Prince Milan Obrenović and Prince Nikola Petrović, 1876.



Сл. 9 Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић, Орао 1877.

Fig. 9 Pavle Čortanović, Genealogy of Serbian Prince Milan Obrenović and Prince Nikola Petrović, Opao 1877

Сл. 10 Кнегиња Наталија Обреновић и кнегиња Милена Петровић, Орао 1877.

Fig 10 Princess Natalija Obrenović and Princess Milena Petrović, Opao 1877.

БРОЈ 5 П. Д.

ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ

Излази сваког дана по подне.

Бр. 165. Београд, Субота 15. Јуна 1896. год. Год. IV.

Уредништво, Администрација и Штампарија: Обилићев Венац Бр. 2	Главни Уредник: МИЛАН Ј. МИЋИЋ.	Власник: „I. срп. електрична народна штампарија“ ЉУБ. Ј. БОЈОВИЋА.	ЦЕНА ЈЕ ЛИСТУ: За стране земље . . 3 дин. мес. Србију само код пошта 1 дин.

ВИДОВ-ДАН 1896. ГОД.

У славу доласка Његовог Височанства Кнеза Црногорског Николе I. у Београд.

ЊЕГОВО ВЕЛИЧАНСТВО КРАЉ СРБИЈЕ
АЛЕКСАНДАР I.

ЊЕГОВО ВИСОЧАНСТВО КНЕЗ ЦРНЕ ГОРЕ
НИКОЛА I.

С Ловћена вила Авали стиже,
С Авалском сестром небу се диже . . .
Згрљене бајно сестринским жаром,
Љубећ' се силно с верношћу старом,
Крилима витим Београд штите,
Над њиме лебде . . . песмом га ките;
А песма звучна Београд свила,
Божанска кроз њу трепери сила:
Ој Велик-дане, ој Видов-дане,
Промисла чедо и зоре ране,
Залого братства, јединства споно,
Поздрављен да си!.. Бог нам те дон'о!...
Данас нам крвав ти ниси више,
Злотвори српски стидно се скрише,
Зависти клетој душа им греде,
Ој Видов-дане, са тебе бледе! . . .

Србињска мајко, изведи чеда,
Данашње славе нек свако гледа,
Запоји душу слогом Владара,
Занесе мисли струјом Вардара . . .
И Шар-планине задахне миром,
Камена Скадра освежи виром . . .
Неретви плахој поглед да вине,
С Врбаса зору гледа да сине! . . .
О, ликуј Српство! . . . Са веља чара
Поздрављај Оба Српска Владара:
Србије Краља и Кнез — јунака,
Од Црне Горе дива, горштака! . . .
Добро нам дош'о витешки Кнеже,
Братинска љубав давно нас веже . . .
А славу Твога јуначка жића
Нек прати вазда дух Обилића! . . . .

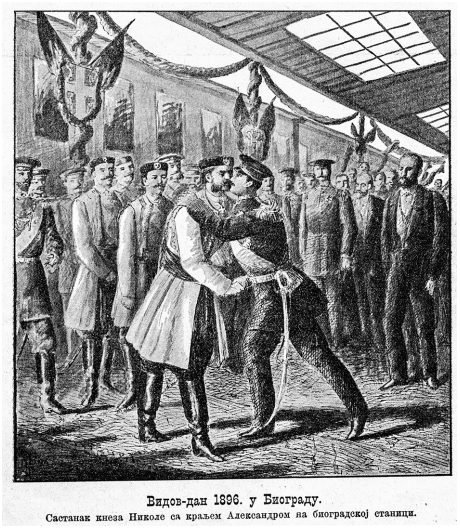
Стеван Ј. Јевтић.

Сл. 11 Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић, Вечерње новости, 1896.

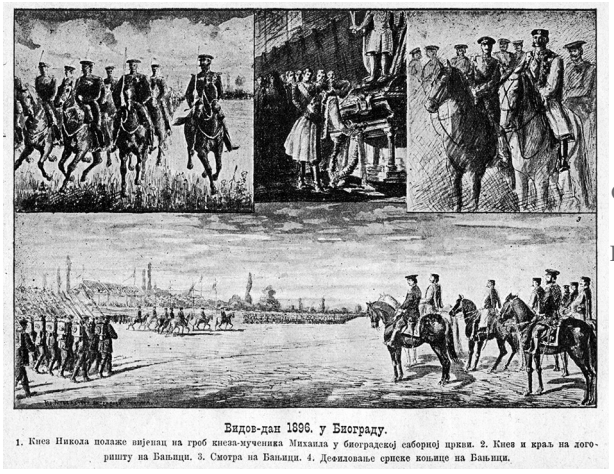
Fig. 11 Prince Milan Obrenović and Prince Nikola Petrović, Večernje Novosti, 1896.

Сл. 12 Видовданске свечаности 1896, Србобран, 1896.

Fig. 12 Vidovdan Festivities 1896, Srbobran, 1896.



Видов-дан 1896. у Биограду.
Састанак кнеза Николе са краљем Александром на биоградској станици.



Видов-дан 1896. у Биограду.
1. Кнез Никола полаже вијенац на гроб кнеза-мученика Михаила у биоградској саборној цркви. 2. Кнез и краљ на логоришту на Бањици. 3. Смотра на Бањици. 4. Дефиловање српске коњице на Бањици.

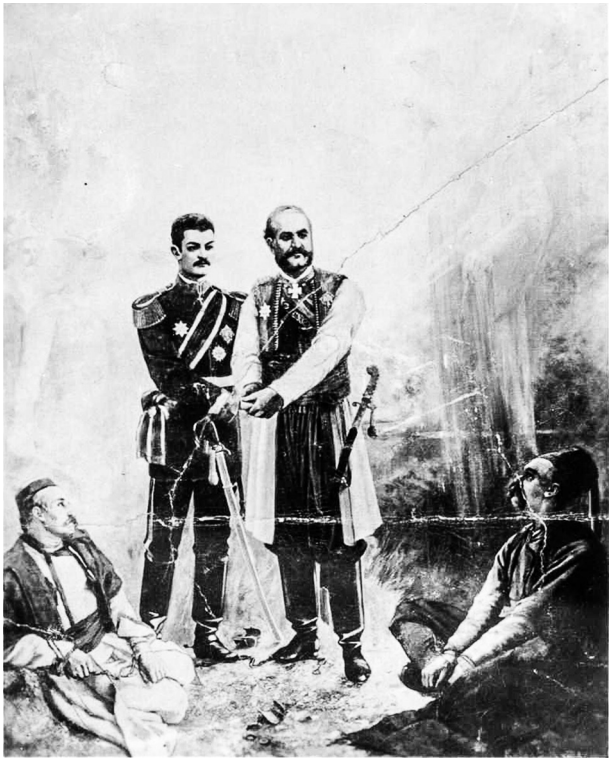
Сл. 13 Видовданске свечаности 1896, Србобран, 1897.

Fig. 13 Vidovdan Festivities 1896, Srbobran, 1897.

Народно веселье у Топчидеру пред књазом Николом и краљем Александром.

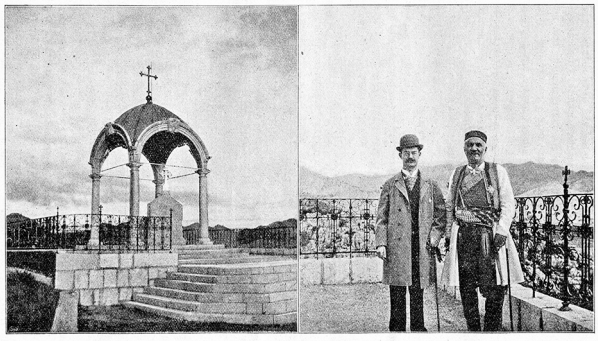
Сл. 14 Видовданске свечаности 1896, Орао, 1897.

Fig. 14 Vidovdan Festivities 1896, Орао, 1897.



Сл. 15 Кирил Кутлик, Видовдански састанак 1896. (Апотеоза измирења кнеза Милана Обреновића са кнезом Николом Петровићем).

Fig. 15 Kiril Kutlik, Vidovdan Meeting 1896 (The Apotheosis of Reconciliation between Prince Milan Obrenović and Prince Nikola Petrović).



Сл. 16 Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић на Цетињу 1897, Србобран 1900.

Fig. 16 Prince Milan Obrenović and Prince Nikola Petrović in Cetinje in 1897, Srbobran, 1900.

научни чланак – прегледни рад

УДК 763.071.1 Јовановић А.;
763.041.5:069.51(497.11)

ИД 195186956

Евгенија Н. БЛАНУША
Народни музеј у Београду

ГРАЂАНСКИ ПОРТРЕТИ У ЛИТОГРАФИЈАМА АНАСТАСА ЈОВАНОВИЋА
ИЗ ЗБИРКЕ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Сажетак: Портрети знаменитих личности Анастаса Јовановића представљају највећи део колекције радова овог аутора из Кабинета графике Народног музеја у Београду. Њену посебну целину чине литографије које у себи носе карактер грађанске културе и показују специфичност формирања грађанског портрета изражене кроз различите сегменте - иконографију, костимографију и физиономију, а у чијој изради се Анастас Јовановић ослањао на предлошке сопствених фотографија.

Кључне речи: Анастас Јовановић, литографија, грађанска култура, грађански портрет, фотографија.

Анастас Јовановић први српски фотограф и литограф, вишеструко уметнички обдарена личност, човек високог друштвеног и политичког угледа у доба владавине династије Обреновић, изразити романтичар у српској уметности, спада међу оне ствараоце о којима је сасвим заслужено доста писано. Најрелевантнији извор и документ о Анастасовом животу и раду представља у првом реду његова Аутобиографија,[1] између осталог и аутентична белешка сведока историјско-политичких догађаја тог времена, а потом и записи које је оставила уметникова ћерка Катарина (Јовановић 1924: 518-526, 588-599). Будући да је и за живота изазивао велику пажњу, Анастас Јовановић је често био предмет инте-

1 Анастас Јовановић је Аутобиографију писао у позним годинама (1897-98 године). У њој је хронолошки обухваћен период од његовог рођења до 1842. године. Његова намера је била да овим делом обухвати читав свој живот, али су га старост и смрт спречиле у томе. (Антић 1977: 283). Аутобиографија је са критичким осврtом објављена у: Никић 1956: 385-416. Оригиналан рукопис чува се у Музеју града Београда.

ресовања својих савременика,[2] али и каснијих истраживача и проучавалаца.[3] По широком распону уметничких интересовања, у овиру којег се преплићу сликарство, вајарство, литографија, фотографија и примењена уметност, по разноврсности мотива и свакако по обиму остварених дела, оставио је за собом изузетан стваралачки опус који је током времена пажљиво пручаван. Вишедеценијским систематским сакупљањем заоставштине Анастаса Јовановића у музејске фондове[4] и њеном студијском анализом створени су адекватни услови да се на документован начин говори о месту, вредности и значају његовог укупног уметничког стваралаштва.

У Кабинету графике Народног музеја у Београду чува се збирка радова Анастаса Јовановића чију посебну целину чине његови литографски портрети (укупно 39) који носе карактер грађанске уметности.[5] Највећи део овог опуса формиран је откупима током шездесетих година прошлог века,[6] док су остали радови из исте колекције доспели у Музеј захваљујући дародавцима.[7]

Целокупан портретски опус Анастаса Јовановића може се сагледати у оквиру следећих подела: први део чинили би његови историјски портрети, почев од оних старијих на којима су представљени српски владари и војне личности, затим личности из ближе и даље прошлости, до радова

---

2 О раду Анастаса Јовановића први пут у: Sakcinski 1858: 125-127; а значајна литература о њему из тог времена: Ненадовић 1880.

3 О животу и раду Анастаса Јовановића у: Петровић 1932; Медаковић 1949; Васић 1962; Дебељковић 1977; Хан 1968; Антић 1977; Никић 1977; Тодић 1993; *idem* 2001; Малић 2002; о његовом литографском раду најопширније у: Васић 1964; о Анастасу Јовановићу сликару: Грујић 1990: 31-39.

4 Највећи део уметничке заоставштине Анастаса Јовановића налази се у Музеју града Београда, чији је један део откупљен 1953. године од уметникове ћерке Катарине Јовановић која је у то време живела у Швајцарској, а захваљујући академику Медаковићу који је посредовао у име наше земље. Поред оригиналних фотографија, цртежа, акварела и литографија из овог откупа, Музеј града је систематским прикупљањем заоставштине А. Јовановића током година знатно увећао своје фондове у којима се данас налази и велики број талботипија и стереоскопских снимака из приватног поседа. Његова дела чувају се, затим, и у фондовима Историјског музеја Србије, Војног музеја у Београду, Етнографског музеја, музеја Вука и Доситеја и Народног музеја у Београду. У приватном поседу у земљи и иностранству налази се известан број оригиналних снимака Анастаса Јовановића.

5 У Кабинету графике налази се укупно 129 радова овог аутора, од којих највећи део чине портрети знаменитих личности. Као посебна целина издваја се студијска збирка његових радова, која је у Музеј стигла 2007. године као заоставштина Карла Готхилфа Јовановића, а која броји око 200 радова овог уметника. Њен највећи део чине портрети знаменитих личности, затим историјске композиције, фотографије, скице.

6 Музеј је дошао у посед ових дела током 1964. и 1965. године када је већи број литографија (укупно петнаест) откупљен.

7 Уметничко друштво „Лада“ поклонило је Музеју седам литографисаних грађанских портрета А. Јовановића међу којима су портрети југословенских уметника о којима ће бити речи у тексту, портрет Доситеја Обрадовића и Његоша. Никола Кусовац поклонио је Музеју Портрет Марка Николића 2000. године.

на којима су приказани ликови Анастасових савременика, представника прве генерације грађанске класе у Србији. Друга подела односила би се на издвајање оних дела из целокупне портретске заоставштине овог уметника, која у себи носе карактер специфичне грађанске културе изражен кроз иконографију, костимографију и друге сегменте.

У српској историји 19. век представља време институционализације српске државе, реформе језика и националног просперитета уопште. За разлику од српског сликарства чији се развој у овом периоду упркос одређеним специфичностима може пратити у односу на оно актуелно у европској уметности тога доба, српска графика 19. века имала је другачији развојни пут (в. Краут 1985). И док се у сликарству тог времена појављују многа значајна имена, национална графика 19. века добија свој пуни процват тек средином столећа са појавом литографије Анастаса Јовановића, уметника међу првима ангажованим у Србији у време владавине династије Обреновић.[8] Аутори који су стварали у овом периоду наслеђују оно што су започели њихови претходници још у позно барокно доба, попут Теодора Крачуна, Теодора Чешљара и других уметника који су потекли из оновремених грађанских средина, развијених северно од Саве и Дунава. У време када Обреновићи стварају српску државу и краљевину, иста тенденција прелази ту фаталну историјску границу, и полако али сигурно осваја територију још увелико фолклорне Србије, традиционално одане позном псеудовизантизму и утицају културе просвећеног леванта.

Значајно је како је култура створена у Србији из времена Обреновића пројектована у делима ликовне уметности насталим у доба владавине ове династије и њиховом иницијативом. Културни образац који је био прихватљив Обреновићима органски је усклађен са њиховом политичком организацијом. Реч је о природној усмерености српског друштва у раном периоду стварања грађанске културе према култури суседне Аустро-угарске империје и њеном центру, Бечу. Из такве оријентације могао је настати један хибридни стил уметности у време ове династије, у којем се укрштају приметни утицаји доминантних стилова уметности средњоевропских земаља, посебно Хабзбуршког царства, чије компоненте чине класицизам, позни романтизам и варијанта класицизма блиска раном реализму – бидермајер.

Афинитет првих просвећених и у иностранству школованих Обреновића изражен је у склоности да доводе стране, пре свега аустријске ли-

---

8 Сарадња и пријатељство са породицом Обреновић започели су још 1838. године, након што га је кнез Милош ангажовао на изради првог српског буквара, за коју прилику је Анастас Јовановић, који се већ школовао за словоливца, радећи у Државној штампарији резао слова. Захваљујући успешно обављеном послу, као један од питомаца кнеза Милоша добио је прилику да оде у Беч на усавршавање.

ковне уметнике, посебно графичаре, у своју средину.[9] Њихов допринос није занемарљив када је реч о формирању прве генерације представника грађанског слоја у Србији. Таквим утицајима није одолео ни Анастас Јовановић, и сам школован у Бечу, значајном културном и уметничком центру тога времена, врстан цртач и литограф и још важнији као први српски фотограф коме дугујемо драгоцена сазнања о аутентичном изгледу оновремене Србије и њених људи. Уметничко формирање и први сусрет са фотографијом, новим проналаском из прве половине 19. века,[10] остварио је у школи цртања при Академији св. Ане, код проф. Гзелхофера (Carl Gselhofer), Купелвизера (Leopold Kupelwieser) и Карла Рала (Carl Rahl), док је основна литографска знања стекао у атељеу бечког фотографа и литографа Штадлера (Johann Stadler).

Прве деценије 19. века обележене су развојем портретске уметности која се у почетку сводила искључиво на приказивање чланова династије Обреновић,[11] што је непрекидно било предмет интересовања и самог Анастаса Јовановића и прожимало читав његов графички рад.[12] С временом ће наручивање портрета постати привилегија виших друштвених слојева, која је потом прерасла у масовну потребу за овим жанром. Портрети су често графички умножавани, па је сходно томе потпуно природно да су у графичкој уметности тог времена и најзаступљенији. Ипак, због природе материјала на којем су рађени нису у великом броју сачувани. Међутим, они који данас чине део музејских колекција представљају својеврсна сведочамства о друштву оног времена, култури и дру-

---

9 У Србији тога доба радили су неки од највећих графичара, Аустријанци Јозеф Крихубер (J. Kriehuber) и Винсент Кацлер (V. Kacler); осим њих значајни су берлински цртач и литограф Едуард Убер (E. Uber), бечки сликар и литограф Карл Гебел (C. Goebel), као и литографи Јозеф Антон Бауер (J. A. Bauer) и Едуард Брауман (E. Braumann). Сви они су тесно сарађивали са нашим уметницима, Павлом Чортановићем, Адамом Стефановићем, Анастасом Јовановићем, а за историју српске графике значајни су по портретима истакнутих Срба 19. века.

10 Године 1840. француски сликар Луј Дагер (L Daguerre) усавршио је технику снимања на плоче и послао у Беч две дагеротипије (које су добиле назив по свом аутору), на поклон цару Фердинанду, а оне су биле изложене на поменутој академији коју је похађао Анастас Јовановић. Исте године проф. Јозеф Макс Пецвал (J. M. Petzval) пронашао је сочиво за фото-апарат, које је оптичар Питер Фојгтлендер (F. W. P. Voigtlander) уградио у камеру.

11 Осим домаћих уметника, портрете чланова династије Обреновић радили су и страни сликари и графичари, који су већ поменути у тексту. У Збирци Кабинета графике Народног музеја у Београду чувају се, поменимо само неке од њих, портрети кнеза Михаила и кнеза Милоша аутора Јозефа Крихубера, портрет кнеза Милана који је израдио Винсент Кацлер, књегиње Љубице, чији је аутор Едуард Брауман и многи други везани за породицу Обреновић и важне догађаје из времена њихове владавине.

12 Израда портрета Обреновића везује се и за саме литографске почетке овог уметника који је већ 1841. године према слици Јована Поповића урадио портрет младог кнеза Михаила Обреновића, као и кнежев парадни портрет из 1848. године. Осим ових, у Збирци се налазе и портрети осталих чланова бројне породице Обреновић – књегиње Љубице, портрети кнежева Милоша и Милана, Јеврема и Јована, сви настали у периоду 1851-52. године. О формирању и неговању националног култа владара у уметности 19. века в: Макуљевић 2006: 94-101.

гим сегменатима живота Србије 19. века, чинећи у том смислу драгоцену не само ликовну већ свакако и културно-историјску баштину.

У условима друштвеног и културног препорода који постаје саставни део свакодневног живота и важан чинилац уметничког развитка, портретска уметност у српском сликарству из времена Анастаса Јовановића битна је карактеристика не само стила већ и менталитета који се пре свега огледа у томе да изражава буђење грађанске свести и зачетак грађанске културе у домаћој средини.

Анастас Јовановић је узор у формирању грађанске културе могао наћи у појави аустријског бидермајера и позног романтизма, стиловима који су дали печат типу културног обрасца којем је Србија тога доба тежила. И док је у развијенијим земљама Европе формирање овог друштвеног сталежа започело још у доба ренесансе, када се са сменом двора и клера грађански слој наметнуо као доминантна сила, процес формирања грађанске класе на српском тлу наступио је два века касније. Први кораци стварања овог новог друштвеног слоја и проласка европских друштава кроз метаморфозе друштвене структуре и преласка феудално-клерикалне у грађанску структуру десио се код Срба у 19. веку, процесом ослобађања од турске власти. То су били први примери грађанског друштва и грађанске културе, који су покушали да од Европе преузму грађанске манире у свим сегментима, и у политичком, подразумевајући и формирање грађанске државе. Анастас Јовановић је био изразити експонент тог новог ентузијазма и један од оних заслужних људи који су поставили темеље грађанском друштву и грађанској култури, подразумевајући све њене аспекте, самим тим и уметничке.

Примарно интересовање Анастаса Јовановића везано је за портрет који је истовремено представљао доминантну жанровску појаву у европској грађанској уметности 19. века, што је последица демократизације грађанског друштва тога времена.[13] Међутим, поменути процес друштвене метаморфозе створио је низ конфузних елемената у српској уметности, који се осећају и уочавају и на портретима Анастаса Јовановића. Сасвим је сигурно да није било једноставно усагласити с једне оријенталистичку традицију[14] која је свој пуни успон доживела у 19. веку, а с друге у то доба изражен афинитет према преображају, посебно код образованих људи који су се нашли на преласку из традиционалне у грађанску културу.

У почетним фазама трагања српског грађанског друштва за сопственим идентитетом и аутентичном културом током 19. века велики значај је придаван начину одевања (Прошић-Дворнић 1988: 188). Оваква идеја

---

13 Такве промене у структури друштва као и у општем односу према портретном сликарству условљава у европском друштву све већи успон грађанске класе која у тежњи за социјалним престижом почиње да ангажује уметнике за израду портрета. О портретској уметности тог времена у Европи в: Hennesy 1989; West 2004.

14 О оријенталистичкој традицији у уметности опширније у: Јовановић 2009: 37-47.

одражена је у различитим покушајима стварања националног костима грађанског друштва, (*ibid*: 188-196), који је, осим тога што је кроз историју указивао на припадност различитим етничким и социјалним групама представљао с друге стране и један од механизама српске државе уз помоћ којег су се изражавали и учвршћивали национална свест и национални идентитет.[15] Ово је нарочито уочљиво у оним делима какви су портрети кнеза Михаила (сл. 1) и хајдук Вељка Петровића[16] (сл. 2), а огледа се у томе да су модели представљени у богатој српској народној ношњи и са фесом,[17] који је био важна карактеристика за грађанску ношњу Србије тога доба.

Ако се литографије Анастаса Јовановића које имају карактер грађанских портрета упореде са сликарским радовима из истог времена, може се приметити карактеристична разлика. На портретима рађеним сликарском техником на платну, попут оних Константина Данила, Новака Радонића, Стеве Тодоровића и других српских уметника, примећује се траг стилова претходне епохе – позног романтизма, бидермајера, класицизма, па чак и неких фолклорних рецидива. Такви трагови нису уочљиви на литографијама Анастаса Јовановића из разумљивог разлога – оне су рађене према фотографијама.[18] Будући да је био потпуно опчињен фотографијом од тренутка првог сусрета са њом, пратио је све новине у развоју овог проналаска и остао му посвећен до краја живота.[19] У настојању да што вернije прикаже људски лик и истакне сличност са моделом, сматрајући да настанку литографије мора да претходи фотографски портрет модела, он је, како су то чинили и други уметници средине 19. века,[20] користио фотографски предложак и када се бавио другим умет-

---

15 О развоју националне идеје у 19. веку и њеним разноврсним аспектима в. Макуљевић 2006.

16 У Музеју се налазе два идентична портрета хајдук Вељка, инв.гр. 668 и инв.гр.1246, од којих је други литографија у боји. Портрет је рађен за „Споменике српске", дело које је Анастас Јовановић замислио 1845. као серију литографија и историјских догађаја и портрета. До 1852. године издао је четири мапе литографија с жељом да популарише националну прошлост и личности из наше даље и ближе прошлости, као и савременог живота. О томе опширније у: Никић 1958.

17 Ношење феса било је током средине 19. века нарочито карактеристично за српски живаљ на територији Војводине, чиме је додатно истицана и учвршћивана национална идеја, в. Макуљевић 2006: 241.

18 Анастас Јовановић је током читавог свог рада литографије израђивао према фотографским предлошцима, не само по оним урађеним сопственом руком, већ и по делима других уметника – Арсе Теодоровића, Павла Симића, Јозефа Крихубера и других. Ово је нарочито било уочљиво током педесетих година 19. века, када су појави литографских портрета непосредно претходили фотографски предлошци (Тодић 2001: 66).

19 Био је трећи у свету који је купио Фојгтлендерову камеру, а о томе са поносом пише у Аутобиографији: - „да сам у целом славенском свету ја први који сам почео да се занимам фотографијом" (Никић 1956: 407).

20 Израдом скица за портрете и предложака за литографије бавили су се многи српски сликари: Јован Исаиловић Млађи, Јован Поповић, Урош Кнежевић, Павле Симић, Павле Чор-

ничким формама – цртежом, минијатуром, илустрацијом или сликом, па се тако дела настала у овој техници без сумње сматрају његовим најаутентичнијим остварењима. С друге стране, познато је да нису ретки фотографски радови Анастаса Јовановића, који су управо настајали са намером да служе као предложак по којем ће се радити друга уметничка дела, па у том смислу они никада нису представљали коначна уметничка остварења.[21] У прилог томе говоре и редови из писма упућеног Вуку Караџићу, а објављеном у Аутобиографији: "Особито би ми било драго да у мој крај дођете да ме поодите да још једну фотографију за литографисање начиним", (Добрашиновић 1996: 421).

Фотографија је као нови медиј ликовно-визуелне уметности у првим деценијама 19. века представљала велико откриће.[22] Прихваћена с одушевљењем као једини прави „одраз стварности" и „остварење вековне људске жеље да се сам живот – људи, догађаји и природа – ухвати и забележи за вечност" (Антић 1977: 20), фотографија је, будући да је представљала својеврстан уметнички израз, током времена развијала сопствену методологију и одражавала дух епохе у којој је настајала.[23] С друге стране, разумљиво је да се на фотографији не може убележити траг одређеног стила, јер она управо представља ствари онаквима какве оне јесу. Извесно је да је Анастас Јовановић у изради литографија, ослањајући се на предлошке сопствених фотографских дела, био у предности у односу на друге домаће сликаре који су радили на традиционалан начин, према моделу. Та предност се огледа у томе што фотографија не региструје менталну слику модела, још мање емоционалну реакцију уметника, у којима се управо региструју поменути рецидиви запамћене прошлости. Ментална рецепција сликара оптерећена је његовим уметничким наслеђем, меморијом претходних стилова, свесним или несвесним траговима којима је прожет читав његов менталитет. Свега тога нема на фотографији. Међутим, пажљивим посматрањем фотографија и литографија Анастаса Јовановића може се приметити да он, прихватајући све њихове уметничке реинтерпретације, није правио једноставне копије. Будући да је имао таленат за анализирање и уочавање посебности људске природе, умео је да препозна тренутак у којем се открива суштина представљене личности, интензивно усмеравајући своју пажњу на лице модела. У том смислу он је своје моде-

тановић, Стева Тодоровић, Ђорђе Крстић, док су их технички изводили бечки и пештански литографи: Габријел Декер, Јозеф Бауер, Винсент Кацлер и други.

21 Овакво мишљење заступао је Павле Васић, који је сматрао фотографски рад Анастаса Јовановића само помоћним средством у изради литографије: (Васић 1962: 76).

22 Иако је откривена нешто раније, своју праву афирмацију фотографија је стекла остварењима француског сликара Г. Ф. Турнашона, познатијег као Надара којег су називали „Тицијаном фотографије" (Антић 1977: 22).

23 Током прве половине 19. века могућности фотографије остале су непознате, док се у периоду романтизма и реализма прожимање сликарства и фотографије може пратити у погледу стила и жанра. О томе опширније в. Антић 1977: 25.

ле постављао испред неутралне позадине - уколико то није био случај при самом снимању, ово је постизао накнадним интервенцијама знајући да на фотографији треба да буде што мање предмета, тако да се што више изрази личност (Тодић 2001: 68). Ове особености биле су веома важне како за његов фотографски тако и за литографски рад, а свакако је у том смислу била значајна и његова склоност да у своје радове унесе лични доживљај. Ово је нарочито било одражено у ставовима модела, распореду маса, односу светло тамних површина, док је детаље физичке фактографије веома вешто и прецизно преносио у своје литографије.

Бављење литографијом која је задовољавала потребу српског друштва наметнуту у фази његове социјалне и духовне трансформације ка новом идентитету, било је од посебног значаја. У времену у којем није било данашњих медија, када ни фотографија није могла да се умножава да би удовољила захтевима друштва, литографија је као медиј одавно познате и прихваћене графичке уметности била заступљена у свим слојевима српског друштва оног времена и вршила је приметан утицај. Међутим, иако је био изузетно вешт цртач и ништа мање добар познавалац литографске технике, делима насталим у овој графичкој дисциплини Анастас Јовановић ипак није успевао да достигне уметничку вредност својих фотографија. У том смислу је важно истаћи разлику између таквих одлика његових фотографија с једне, и културно-историјског значаја његовог литографског опуса с друге стране. Упркос овој чињеници, у поређењу са фотографијом његове литографије су имале већу моћ медијског утицаја, па готово да није постојала српска грађанска кућа тога доба у којој није било литографских творевина овог уметника. Међутим, пошто се у овом случају није служио Надаровом техником, већ је радио својом руком обузет живим емоцијама, може се приметити да је у своје литографије „унео“ једну нијансу романтичне бидермајерске осећајности, умекшавао је контуре представљених модела и, уносећи романтичну црту идеализације, донекле улепшавао њихов изглед. На овај начин је Анастас Јовановић у своје литографије „уписао“ и себе као стваралачки субјекат који, хтео то или не, није могао да се сасвим отргне духовном наслеђу свога времена. Ако су његове фотографије уметничка дела посебне вредности карактеристичне за медиј којем припадају, онда су његове литографије израз аутентичне људске осећајности. Без поменутих карактеристика литографије Анастаса Јовановића имале би мањи културно-историјски значај, недостајала би им најдрагоценија особина која потиче из стваралачке индивидуалности и субјективности једног уметника. Све ово се може сагледати и разумети пажљивим посматрањем литографских портрета са ликовима Доситеја Обрадовића (сл. 3), који представља први литографисани портрет овог уметника из 1840. године, затим Димитрија Аврамовића (сл. 4), Његоша (сл. 5), као и

уметниковог Аутопортрета.[24] Заједничка карактеристика свих поменутих портрета је истоветна онима са фотографија и огледа се у грађанском костиму, у положају и ставу портретисане личности, у њиховом изразу лица као својеврсној пројекцији новог модела свести којом су прожети, а која није без знакова понекад пренаглашене супериорности. С друге стране, није лако утврдити дистинкцију између изгледа портретисаних и њиховог стварног друштвеног положаја, која је, разумљиво, мање изражена на литографским портретима познатих историјских личности. Те нијансе се могу запазити и пажљивом анализом онога што је видљиво или само назначено у литографском опусу Анастаса Јовановића, посвећеном грађанском портрету.

У целокупној српској култури 19. века није постојало уметничко остварење које би могло да се мери са фотографијама и литографијама Анастаса Јовановића по начину на који показују специфичност формирања иконографије грађанског портрета. На његовим фотографским и литографским портретима, како на женским тако и на мушким, приметни су, као што је већ речено, трагови још неискорењеног оријенталног укуса у костимографији и моделовању физиономије, у фрагментима одеће који носе стилске одлике оријенталистичког костима, левантинских декоративних елемената с једне стране, а с друге кројеног и шивеног по европској моди[25] и бидермајерском клишеу. Ретки су литографски портрети Анастаса Јовановића на којима се приказани модели представљају у чисто грађанској пројекцији, као што су: Димитрије Аврамовић, Сава Текелија, Георгије Сервијски или Ђорђе Молеровић.

Ако се у анализи дела Анастаса Јовановића обрати пажња и на физиономију[26] као посебан елемент портретске пројекције личности, лако ће се приметити њихов синкретички карактер. Најбољи пример за то је већ поменути Аутопортрет самог аутора који, одевен у беспрекоран грађански костим, на свом лицу задржава својеврстан знак традиционализма - то су дуги, растресити бркови какви су били у моди код Срба с почетка 19. века, а који се у исто време не могу видети на другом месту у Евро-

---

[24] Реч је о дагеротипији која је у Народни музеј стигла 2007. године као део поменуте заоставштине Карла Готхилфа Јовановића. С обзиром на то да овај Аутопортрет поседује значајну уметничку, али исто тако и документарну вредност, дело је добило својства културног добра. Спада у групу грађанских портрета и једини је аутопортрет овог уметника који се налази у Кабинету графике.

[25] О доминацији европске моде у Србији крајем 19. века и захевима за њено реформисање в. Прошић-Дворнић 1988: 196-205.

[26] О карактеристикама физиономија у српској визуелној уметности 19. века пише др Ненад Макуљевић бавећи се у засебном поглављу питањем аутентичности националног лика, која се темељи на истраживању физичких особина нација према националним и расним теоријама (Макуљевић 2006: 159-164(.

пи. Слично је и са портретима кнеза Михаила Обреновића,[27] Милослава Јозефа Хурбања,[28] Деметра Тирка[29] (сл. 6) и Мише Анастасијевића, који је посебно занимљив. Модел гледа право у објектив са мешавином подозрења, опреза, па чак и зачуђености. Обучен је на ненаметљиво грађански начин, али по својој физиономији одаје сасвим другачији утисак при чему нарочито падају у очи бркови и фризура.

Поменуте карактеристике, које нису лишене извесне наивности, ипак се морају посматрати с озбиљношћу управо због тога што на симболичан начин одражавају општу тежњу српског друштва ка великој трансформацији, не само спољашњој промени већ глобалној префигурацији идентитета, замени традиционалног духа оријентализма и левантизма новом свешћу заједнице прожете идејом грађанског друштва.

У анализи иконографије литографских портрета Анастаса Јовановића које одликује грађански карактер, осим костимографских и портретских карактеристика потребно је указати пажњу и на њихову посебну особеност изражену у гестикулацији представљених личности. Ово се нарочито односи на његове портрете жена којима је, без сумње, сугерисао какав став да заузму за фотографисање. Дух грађанског индивидуализма и изражене културне свести, пројектован кроз уметниково увиђање значаја портрета, опажа се у уочљивој слободи покрета, става, држања тела и израза лица на фотографисаним, а затим и литографисаним портретима модела. На њима више нема оне незграпне, готово примитивне укочености и хладноће физиономија лишених знакова унутарњих осећања што спутава уметника да досегне њихову психолошку изражајност. На такав начин обрађени су његови женски модели - Перка Топузовић (сл. 7) чији портрет уметник композиционо усложњава и развија уношењем неких елемената грађанског енетеријера, затим српска књегиња Љубица (сл. 8) и Јулија Обреновић, (сл. 9) као и Христина Анастасијевић, супруга капетана Мише Анастасијевића. Све оне имају став и држање „на европски“ начин, слободно, понекад чак дискретно кокетно. С друге стра-

---

27 Овај портрет Јовановић је снимио 1841. године својим тек набављеним фотографским апаратом. О свом сусрету са Михаилом Обреновићем и кнежевом позирању пред фотоапаратом Анастас Јовановић је веома опширно писао у својој Аутобиографији, а познато је и да је приликом истог сусрета добио кнежево одобрење да направи литографску верзију овог портрета (Никић 1956: 403).

28 М. Ј. Хурбањ био је словачки писац, новинар, политичар, један од првих председника Националног савета Словачке и вођа словачког устанка 1848-49.

29 Деметар Тирка, син Теодора Тирке, главног шефа трговачке куће у Бечу, водио је финансијске послове кнеза Михаила. Младом Јовановићу је био од драгоцене помоћи у време када је овај уметник по кнежевој препоруци отишао у Беч. Помогао му је у даљем школовању уписавши га у школу цртања, одакле је отишао фотографу и литографу Јохану Штадлеру. Ово је било предсудно за даљи рад Анастаса Јовановића, будући да је управо овде почео да изучава литографски занат.

не, његови мушки портрети имају махом израз наглашеног достојанства, понекад и скривене позе у чему се осећа траг романтичарске пренаглашености. Овакве особености могу се сагледати у портретним литографијама сликара Андрије Медулића, (сл. 10), Јулија Кловића, Трифуна Кокољића и Фредерика Бенковића, на којима је истовремено одражена тежња Анастаса Јовановића за прецизним представљањем личности, пре свега лица модела.[30] Ипак најрепрезентативнији у том смислу је литографисани портрет Петра Петровића Његоша приказаног у богатој црногорској ношњи, о чијем фотографском предлошку сазнајемо више из сачуваног описа једне Његошеве посете Анастасу Јовановићу у његовом атељеу у Бечу: „...долазио је у литографску и фотографску радњу Настаса Јовановића, где се сликао седећи у великој столици, с црногорском капом на глави и црногорским хаљинама, које је свагда носио. По тој фотографији наскоро затим израдио је Настас Јовановић његову литографисану слику. Такав је исти изгледао последње године свога живота“, (Ненадовић 1929: 139-140). Његош је позирао више пута па тако и остале портретне фотографије и литографије које је Анастас Јовановић и касније радио готово све до смрти црногорског владике, спадају у ред драгоцених и репрезентативних дела овог уметника, пре свега као један од ретких аутентичних ликовних докумената о изгледу ове личности, који је „ухватила Анастасова камера и сачувала га за историју“.[31]

И за остале Јовановићеве литографске радове из музејског фундуса фотографија је послужила као предложак, било да је та веза била потпуна или само делимична. Иако су врло ретке литографије које се у потпуности подударају са фотографијама, ипак, и међу њима има извесних разлика. У томе се уочава Јовановићево сагледавање и схватање литографије која је требало да буде урађена по фотографији или цртежу, помоћних средстава у остварењу циља. На такав начин су урађене и портретне литографије значајних личности српске и југословенске историје - Илије Гарашанина, Стерије Думбе, Људевита Штура, Јосипа Јелачића и црногорског кнеза Данила.

Упркос томе што је током читавог живота био одан пријатељ породице Обреновић, Анастас Јовановић је урадио фотографске, а затим и литографске портрете чланова династије Карађорђевић.[32] У колекцији Народног музеја у ову групу радова спада портрет књегиње Клеопатре

---

30 Литографисане портрете наведених уметника, као и онај Димитрија Аврамовића, Анастас Јовановић је урадио за потребе *Словника умјетниках југославенских* Ивана Кукуљевића Сакцинског.

31 Анастас Јовановић је у више наврата радио фотографије и литографије црногорског владике, а последња је настала 1851. године.

32 Посебно су репрезентативни портрети кнеза Александра и књегиње Персиде, чије се талботипије налазе у власништву Музеја града Београда.

Карађорђевић, (сл. 11), одевене у раскошну српску грађанску ношњу[33] и приказане у богато украшеном овалном раму са српским грбом. На овом портрету, упркос великом броју детаља чије приказивање није било карактеристично на литографским радовима Анастаса Јовановића, уметник је успешно постигао дубину и пластичну моделацију којом се потенцира изражајност унутарње личности.

Потпуно је извесно да у једном плодном стваралачком опусу, какав је несумњиво опус Анастаса Јовановића, има одређених неуједначености у уметничким остварењима. У обимној уметничкој заоставштини овог аутора, што се посебно односи на његову галерију портрета, постоји известан број дела, махом стереотипних, крутих и конвенционално урађених фотографија и литографија, насталих, могло би се рећи, без већег ангажовања уметника. Има и таквих портрета који само механички преносе стварност и своде се тек на преношење, без сложеније студиозности, спољашњег изгледа личности. Међутим, у далеко већем броју су сачувани они радови који одају тежњу уметника да оствари однос према моделу, да представи и развије расположење које га надахњује и таленат да аналитичније проникне у њихову индивидуалност, што се најпре може сагледати у настојању да се изразе типолошке особености ликова. У том случају дела Анастаса Јовановића нису само одраз пуке занатске вештине већ поседују значајан уметнички израз, уочљив у мањој или већој мери у зависности од тога колико и на који начин је сам уметник успевао да проникне у суштину модела.

Збирка литографисаних грађанских портрета Анастаса Јовановића из Кабинета графике Народног музеја у Београду, као аутентичан документ о изгледу знаменитих личности 19. века, значајна је пре свега по својој документарно-историјској вредности. Пружајући увид у континуирано и без сумње продуктивно фотографско, а затим и литографско стваралаштво Анастаса Јовановића, започето четрдесетих година 19. века, ова збирка радова истовремено сведочи и о уметничком квалитету његовог дела и, у том смислу, омогућава да се сагледају и схвате место и значај који је овај уметник достигао у српској култури и уметности тога доба. Захваљујући литографским портретима овог аутора, рађеним махом по фотографским предлошцима, сачувана је од заборава богата галерија ликова готово свих учесника политичког, државног, друштвеног и културног живота Срба, савременика Анастаса Јовановића. У том смислу његова литографска остварења представљају дела од великог значаја као сегмент хронике српског друштва у којем је овај уметник стварао.

---

33 Женска грађанска ношња у Србији, настала крајем двадесетих и почетком тридесетих година 19. века мешавином левантинских и европских одевних обележја, стекла је шездесетих година атрибут српског националног костима када се, за разлику од своје првобитне намене свакодневне грађанске одеће, везивала за националне празнике и церемоније: (Прошић-Дворнић 1988: 190).

ЛИТЕРАТУРА

Антић, Р. 1977
Анастас Јовановић први српски фотограф, Београд: Галерија САНУ.

Aymar, C. G. 1967
The Art of Portrait Painting, Philadelphia: Chilton Book Co.

Васић, П. 1962
Живот и дело првог српског литографа, Београд: Народна књига.

Васић, П. 1964
Анастас Јовановић и литографија код Срба, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Васић, П. 1977
Утицај фотографије на дело и стил Анастаса Јовановића, Београд: Галерија САНУ.

Грујић, В. 1990
Сликар Анастас Јовановић, у: *Зборник Народног музеја* (Београд) XIV-2: 31-39.

Дебељковић, Б. 1977
Стара српска фотографија, Београд: БИГЗ.

Добрашиновић, Г. (прир.) 1996
Вук Караџић, Преписка X, (1853-1854), Београд: Просвета.

Јовановић, А. К. 1924
О животу и раду Анастаса Јовановића, *Српски књижевни гласник* (Београд) XIII: 518-526, 588-599.

Јовановић, М. 2010
Српска уметност, Балкан и оријент, *у: Зборник радова Ниш и Византија XVIII*, ур. М. Ракоција, Ниш: Универзитет у Нишу; НКЦ, 37-48.

Краут, В. 1985
Историја српске графике од XV до XX века, Горњи Милановац: Дечје новине-Београд: Народни музеј.

Кукуљевић Сакцински, И. 1858
Slovnik umjetnikah jugoslavenskih II, Zagreb: Narodna tiskarna Dra. Ljudevita Gaja: 124-127.

Макуљевић, Н. 2006
Уметност и национална идеја у XIX веку, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Малић, Г. 2002
Фотографија 19. века, Београд: Фотограм.

Медаковић, Д. 1949
Ка лику Анастаса Јовановића, *Историјски гласник* II (Београд): 87-90.

Ненадовић, Љ. 1929
О Црногорцима, Београд: Српска књижевна задруга.

Никић, Љ. (прир.) 1956
Аутобиографија Анастаса Јовановића, *Годишњак Музеја града Београда* III, 385-416.

Никић, Љ. 1958
Споменици српски Анастаса Јовановића, Београд: Графички колектив.

Прошић-Дворнић, М. 1988
Покушаји реформи одевања у Србији током 19 и почетком 20. века, у: *Градска култура на Балкану (XV-XIX век)* Зборник радова 2, ур. В. Хан, Београд: Балканолошки институт САНУ, 177-196.

Тодић, М. 1993
Историја српске фотографије 1839-1940, Београд: Музеј примењене уметности.

Тодић, М. 2001
Фотографија и слика, Београд: Cicero.

Хан, В. 1968
Значај Анастаса Јовановића за развој српске примењене уметности 19 века, *Зборник Музеја примењене уметности* (Београд) 12: 29-65.

West, Sh. 2004
Portraiture, Oxford: Ohford University Press.

EVGENIJA N. BLANUŠA

CITIZENS' PORTRAITS IN LITHOGRAPHS OF ANASTAS JOVANOVIĆ FROM THE COLLECTION OF THE GRAPHIC DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

In the conditions of the social and cultural revival which became an integral part of everyday life and an important factor of artistic development, the art of portraiture in Serbian painting at the time when Anastas Jovanović (1817-1899) worked was an important characteristic not just of style, but also of mentality, which is reflected primarily in the fact that it brought about the awakening of civil awareness and the beginnings of civil culture in our regions. Anastas Jovanović was a prominent exponent of this new enthusiasm that appeared in our country and one of those deserving people who laid the foundations of civil society and civil culture in all its aspects, including artistic ones.

In the whole of Serbian culture of the 19th century, there was no artistic creation that could measure up to the photographs and lithographs of Anastas Jovanović, in the way in which they present the specific characteristics of forming the iconography of citizens' portraits. What is visible on Anastas' photographic and lithographic portraits are traces of, at that time, the not yet eradicated oriental taste in the modelling of the physiognomy, in the items of clothing that, on the one hand, bore the stylistic features of the oriental design of Levantine decorative elements, and on the other, were tailored and sown according to the Vienna fashion and Biedermeier cliché. While analysing the iconography of the lithographic portraits by Anastas Jovanović that have a civil character, besides the characteristics of costume and physiognomy, one must also pay attention to their particular quality expressed in the gesticulation of the de Fig.ted persons.

Anastas' venturing into lithography that satisfied Serbian society's need that was imposed at the time of its social and spiritual metamorphosis towards a new identity, was of particular importance. At a time when there were no modern media, when not even photographs could be copied to satisfy the requirements of society, lithography as a medium of long-known and accepted graphic art was present in all layers of the Serbian society of that time, and exerted a significant influence. However, although he was skilled in drawing and no less of an expert in lithographic technique, with works in this print discipline Anastas still did not manage to reach the artistic standard of his photographs. In that sense it is important to stress the difference between the artistic value of Anastas' photographs on the one hand, and the cultural and historical significance of his lithographic opus on the other.

The collection of lithographic citizens' portraits made by Anastas Jovanović, kept by the Graphic Department of the National Museum in Belgrade, as an authentic document on the appearance of prominent figures of the 19th century, is significant primarily because of its documentary and historical value. Thanks to these works by Anastas, created mainly from photographic templates, the rich gallery of images of almost all the participants in the political, state, social and cultural life of the Serbs, Anastas' contemporaries, was saved from oblivion. In this sense, his lithographic works are creations of great importance as a segment of the chronicle of the Serbian society in which this artist worked.

Сл. 1 Портрет кнеза Михаила Обреновића, 1851.

Fig. 1 Portrait of Prince Mihailo Obrenović, 1851

Сл. 2 Портрет Хајдук Вељка Петровића, 1852.

Fig. 2 Portrait of Hajduk Veljko Petrović, 1852

Сл. 3 Портрет Доситеја Обрадовића, 1852.

Fig. 3 Portrait of Dositej Obradović, 1852

Сл. 4 Портрет Димитрија Аврамовића, 19. век

Fig. 4 Portrait of Dimitrije Avramović, 19th century

Сл. 5 Портрет Петра II Петровића Његоша, 1852.

Fig. 5 Portrait of Petar II Petrović Njegoš, 1852

Сл. 6 Портрет Деметер Тирка, 19. век

Fig. 6 Portrait of Demeter Tirk, 19th century

Сл. 7 Портрет Перке Топузовић, 19. век

Fig. 7 Portrait of Perka Topuzović, 19th century

Сл. 8 Портрет Љубице Обреновић, 1851.

Fig. 8 Portrait of Ljubica Obrenović, 1851

Сл. 9 Портрет Јулије М. Обреновић, 1854.

Fig. 9 Portrait of Julija M. Obrenović, 1854

Сл. 10 Портрет Андрије Медулића, 19. век

Fig. 10 Portrait of Andrija Medulić, 19th century

Сл. 11 Портрет књегиње Клеопатре Карађорђевић, 19. век

Fig. 11 Portrait of Princess Kleopatra Karađorđević, 19th century

научни чланак – оригиналан научни рад

УДК 75.071.1 Ласло Ф.
ИД 195188748

Јасна М. ЈОВАНОВ[1], Јасмина Б. ЈАКШИЋ[2]*

[1] *Спомен-збирка Павла Бељанског*
[2] *The Catalogue Raisonné of works by Philip de László, M.V.O., P.R.B.A., 1869-1937, London*

БАЧКА ЕПИЗОДА ФИЛИПА ДЕ ЛАСЛА

Апстракт: Захваљујући пријатељству са др Палом Гринбаумом, касније Галамбошем, светски познат и признат уметник Филип де Ласло (Philip Alexius de László) током три узастопне године (1889–1891) повремено је боравио у Бечеју. За то време је млади Де Ласло, тада Лауб, насликао велики број породичних портрета угледних грађана Бечеја и Врбаса, што му је, уз националне стипендије, омогућило наставак школовања у Минхену и Паризу. Поред портрета, знатан део бачког опуса Де Ласла обухватају жанр-сцене у којима је увек био сигуран у изведби. Многе слике из овог раног периода његовог стваралаштва нису још увек пронађене, те се о њима сазнаје на основу литературе и сачуваних фотографија у Де Ласловом архиву [the de László Archive, данас део Хајнцове архиве и библиотеке Националне галерије портрета у Лондону (Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London)]. Стручњаци The de László Catalogue Raisonné такође трагају за тим сликаревим раним делима (www.delaszlocatalogueraisonne.com). Дела младог уметника сведоче о његовом таленту, али и о Бачкој и њеним грађанима крајем XIX века. Расветљавањем стваралаштва Филипа де Ласла у Војводини у контексту његовог опуса и времена у којем је стварао даје се увид у шире европске уметничке токове, њихову присутност на територији Бачке, као и у друштвено-социјалне оквире у којим је таква уметност настајала.

Кључне речи: Филип де Ласло, Philip Alexius de László, Laub Fülöp, Пал Гринбаум, Галамбош, XIX век, Бачка, Бечеј, Врбас, портрет, жанр сцена

У историји уметности XIX и XX века постоје имена која су кроз Војводину прошла остављајући траг забележен у колективном памћењу многих генерација. Међутим, међу њима има и великих уметника чији су боравак у војвођанској равници, без обзира на њихов значај, време и небрига избрисали из памћења средине у којој су боравили. Међу тим умет-

* истраживач – сарадник за The Catalogue Raisonné of works by Philip de László, M.V.O., P.R.B.A., 1869-1937, Лондон

ницима налази се и Филип Алексиус де Ласло (Philip Alexius de László, Будимпешта, 1869 – Лондон, 1937) чија остварења настала крајем XIX века у Бечеју[1] и Врбасу представљају изузетан допринос у проучавању опуса тада младог сликара на почетку каријере, али и слику културно-историјских оквира тадашње јужне Угарске.

Препознајући величину стваралаштва Филипа де Ласла савременици су му одали признање објављујући његове монографије још за живота, од којих је најзначајнија Ота фон Шлајница из 1913.[2] Сам уметник је ауторизовао романсирану (ауто)биографију коју је написао Овен Ратер (Owen Rutter). Мада не хронолошки прва међу публикацијама о Филипу де Ласлу, ова књига, незаобилазна за сваког истраживача, даје много више од историјских чињеница: пружа убедљиву слику о његовој личности. Такође, Де Ласлово име се помиње у каталозима светских музеја у којима се чувају његова дела, а током последњих деценија XX века оно све чешће привлачи пажњу.[3] Коначно, од 1989. године, сликареви потомци окупљају тим стручњака пред које је постављен циљ да истраже живот и дело овог изузетног уметника и да комплетирају catalogue raisonné његових радова. Поред неколико значајних изложби одржаних у различитим уметничким центрима у Европи, 2010. године је објављена још једна биографија из пера Даф Харт-Дејвиса (Duff Hart-Davis). Исте године, пет година након што је архива уметникове породице похрањена у Националној галерији портрета (National Portrait Gallery) у Лондону, Де Ласлове слике су приказане у овој реномираној институцији.[4]

У свим биографским и аутобиографским наводима дани које је Филип де Ласло провео у Бечеју представљају незаобилазни сегмент. На територији Војводине, односно у бечејским новинама, Де Ласлово име се често помиње на прекретници векова и његово стваралаштво помно

---

1 У тексту се топоними Бечеј и Стари Бечеј користе као називи истог насеља на десној обали Тисе, за разлику од Новог Бечеја, насеља на левој обали Тисе.

2 Након (Schleinitz), уследио је приказ избора његових дела (Williams 1921), да би романсирана (ауто)биографија била објављена недуго после сликареве смрти. Уз забележена сећања уметника, аутор се служио и преписком, дневницима и другим архивским подацима (Rutter 1939). У наредну биографију укључене су и репродукције пејзажа и појединих жанр-сцена (Clifford 1969); последње издање ове врсте (Hart-Davis 2010), пружа обиље додатних информација захваљујући преданом истраживачком раду и тиму The de László Catalogue Raisonné (http://www.delaszloarchivetrust.com/) предвођених Сандром де Ласло (Sandra de Laszlo). Ауторке се захваљују Сандри де Ласло и Беати Шомфалви (Beáta Somfalvi) на свесрдној помоћи у реализацији текста.

3 Целокупан опус Филипа де Ласла чини више хиљада слика.

4 У каталозима изложби у Лондону (de Laszlo *et al.* 2004) и Холандији (Grever *et al.* 2006) расветљени су различити сегменти стваралаштва Филипа де Ласла. Националној галерији портрета је 2010. предато више од 15.000 јединица архивске грађе из породичне заоставштине (документи у тексту означени са ДЛА – The de László Archive), када је организована и изложба репрезентативних портрета (Courbeau–Parsons 2010).

прати.[5] У периоду између два светска рата углавном је повезивано са именом његовог великог пријатеља и мецене из Старог Бечеја – Палом Гринбаумом (Pál Grünbaum, од 1904. Галамбош (Galambos), 1859–1931).[6] Овај способни адвокат, сувласник банке, власник локалних новина једна је од најзначајнијих личности Бечеја тог времена и био је окосница Де Ласлових бечејских дана. Управо ће се у његовим новинама, *Ó-Becse és Vidéke*, Де Ласлово име по први пут наћи у неком јавном гласилу, што је било посебно ласкаво за младог уметника. Први послератни истраживачи Завода за заштиту споменика културе – Одељења за Војводину, окарактерисали су дела која су се налазила у заоставштини породице Галамбош као део националне баштине и ставили их под заштиту.[7] Уметниковим данима у Бачкој међу првима се код нас позабавио Золтан Калапиш (Zoltán Kalapis). Де Ласлов војвођански опус поново се нашао у центру пажње и интересовања истраживача 2008. године након посете Бачкој чланова уређивачког тима The de László Catalogue Raisonné. Том приликом су расветљени поједини сегменти уметниковог боравка у Бачкој, али су отворена и многа питања о његовим сликама из тог периода.[8]

Филип де Ласло (сл. 1) рођен је 30. априла 1869. године као Филип Лауб (Fülöp Laub) у породици кројача, у Будимпешти. Презиме Лауб ће породица променити у Ласло (László) 1891. године, док ће након добијања племићке титуле од цара Фрање Јосифа 1912. године уметник бити познат као Филип де Ласло (László Fülöp Elek, Lombosi; у Великој Британији, Америци и Европи Philip de László).[9] Као најстарији син од деве-

---

5 За сада нема сачуваних примерака *Ó-Becse és Vidéke* из 1888–1890. године; у сачуваним бројевима у Градском музеју у Бечеју за период 1891–1921. године Де Ласлово име се јавља у више наврата.

6 Породица Гринбаум је крајем XIX века мађаризовала презиме у Галамбош. Шандор и његова породица ће променити презиме 1898. године, а Палова породица 1904. У тексту се користи презиме Гринбаум, актуелно у време Де Ласловог боравка у Бечеју. О бечејским данима Филипа де Ласла и везама са Палом Гринбаумом упореди: (Fárbás 1933; Kalapis 1990; *idem*. 2002; Опинћал 2005.

7 Заштићено је шест слика у власништву породице Галамбош: Женски акт, Портрет млађе жене, Бака прича, Портрет Марије Штраус рођ. Крисхабер – 1833, Портрет Соломона Штрауса, рођ. 1823, Портрет човека. Слике су одлуком од 30. 1. 1967. године уписане у Регистар културних добара: Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Е 79/Г, рег. 232, инв. бр. 318.

8 Истраживачки тим из Лондона је утврдио да слике Деже Гомбош на коњу, Девојка са шеширом и Портрет мушкарца које се у Градском музеју Бечеј воде као Де Ласлове, не припадају његовом опусу. У наставку истраживања повезивани су сегменти сликаревог и живота његових пријатеља и модела из Бечеја. Уследила су предавања о сликаревој портретној делатности у Бачкој (Јакшић, 2010) и разматрање његовог рада у стручној литератури (Јованов, 2012).

9 Због јасноће у тексту, а услед разних презимена које је Филип де Ласло током живота користио, у тексту је коришћена транскрибована варијанта по којој је и најпознатији. Током боравка у Бечеју 1889. и 1890. презиме му је било Лауб, да би од 1891. године користио презиме Ласло.

торо деце од најранијих дана показивао је интересовање за уметност и радио као сценограф, осликавао порцелан и мајолику, да би 1884. године постао помоћник чувеном будимпештанском фотографу Шандору Стрелиском (Strelisky Sándor). У Школу примењених уметности (Parrajziskola) уписао се 1884. године. Његов таленат није прошао непримећен и уписује Националну академију уметности (Mintarajziskola, 1885–1889) код професора Берталана Секеља (Bertalan Székely, 1835–1910) и Каролја Лоца (Károly Lotz, 1833–1904), затим одлази на студије у Краљевску баварску Академију уметности у Минхену (први семестар похађа 1890, 1891–1892) код чувеног професора Лицен-Мајера (Alexander von Liezen-Mayer, 1839–1898).[10] Формално уметничко образовање употпунио је одласком на Академију Жилијен (Académie Julian) где су му професори били Жил-Жозеф Лефевр (Jules-Joseph Lefebvre, 1836–1911) и Бенжамен Констан (Jean-Joseph Benjamin-Constant, 1845–1902). У почетку посвећен историјским и жанр-сценама, врло брзо се окреће портретном сликарству у којем је већ имао успеха током боравка у Старом Бечеју (1889–1891) код пријатеља др Пала Гринбаума.

Већ 1894. године портретима бугарске краљевске породице, до којих долази захваљујући помоћи пријатеља Елека Липича (Elek Lippich), започиње каријеру дворског портретисте. Пред његовим ће се штафелајем наћи најзначајније личности, крунисане главе и њихове породице, племство, политичке и уметничке фигуре историјског времена у којем је плодно стварао: од немачке краљевске породице, преко цара Фрање Јосифа (1899), папе Лава XIII (1900), Теодора Рузвелта (1908), све до краљице Елизабете (1925). У његовом стваралаштву 1900. година је била пресудна захваљујући успеху који је постигао на Међународној изложби у Паризу, када је награђен Златном медаљом за портрет папе Лава XIII. Исте године жени се својом великом љубави, Луси Гинис (Lucy Guinness, Даблин, 1870 – Лондон, 1950) што доноси велике промене и у приватном животу. Мада је 1897. године у Будимпешти саградио резиденцију са репрезентативним атељеом, налик на средњевековни замак (сл. 2), породица се сели у Беч 1904, а потом у Енглеску 1907. године, одакле ће Филип де Ласло путовати по свету, од једне до друге велике наруџбине. Велики број признања је добио током живота, међу којима се у друштвеном контексту издвајају Орден краљице Викторије (1909) и избор за председника Краљевског удружења британских уметника (1930), што сведочи о позицији коју је Филип де Ласло заузимао у очима савременика. На-

[10] Сликар мађарског порекла [рођен у Ђеру (Győr)]. Директор Академије у Штутгарту (1880-1883). Предавач на Краљевској баварској академији уметности у Минхену, постављен 1883. за професора историјских композиција. Не заборављајући мађарске корене, често је облачио традиционалну ношњу. Де Ласло је насликао његов портрет 1893. године. https://www.delaszlocatalogueraisonne.com/paintings/details/4787 >1. 6. 2012.

кон турбулентних година Првог светског рата, које су га довеле и до заточеништва, Филип де Ласло ће се поново уздићи, захваљујући управо изузетним пријатељима, поштоваоцима његове уметности. Умире у Лондону 1937. године, уочи Другог светског рата, остављајући иза себе небројен низ уметничких остварења, која се и до данашњег дана откривају.

Филип де Ласло, студент у непрекидном трагању за сликарством које ће га одвести у сам европски уметнички врх, упознаје 1887/8. године, такође младог, правника из Бечеја др Пала Гринбаума. Захваљујући њиховом пријатељству Војводина се данас може похвалити чињеницом да је Де Ласло у њој боравио, остављајући иза себе вредна уметничка дела. Упознали су се код пријатеља, професора Мартона Хајнала, чију је сестру Де Ласло портретисао. Гринбаум и Де Ласло (тада још увек Лауб) убрзо проналазе заједничка интересовања. Правник, који у младом уметнику наслућује будућег великог мајстора, позива сликара у свој дом, у Стари Бечеј, да наслика портрете његове породице. Стари Бечеј је у то време напредан мултиетнички град јужне Угарске са развијеном пољопривредом, али и индустријом која се полако уздиже. Изградња града порушеног током бомбардовања 1848/49. је увелико у току. Све већи број становника чини образовано грађанство. Грађани Бечеја имају добре породичне, економске и политичке везе са Суботицом, Сегедином и Будимпештом, којима гравитирају, али се и враћају у Стари Бечеј доносећи у њега новине. Напредак у граду је видљив на сваком кораку и у складу је са тенденцијама тог времена: покрећу се јавна гласила, отварају банке, оснивају удружења, али су још увек живо присутна и стара друштвена начела и односи.

У такав Стари Бечеј долази Де Ласло, први пут 1889. године. Три године узастопно (1889–1891) ће се враћати, подстакнут добрим пријемом и инспиративним окружењем. Инспирише га, пре свега, сусрет са руралним миљеом; одушевљен је сељацима, њиховом одећом, храном, чардашем. Многа сећања на Бечеј забележена су у његовим писмима и аутобиографским казивањима. Запамћена су и пријатељства са значајним породицама региона и Будимпеште, као што су породице Гринбаум, Милко (Milkó), Полаковић (Polákovits), Шлезингер (Schlesinger). Слика са жаром жанр-сцене, али и прве наручене породичне портрете доносећи тако у мали град најновије европске уметничке тенденције, посебно приметне током последње године боравка. Тада настале слике нашле су се у породичним колекцијама портретисаних, доспеле су и до царске, излагане су, откупљиване, и захваљујући томе млади уметник ће прикупити довољно средстава за путовања и наставак школовања, а њихови високи уметнички домети обезбедиће му академско образовање. Многа од ових дела још увек нису пронађена.

Током прве године боравка у Бечеју Филип де Ласло ће реализовати неколико портрета породице Гринбаум: оца и мајке свог пријатеља – Фи-

липа и Розалије (Fülöp, Rosália), као и брата и снахе – Шандора и Лауре (Sándor, Laura). О овим портретима сазнајемо на основу сачуване документације, преписке, сећања аутора и фотографија; до сада је пронађен и идентификован само Лаурин портрет.[11] Старији брачни пар, приказан у допојасним портретима, у складу је са академским искуством Филипа де Ласла, али њихова лица, посебно очи, показују способност уметника да, иако млад, проникне у психологију портретисане личности. Лаурин свекар, Филип Гринбаум (1818–1889) (сл. 3) био је успешан трговац, један од стожера локалне јеврејске заједнице, члан Градског већа и представник округа. Преминуо је пар месеци након што је Филип де Ласло начинио његов портрет. Његова супруга Розалија (1883–1917) (сл. 4) такође је била изузетно активан члан заједнице, мајка седморо деце, од којих је троје убрзо након рођења преминуло, и Филип де Ласло је се сећао као „[...] лепе, фине жене која је живела за најближе, тиха, пажљива, религиозна, без много образовања и светског искуства, али веселе нарави".[12] Њихов најстарији син, Шандор (1856–1916), био је успешан земљопоседник, трговац, економиста и политичар. Врло брзо је прихватио уметника и међу њима се развило пријатељство које потврђује и посвета на портрету: „Мом Шандору" (*Sándoromnak*). Шандор Гринбаум је приказан у складу са тенденцијама времена које је тежило неформалности у мушком облачењу, те његов портрет одудара од репрезентативног парног, такође допојасног, портрета супруге Лауре (сл. 5), рођене 1865. године, кћерке богатог бечејског трговца Јожефа Енглесмана (Englesmann József). Положај и оца и супруга пружили су Лаури Гринбаум могућност да прати моду, те је и њен став, одећа, као и избор аксесоара у складу са друштвеним угледом који је имала. Сликарска изведба Филипа де Ласла најављује његове потоње портрете, с посебним осврtом на велику пажњу коју је поклањао карактеристичним цртама лица и детаљима на слици.

Захваљујући породичним познанствима и утицају Гринбаумових, Филип де Ласло ће током 1889. године насликати и портрете Игнаца и Марије Милко (Ignácz, Maria). Породица Милко, такође, припадала је богатијем бечејском грађанском слоју. Др Милко је био градски лекар, али и директор банке, пословни партнер и пријатељ Пала Гринбаума. Захваљујући овим портретима Де Ласло ће добити поруџбину да наслика и чланове породице Милко који су живели у Сегедину, а у то време су били у посети у Бечеју. Портретом госпође Милко је и сам аутор био изузетно задовољан, био је спреман и да га пошаље на Јесењу изложбу, како је пи-

---

11 Портрет Лауре Галамбош данас је власништво Magyar Külkereskedelmi Bank у Будимпешти. На основу фотографија познат је изглед слика за којима се трага. За поједина остварења не постоје сачуване ни фотографије, већ се о њима сазнаје на основу архивске грађе.

12 "[...] a handsome refined woman. She lived only for her near relations, silent, observant, religious, without much education or experience of the world, but with a happy nature" (Rutter 1939: 71).

сао сестрама у Будимпешту (ДЛА 043–0059). Занимљиво је да се и у овом случају сликар определио да женском портрету подари више пажње, као што је био случај и код представљања Лауре Гринбаум, изузетном обрадом детаља, коришћењем аксесоара за истицање друштвеног положаја и светлијом палетом у односу на портрет др Милка. Из истог периода потиче и једина до сада потврђена слика Филипа де Ласла у музејским институцијама Србије – у Градском музеју у Суботици чува се Портрет жене са златним брошем (сл.а 6). Још увек је непознато кога је Филип де Ласло насликао том приликом, али је још једном истакао способност да минуциозно дочара детаљ и психологију портретисане особе. Није доказано ни да се на фотографијама које је из Новог Сада Виктор Бошковић 1932. године послао уметнику у Лондон ради потврде ауторства, налазе портрети брачног пара Баш (Basch) (ДЛА 033–0006). Сећања сликара на портрете предводника јеврејске заједнице у Старом Бечеју и његове супруге, као и портрет господина Крауса, које је урадио 1889. године, једини су за сада доказ о постојању тих слика.

Поред портрета, захваљујући којима је Де Ласло постепено, током првог лета у Бечеју, стицао средства за наставак школовања, његова фасцинираност фрагментима свакодневног живота довела је до настанка неколико жанр-сцена од којих су сачуване Девојка која носи воду и Први час прања. Теми прве слике, водоношама на Тиси, које су у то доба представљале саставни део свакодневице, очигледно опчињен њима, млади Де Ласло се често враћао током боравака у Бечеју. С друге стране, Први час прања (сл. 7) сматра се његовом првом сликом у пленеру: „Уживао сам сликајући на отвореном. Била је то моја прва озбиљна *plein air* slika, пуна светла, насупрот белог зида",[13] сећао се касније сликар. Приказ праље која девојчицу подучава прању у дворишту, тема је која је у том тренутку била нова за Де Ласла. Девојчица, поносна што има прилику да позира, била је кћерка Берте Гајгер (Geiger), рођене Гринбаум, старије сестре уметниковог пријатеља Пала, са којом је, такође, остварио близак однос; на тај начин и овај део породице улази у опус из 1889. године.[14] Контрастно позиционирајући прању у годинама и девојчицу, користећи светлу палету у дочаравању тренутка, Де Ласло је пружио и увид у свакодневни живот породица са којима је проводио време, насупрот нарученим портретима, али је у његовим жанр-сценама и свака фигура својеврсни добро промишљени портрет. С друге стране, проблем постављања сложеније композиције, са каквим се сусретао у компоновању

---

13 "I enjoyed painting in the open air. It was my first serious *plein air* picture, full of light, against a white wall." (Rutter 1939: 48).

14 Највероватније је у питању Лаура Гајгер која је тада имала 10 година. Њена старија сестра Тереза имала је 13 година у тренутку настанка слике.

жанр-сцена, представљао је нови изазов за младог уметника. Сигуран у успешност слике, уметник ју је приказао на Зимској изложби Мађарског удружења ликовних уметности исте године када је насликана, да би је Уметнички комитет одмах откупио.

На Женском акту из 1888. године, за који се зна да се налазио у породици Галамбош, Де Ласло је показао како и студентски рад може да наговести сликарску величину. Овај акт није настао у Бечеју, али је био најраније уметниково дело у колекцији Галамбоша и представља један од ретких познатих радова из времена уметникових студија на часовима код Карољa Лоца, постављен и реализован по академским принципима, првенствено у пози и начину третирања модела.

Треба имати у виду чињеницу да је Де Ласло 1889. године захваљујући стипендији боравио и у Венецији, са намером да студира на Академији лепих уметности (Accademia di Belle Arti), где се упознао са Мор Таном (Mór Than; Бечеј 1828 – Трст, 1899). Студије је одмах по упису прекинуо због болести, али је сусрет са великим уметником који је примио младог сликара и упознао га са Венецијом остао дубоко урезан у Де Ласлово сећање. Са седом брадом, Тан је Де Ласлу деловао као стар човек, али ипак „као најбољи пример мађарског племства"(према: Hart-Davis 2010: 12).

Наредну, 1890. годину, Филип де Ласло започиње уписом на Краљевску баварску академију у Минхену. Минхен је у том периоду представљао стециште студената уметности, а у граду и на приватним академијама и на Краљевској, био је велики број студената који су долазили из Угарске. Посебно им је била занимљива приватна академија Симона Холошија (Hollósy Simon, 1857–1918), али је Де Ласлу много ближе било академско образовање које је могао да добије на Краљевској академији. Студенти су имали прилику да се опредељују за професоре и Де Ласло је изабрао Александра фон Лицен-Мајера. Лицен-Мајер, познати мађарски сликар историјских композиција, упутио је Де Ласла код директора Академије, Фридриха Августа фон Каулбаха (Friedrich August von Kaulbach, 1850–1920), да би му се признао упис на Академију на пола семестра. Каулбах, један од водећих портретиста тог периода, изузетно задовољан радовима које му је млади сликар показао, задао му је да наслика посебну студију, након чијег завршетка је прихватио Де Ласлов упис на Академију. У Минхену је Де Ласло уживао у раду на Академији, посетама галеријама, музејима, у космополитском духу града (Rutter 1939: 54), али је већ у марту због тифусне грознице био приморан да напусти студије. Вратио се у Будимпешту у мају и почео да размишља о одласку у Париз, на Академију Жилијен, привучен француским мајсторима, али и чињеницом да се и његов пријатељ из Минхена, Ото Фридрих (Otto Friedrich, 1862–1937), такође, упутио у том правцу (Hart-Davis 2010: 18).

Пре одласка у Париз Де Ласло је још једно лето провео у Бечеју, опорављајући се од болести и интензивно сликајући портрете и жанр-сцене припремајући се за предстојеће студије. Међу портретима насталим током летњих месеци 1890. године у Бечеју издваја се неколико. То је, пре свих, портрет његовог великог пријатеља Пала Гринбаума (сл. 8). У време кад је позирао Де Ласлу за портрет, Пал Гринбаум је био у раним тридесетим годинама, још увек нежења који живи са мајком, у динамичној друштвеној свакодневици са изузетним породичним и пријатељским везама. Де Ласло ће бисту пријатеља приказати у неформалнијем маниру у односу на остале бечејске портрете. Као да је Пал Гринбаум застао на тренутак испред штафелаја сликара, да би се убрзо поново посветио многобројним обавезама које је имао. И у овом случају млади уметник је показао умешност у валерском дочаравању опипљивости тканине, усклађујући тамну позадину са тамним оделом портретисаног и обраћајући пажњу на детаље. О њиховом блиском пријатељству сведочи и запис у левом углу: „Ова слика је копија оне која ми живи у срцу".[15]

Вероватно у исто време настају и портрети богатог породичног пара Штраус [Strauss(z)], тетке и тече Пала Гринбаума: Соломона и Марије (Solomon, Maria). На њима се Де Ласло враћа допојасном типу портрета, али их решава на другачији начин у односу на претходну годину. Друштвена позиција Соломона Штрауса је у овом случају истакнута начином на који је поставио руку, тако да пажњу привлачи печатни прстен, док је седећа фигура Марије Штраус постављена тако да аксесоар у виду накита и лепезе долази до изражаја.[16]

Мађаша Полаковића (Mátyás Polákovits), богатог трговца житом пореклом из Врбаса, који је живео у Будимпешти, упознао је Де Ласло у Бечеју 1890. године. Подстакнут портретима које је видео код породице Гринбаум, угледни Полаковић позвао је уметника у Врбас, у родитељску кућу. Врбас је у том тренутку био важно пољопривредно седиште првенствено богатих породица немачког порекла. Де Ласлу врло брзо полази за руком да уђе у породични круг Полаковића. Тада настају и портрети родитеља Мађаша Полаковића, Игнаца и Цецилије (Ignátz, Cecilia) (сл. 9). Изузетно задовољан овим портретима њихов син је Де Ласла наградио са по 100 форинти за сваки. Понављајући донекле принципе постављене на представама брачног пара Штраус, Де Ласло ова два портрета ради са великим уживањем, још једном доказујући способност

---

15 На основу сачуваних фотографија: "*E kép másа annak, mely szívemben él*".

16 Према литератури Де Ласло је брачни пар Штраус насликао 1891. године (Rutter 1939: 73). У записнику комисије Завода за заштиту споменика културе уз потпис Лауб наводи се година "90" која се у каснијим прегледима дела не помиње, као и да се на сачуваним делима из 1891. године сликар потписује са *László* или *László F.* Ове податке можемо сматрати меродавним за датовање.

минуциозне обраде детаља. Истичући физиономије портретисаних у односу на аксесоар указује на позитивне карактере популарног брачног пара из Врбаса (Rutter 1939: 59). Пријатељство са породицом Полаковић, посебно Мађашем, увело је Де Ласла касније и у круг богатих житеља Будимпеште кроз израду групног портрета госпође Полаковић са синовима, као првог портрета у природној величини, насликаног након сликаревог повратка у престоницу Угарске (1890): „Било је то моје прво упознавање у Будимпешти са добро стојећом породицом."[17] Опчињен стилом живота богате породице Де Ласло је у исто време зарадио и највећу до тада суму, 1000 форинти, за једну слику (*ibid.*: 60). Други портрет госпође Полаковић насликаће 1897. године (сл. 10), данас у колекцији Мађарске националне галерије. На овом допојасном портрету јасно је приметан уметников развој у оквиру портретног сликарства, доносећи поставком, тоналним моделирањем и целокупном композицијом слику богате припаднице будимпештанског грађанског друштва. Захваљујући породици Полаковић, вероватно током боравка у Бачкој, упознаје и утицајну породицу Шлезингер. Компанија Шлезингер-Полаковић се бавила откупом житарица и била је међу највећим у Мађарској, а делатност у Бачкој је имала најважније место у њиховој трговини.[18] Филип де Ласло је насликао портрете скоро свих чланова породице Шлезингер, појединe 1890. године, укључујући и портрет оснивача породичног богатства Мора Шлезингера, великог покровитеља уметности (*ibid.*: 60; Balla 1930: 67). Од двадесет портрета који су се налазили у породичним кућама Шлезингерових идентификована су само два из 1897, међу којима је и поменути госпође Хермине Полаковић, рођене Шлезингер (*ibid.*: 67), што отвара нове могућности у проучавању раног сликаревог опуса. Де Ласлов успон као портретног сликара креће управо тада, кроз развијање пријатељских веза са најугледнијим будимештанским породицама (Bellák 2004).

Када је реч о портретима породица Гајгер и/или Сингер, као и бечејског лекара Вајнбергера (Weinberger), насталих током 1890. године, имамо само непоуздана рана сећања Филипа де Ласла (Rutter 1939: 59) и писање каснијих истраживача (Kalapis 1990: 124). То оставља отвореном могућност проналажења портрета и бечејске породице Гајгер, о којој је већ било речи, као и Врбашана Сингерових.

У то време значајнија је пажња коју Де Ласло поклања реализацији жанр-сцене која ће му омогућити добијање државне стипендије да би наставио студије у Паризу. За тему је изабрао представу младог брачног

---

17 "It was my first acquitanance in Budapest with a well-to-do- family", (Rutter: 59).

18 Компанија Шлезингер-Полаковић имала је до 1896. године посед у Фекетићу. Мор Шлезингер је био и власник фирме у Сегедину са око 100 представништва у Мађарској. Са његовим сином Палом, Де Ласло ће и касније остати у контакту; управо у његовом поседу је била и финална верзија слике Бака прича (1891).

пара за трпезом испред њихове сеоске куће. Мајка са дететом на грудима постављена је насупрот супругу који у том тренутку приноси кашику уснама. Целокупна атмосфера слике коју је Де Ласло назвао Породична срећа (сл. 11) дочарава опуштеност домаћег огњишта и склад породичног живота. Детаљима на слици, њиховом симболиком и постављањем, сликар ће решавати проблеме композиције, приказаног амбијента, али и додатно истаћи основну тему сцене. Још једном треба подвући и фине портрете које ова слика уједно доноси. Иако је сам аутор био незадовољан појединим сегментима овог дела, један од првих Де Ласлових биографа барон Ото фон Шлајниц (Otto von Schleinitz) истакао је у монографији 1913. године да је уметник, упркос могућим утицајима које је могао да понесе из Минхена, на овој слици остао доследан себи и својим сликарским инстинктима, показујући дубоко познавање локалних услова, и креирао топлу атмосферу користећи најједноставнија средства (Schleinitz 1913: 10). Захваљујући слици освојио је и своју другу националну стипендију (Rutter 1939: 61). Данас је непознато где се слика налази, али је њено излагање забележено 1890. године на Зимској изложби Мађарског удружења ликовних уметника. Ово дело је током времена изгубљено, познато је да се појавило крајем XX века у галерији у Будимпешти, да би му се поново изгубио траг.

Још једна жанр-сцена из те године, која је настала у Бечеју оставиће дубок траг у сећању Филипа де Ласла – Стара сељанка у молитви (сл. 12). У ауторизованој биографији сећао се „[...] међу сликама које сам тамо (у Бечеју, прим. прев) насликао у периоду између 1889. и 1891. године био је портрет, половине природне величине, старе сељанке која се моли са бројаницом у руци. Била је продата у Будимпешти. Радо је се сећам, јер сматрам да је то било најбоље дело који сам тамо урадио и још увек живи у мом сећању као да сам је јуче насликао".[19] Слика је била изложена у Загребу 1891. године, када је била и награђена, вероватно на Јубиларној господарској шумарској изложби.[20]

Током боравка у Бечеју Де Ласло први пут помиње у писму родитељима могућност промене тадашњег презимена Лауб и предлаже презиме „Ботра" као замену (ДЛА 043–0041). Иако то тада није остварено, већ наредне године породица ће променити презиме у Ласло. Занимљиво је да је на замисао о промени презимена у „Ботра" млади сликар дошао на основу

---

[19] "[...] among the pictures I painted there between 1889 and 1891 was a portrait, half life–size, of an old peasant woman praying with a rosary in her hand. It was sold in Budapest. I like to remember it, for I think it was the best work I did there, and it still lives in my memory as if I had painted it yesterday", (Rutter 1939: 76).

[20] Током 1891. године најзначајнија је у Загребу била Јубиларна господарска шумарска изложба. О учествовању Де Ласла на „изложби у Загребу" без јасног навођења која изложба је у питању и излагању поменутог дела сазнајемо из новинских написа у:Anon. 1891: 5; о изложби: Maruševski 2004: 97– 100.

имена истоименог средњовековног насеља из којег ће, као и Перлек, касније настати Стари Бечеј уп. (Микић-Антонић 2003: 36–69; Опинћал 2005)

У јесен 1890. године Де Ласло одлази у Париз. Одмах по доласку суочава се са боемским животом Монпарнаса, који није био у сагласности са карактером младог сликара (Rutter 1939: 62; Hart-Davis 2010: 20). Упознајући град током наредног периода, Де Ласло ће откривати и његове позитивне стране. Захваљујући Де Ласловим бечејским сликама, на Академији Жилијен у класу ће га примити Жил-Жозеф Лефевр, чувени француски портретиста који је на Париским салонима често излагао и добијао многобројне награде. Истог дана упознао је и Михаља Мункачија (Mihály Munkácsy, 1844–1900), једног од својих узора, чија је слика Христ пред Пилатом извршила снажан утицај на њега као дечака и пробудила у њему жељу да упозна аутора (Rutter 1939: 63, 64). Сада му се жеља коначно испунила; приликом сусрета с Мункачијем дубоко му се у свест усадио савет искуснијег колеге: „Или ћеш кренути ка доле као многе твоје колеге, или ћеш кренути ка горе. Буди овде због оног због чега си дошао, и обилази и посећуј ме онолико често колико можеш."[21] На Академији је радио предано похађајући, поред Лефеврових и часове Бенжамен-Констана и дружећи се највише са пријатељем из минхенских дана Отом Фридрихом, као и Хајнрихом Каучом (Heinrich Kautsch, 1859–1943). После два семестра проведена у Паризу, студирајући код великих мајстора и инспирисан француским сликарством, посебно Жил Бастијен-Лепажа (Jules Bastien-Lepage, 1848 –1884), Де Ласло се 1891. године враћа у Угарску. Након кратке посете породици у Будимпешти, наставља пут ка Бечеју, доносећи дух европске метрополе у мали град. На сликама из ове последње године у Бечеју видљив је утицај француског сликарства на уметника, посебно кроз окретање ка тоналном сликарству. Вероватно тада Де Ласло доноси као поклон пријатељу Палу Гринбауму и део свог Париза – Портрет младића са фесом, чији оријентални изглед указује на угледање на Бенжамен-Констана.

Након бучног Париза мирни живот Бачке пријао је Де Ласлу. Живео је у кући која је припадала Палу Гринбауму на главном тргу Бечеја и водио је богат друштвени живот у средини у којој је враћањем по трећи пут узастопно постао централна личност. У међувремену су натписи о њему у локалним новинама допринели да га упозна и шири круг људи. У средини попут бечејске долазак сликара представљао је велики друштвени догађај и даме и господа су се трудили да што више од њега сазнају о Паризу, Ајфеловој кули, уметничком свету, а Де Ласло је уживао причајући им. Том приликом је запазио да су жене из добростојећих породица биле

[21] "Either you will go down like many of your fellows, or you will go up. Be here for what you came (*sic*), and come and see me as often as you can", (Hart-Davis 2010: 21).

веома образоване, као и да су готово све говориле бар један страни језик. Посебан круг чинили су пријатељи окупљени у једном од џентлменских клубова у који су долазиле најугледније личности бечејског вишенационалног друштва, забављајући се до дубоко у ноћ. Блиско пријатељство са породицом Гајгер најбоље описује инцидент који је сликару остао урезан у сећање, а на исти га је подсетила и Берта Гајгер у једном од својих писама: након узастопних молби да јој дозволи да му опере сликарске четкице, Де Ласло јој је тај посао и препустио, само да би ујутро свој прибор за сликање нашао опран и уништен. Морао је под хитно да тражи да му се пошаље нови сликарски прибор из Будимпеште, а Берта Гајгер је дуго чувала уништене сликареве четкице као сувенир (*ibid.:* 73).

Током последњег боравка у Бечеју Де Ласло ће посветити време сликању првенствено жанр-сцена, посебно једној: Бака прича (сл. 13).[22] Идеју да наслика типичну сцену из локалног руралног живота у којој стара сељанка прича бајке деци почео је да реализује у селу надомак Бечеја, где је одсео у кући католичког свештеника. Убрзо је нашао моделе за слику – старицу и децу. Посебан проблем у постављању призора представљала су му немирна деца, као и радозналци који су непрекидно долазили да виде како сликар напредује. Начинио је више студија у уљу и цртеже за слику, а на најмонументалнијој од њих старица и шесторо деце седе на деблу постављеном уз кућу, док двоје деце стоје наслоњено на зид, помно слушајући приповедање. Ову студију, коју је касније поклонио Палу Гринбауму, није завршио, мењајући концепцију, што се примећује кроз више сачуваних цртежа и једно завршено платно, Старица за вретеном, које представља самосталну жанр-сцену. На основу записа на недовршеној слици сазнајемо да је коначну верзију слике Де Ласло реализовао пар месеци касније у Ходмезовашархељу (Hódmezővásárhely).[23] Ову коначну верзију у којој је искористио мотив старице за вретеном са децом постављеном у полукруг испред ње Де Ласло је послао на Јесењу изложбу Мађарског уметничког удружења и за њу освојио Велику награду за жанр-сликарство (*ibid:* 77, 88).

У низу цртежа деце која су настала приликом последњег Де Ласловог боравка у Бечеју, посебно се издвајају водоноше, као што је поменуто, тема која је све време инспирисала сликара. У једном од тих призора, на слици Лидике Мала Лиди (сл. 14), Де Ласло ће дочарати свакодневицу девојчице са крчазима. У тонској реализацији слике примећује се утицај уметниковог париског искуства. Првобитно је била намењена

---

22 Изворно слика је била позната под именом Ómama mesél, што је усвојено и на српском језику (ПЗЗСК); њен енглески назив је Storyteller (Приповедач).

23 О запису на делу на основу постојећих фотографија: "László Fülöp E. / e vázlatot 1891–ben festettem / azután néhány / hónappal később teljesen átalikít / ottam még ugyanezen / festményemet Hódmezővásárhelyen /Bécsben/ május hó 8." О слици и њеној генези в. Rutter 1939: 73–74; Schleinitz 1913: 16, 18.

као поклон Палу Гринбауму за предстојеће венчање, да би слика, након излагања 1891. године на Зимској изложби Мађарског удружења лепих уметности, била откупљена за царску колекцију Фрање Јосифа. Касније је ушла у фонд Мађарске националне галерије (Magyar Nemzeti Galéria). За локалну јавност Бечеја чињеница да је у царску колекцију ушла слика насликана управо код њих била је од огромног значаја.[24] О могућности да је тада Де Ласло насликао више слика са темом водоноша сведочи и недавно откривено дело на којем су приказани дечаци на обали Тисе у духу жанр-слика Бастијена Лепажа (сл.а 15).[25]

Припреме за венчање Пала Гринбаума биле су увелико у току у време Де Ласловог боравка у Бечеју. Будући зет имао је жељу да имућном оцу Ержебет Цукор (Erzsébet Czukor) из Сегедина прикаже имање у свом поседу, те је Де Ласло због припрема и да би најавио долазак власника и оца његове изабранице, неколико дана раније отишао на салаш, срећан што ће имати прилику да боље упозна живот правих сељака. Уживајући у потпуном миру и сагласју с природом остао је тамо око недељу дана цртајући и сликајући. Међу делима насталим током тих тренутака испуњених спокојством налазе се Фарма окружена багремовим дрвећем као пример његових раних пејзажа, али и слика Сељанчица са мачетом на којој доминира колористичка обрада, коришћење светлих боја и светлости у дочаравању љупке жанр-сцене.[26]

Убрзо након тога Де Ласло је напустио Бечеј да би поново отишао у Минхен на студије и никада се више у њега није вратио. У породичној архиви уметника налази се велики број писама која потврђују да је са некима од до сада поменутих личности, посебно припадницима породица Гринбаум, Гајгер и Полаковић, Де Ласло остао у вези. За њега је Бечеј у каснијем периоду, чак и када је постао велико сликарско име, представљао никада заборављену и прежаљену Аркадију (Courbeau-Parsons 2010). Пријатељство са Палом Гринбаумом, прекинуто на кратко, настављено је око 1900. године, у време Де Ласловог венчања. У *Ó-Becse és Vidéke* објављују се чланци који прате уметников светски успех, а 1912. године поново се у Будимпешти срећу Пал, тада Галамбош, и Филип, тада већ Де Ласло. Био је то уједно и њихов последњи сусрет, а иза великог пријатељства остала је сачувана преписка и уметничка дела од којих поједина тек треба да буду пронађена и откривена, док о препознавању уметничке величине и значаја Де Ласла у Војводини тог периода сведочи и велики број фалсификата који су током времена настајали у региону.

---

[24] Фрања Јосиф је (1888) купио за своју колекцију другу Де Ласлову слику, Гушчарица (The Goosegirl), која такође није пронађена.

[25] http://www.delaszloarchivetrust.com/

[26] http://www.delaszloarchivetrust.com/

ЗАКЉУЧАК

Захваљујући оствареним делима и везама са личностима које су биле важне у формирању друштвено-социјалног миљеа Бечеја и Бачке крајем XIX века, бележењем јавних и приватних сегмента њихових живота, као и свакодневног живота руралне Војводине, Филип де Ласло је стекао место у сликарству региона. На ширем плану везе се продубљују на више нивоа. Управо на Академији у Минхену, на коју у два наврата након боравка у Војводини креће Де Ласло, студирали су и многи уметници који чине неизбежан део историје уметности региона. Међу њима су појединци били студенти управо у време када је тамо боравио и Де Ласло, попут Марка Мурата (1887–1893), Рихарда Јакопича (1890), Ристе Вукановића (1893–1898), Јосифа Фалте, који уписује студије код Лицен-Мајера 1892, као и многи други (Јованов 1985). Паја Јовановић (Вршац, 1859–1967) представља незаобилазну паралелу када се има у виду портретно сликарство, круг наручилаца, места на којима су обојица боравили, од Будимпеште до Лондона, а за која су студијама и сликарством били везани, као и излагањем. Због тога не чуди што је и знатно млађи и другачије оријентисани уметник Коста Јосиповић, запазио слике управо њих двојице на једној од изложби у Минхену 1912. године: „Овде је отворена изложба у Glas Palast-у има 2350 радова али само неколико интересантних и добрих, иначе од Срба сем Паје Јовановића никог нема. Овај је изложио 2 портрета једну оперску певачицу и цара Фрању Јосипа, добри су али мени се више допада 1 портре Мађара Laslo-а који мислим да је најбоља ствар – сем њих нема осталих величина, нарочито немачких, ове године на изложби“, (Јовановић 2012). И пре тога Де Ласло је био познат у српској средини. Милан Обреновић му се 1900. године обратио са жељом да наручи портрет свог сина краља Александра Обреновића; ову наруџбину Де Ласло није могао да прихвати због свог венчања (Rutter: 205). Ипак ће касније, посредно, успоставити везу са српском краљевском породицом, додуше, Карађорђевићима, насликавши 1922. године портрет принцезе од Грчке и Данске, Олге која ће 1923. године ступити у брак са принцом Павлом Карађорђевићем.[27]

Време у којем је стварао Филип де Ласло представља епоху последњих великих портретиста, а он је међу њима био неприкосновен и по наруџбинама и по успешним реализацијама. Социјално окружење у којем се кретао и промене на прекретници XX века омогућили су му успон, а захваљујући таленту на уметничком врху је и опстао. Мада представља почетак у уметничком развоју овог сликара, бачки опус Филипа де Ласла је значајан јер одражава више од раних интересовања и несумњивог талента младог уметника. Кроз уметничка дела настала у поменуте три године

[27] <https://www.delaszlocatalogueraisonne.com/paintings/details/11684.> 1. 6. 2012.

јасно се сагледавају духовни амбијент и околности пресудни за настанак повољне друштвене климе која је изнедрила велика уметничка имена, попут његовог.

ЛИТЕРАТУРА

Anon. 1891

László Fülöp kituntetései, *Ó-Becse és Vidéke*. Ó-Becse 20.12, 5.

Anon. 1912

László Fülöp látogatása, *Ó-Becse és Vidéke*. Ó-Becse 14.1, 2.

Balla, V. 1930

Schlesinger és Polakovits in: *Pál Sándor Jubilee Memorial Album*, Budapest.

Bellák, G. 2004

Philip de László in Hungary, in: *A Brush with Grandeur: Philip de László 1869–1937,* London: Paul Holberton Publishing, 11–29.

Grever, T. and Heuft, A., British ed. S. de Laszlo 2006

De László in Holland: Dutch Masterpieces by Philip Alexius de László (1869–1937), London: Paul Holberton publishing,

Јованов, Ј. 1985

Минхенска школа и српско сликарство, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Јованов, Ј. (у штампи)

Бачка у XIX веку у: *Бачка кроз векове. Слојеви култура Бачке*. 2012.

Јовановић, В. 2012

Шест сликарки, Нови Сад: Тиски цвет.

Микић-Антонић, Б. 2003

Археолошки одсек, ур. Бранислава Микић-Антонић,

Градски музеј Бечеј / Városi Múzeum Óbecse 1953–2003, Бечеј: Градски музеј.

Опинћал, Д. 2005

Бечеј/Óbecse / Bečej, Бечеј: Мозаик.

Опинћал, Д. 2007

Знаменити Бечејци / Neves Óbecseiek, Бечеј: Пролетер.

Kalapis, Z. 1990

A fiatal László Fülöp becsei és verbászi kapcsolatai, in: *Festők nyomában*. Újvidék: Forum, 122–132.

Kalapis, Z. 2002

Életrajzi Kalauz, Forum: Novi Sad.

Laszlo, S. de *et al.* 2004
A Brush with Grandeur: Philip de László 1869–1937, London: Paul Holberton Publishing.

Maruševski, O. 2004.
Društvo umjetnosti 1848.-1879.-1941, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.

Rutter, O. 1939
Portrait of a Painter: The Authorized Life of Philip László, London: Hodder and Stoughton.

Schleinitz, O. von 1913
Ph. A. von László, Bielefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing.

Courbeau-Parsons, C. 2010
Philip de László portraits, London: National Portrait Gallery.

Fárbás, Z. 1933
Régi Arczok: Száz arckép a régi Óbecse közéletéből, Sztári Becsej.

Hart-Davis, D. 2010
Philip de László: his life and art, New Haven and London: Yale University Press.

Williams, O. 1921
Selections from the Work of P.A. de László, Foreword by Count R. de Montesquiou. London: Hutchinson.

АРХИВСКА ГРАЂА

Де Ласлов архив (The de László Archive – DLA):

ДЛА 043-0059, Писмо Филипа де Ласла сестрама Рози и Серени, Бечеј, 16. август 1889.

ДЛА 033–0006, Писмо Виктора Бошковића упућено Филипу де Ласлу, Нови Сад, 1932.

ДЛА 043–0041, Писмо Филипа де Ласла родитељима, Бечеј, 5. 9. 1890.

Покрајински завод за заштиту споменика културе (ПЗЗСК):

Е 79/Г/232

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

www.delaszloarchivetrust.com
https://www.delaszlocatalogueraisonne.com/paintings/details/11684
https://www.delaszlocatalogueraisonne.com/paintings/details/4787

JASNA M. JOVANOV AND JASMINA B. JAKŠIĆ

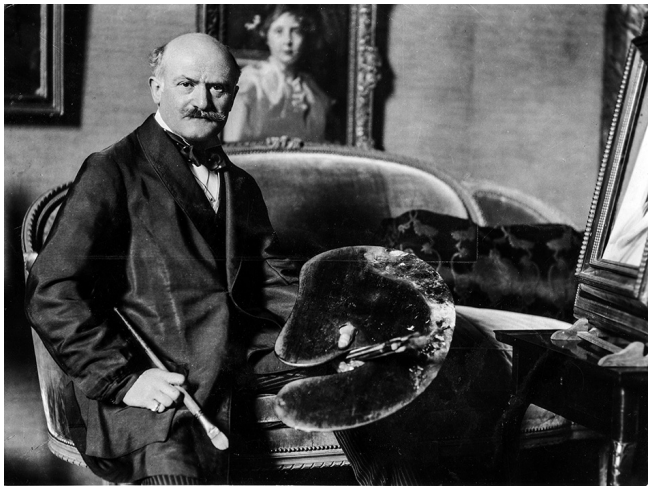
THE BAČKA EPISODE OF PHILIP DE LÁSZLÓ

SUMMARY

In the art history of the 19th and the 20th century, there are names of great artists whose sojourns in the plains of Vojvodina, whatever their significance, were erased from the memory of the areas where they stayed by time and lack of interest. Among these artists is Philip Alexius de László (Budapest, 1869 – London, 1937) whose works, created at the end of the 19th century in Bečej and Vrbas, represent an exceptional contribution to studying the opus of the then young painter at the start of his career, but also to an idea of the cultural and historical framework of what was then Southern Hungary. Thanks to his friendship with Dr. Pál Grünbaum (later Galambos), the world renowned and recognised artist Philip Alexius de László occasionally visited Bečej during three consecutive years (1889-1891). During that time, the young de László, then Laub, painted a large number of family portraits of the prominent citizens of Old Bečej and Vrbas, some of which are portraits of the Grünbaum, Polákovits and Milkó families. In keeping with the spirit of that time, women's portraits were painted in a more representative manner than those of men. Among the particularly interesting portraits is one of Pál Grünbaum, in which the impression of the model posing in front of an easel is lost, and the painting is done in an almost photographic manner. All these paintings reflect the young artist's ability to depict the psychology of the portrayed person. Along with national scholarship grants, these commissioned paintings enabled him to continue his education in the artistic capitals of Europe, with famous professors, like Alexander von Liezen-Mayer (Munich), Jules Joseph Lefebvre, Jean-Joseph Benjamin-Constant (Paris).

Besides portraits, a significant part of de László's opus from Bačka belongs to genre scenes, where he was always secure in his performance. From The First Washing Lesson from 1889 to The Storyteller and Little Lidi (1891), the genre scenes created in Bečej attracted the public's attention; they were exhibited and purchased for important collections. Although he never returned to Bečej after 1891, he remained in contact, primarily through letters, with friends from those days, particularly with Pál Grünbaum (Galambos), and he remembered Bečej with nostalgia. Many paintings from this early period of his work have not yet been discovered, and we learn about them only on the basis of preserved photographs and archive material in The de László Archive in the National Portrait Gallery in London and in the records of The de László Catalogue Raisonné. The works of the young artist are a testimony to his talent, but also to Vojvodina and its population at the end of the 19th century.

The study of the Bačka opus of Philip de László contributes to a better insight not only into his oeuvre, but also into the spirit of the times in which he was working and the circumstances that formed the favourable artistic climate. The figures who were important in forming the social milieu of Bečej and Bačka at the end of the 19th century, both in the public and private aspects, as well as the daily life of rural Vojvodina, were recorded by de László and his paint brush. Thanks to the artist's biographies, issued mainly in Great Britain, all those in the world who admire his artistic opus are acquainted with the local Vojvodina topographic and social terms. The recollection of the artist's Bačka opus draws attention to this outstanding painter who stayed in Bačka, and offers the possibility of further research and discovering at least some of his works, the traces of which have been lost over time.

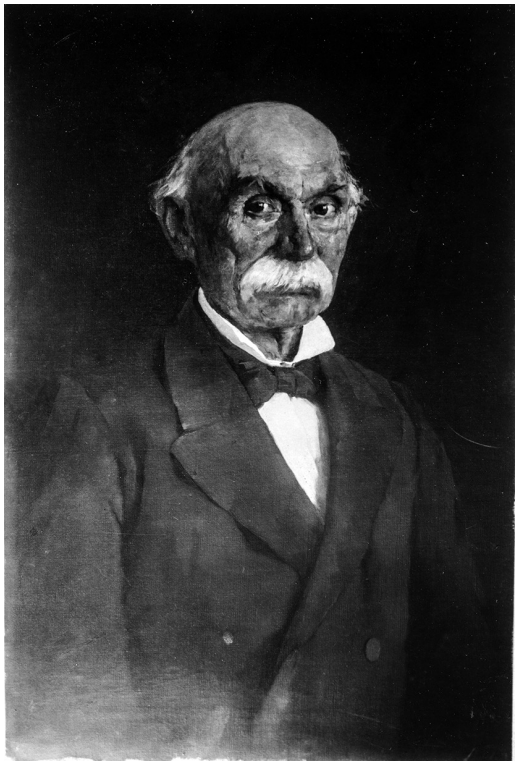


Сл. 1 Уметник у атељеу © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 1 The Artist in his Studio; photo © de Laszlo Foundation, London

Сл. 2 Кућа у Будимпешти Филипа де Ласла (1897); фото © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 2 De László's studio-house, Budapest (1897); photo © de Laszlo Foundation, London

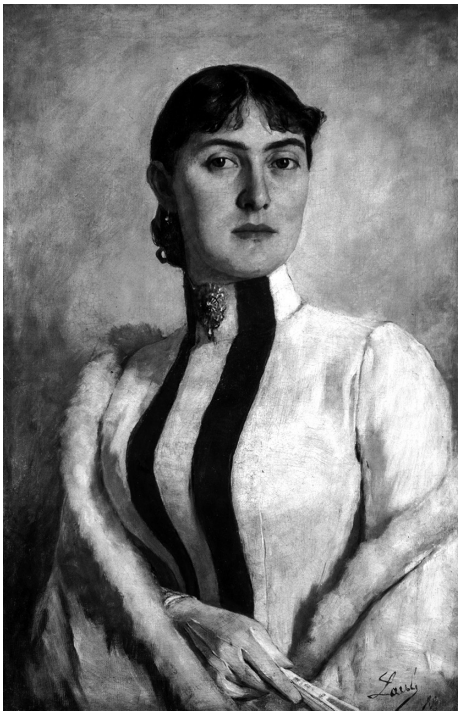


Сл. 3 Филип де Ласло, *Филий Гринбаум* (1889); није пронађено; фото: © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 3 Philip de László, Fülöp Grünbaum (1889); untraced; photo © de Laszlo Foundation, London

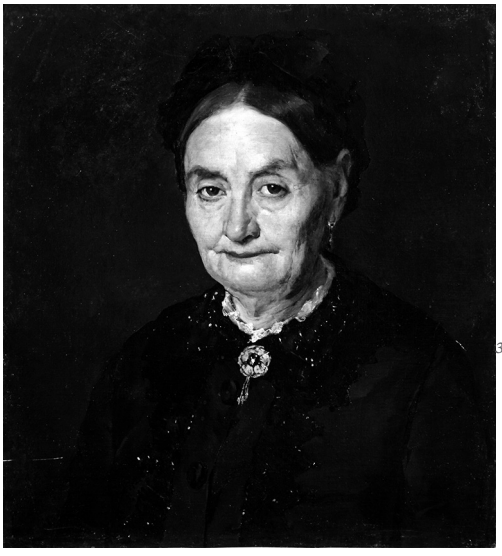
Сл. 4 Филип де Ласло, *Розалија Гринбаум* (1889); није пронађено;
фото: © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 4 Philip de László, *Rozália Grünbaum* (1889); untraced; photo © de Laszlo Foundation, London



Сл. 5 Филип де Ласло, *Лаура Гринбаум* (1889) уље на платну, 75 × 48.5 cm; вл: Magyar Külkereskedelmi Bank, Будимпешта;
фото: Tibor Mester © de Laszlo Foundation.

Fig. 5 Philip de László, *Laura Grünbaum*, (1889), oil on canvas, 75× 48.5 cm. Magyar Külkereskedelmi Bank (Hungarian Bank of Foreign Trade), Budapest; photo: Tibor Mester © de Laszlo Foundation



Сл. 6 Филип де Ласло, *Портрет жене са златним брошем* (1889); Уље на платну, 54 × 50 cm, вл: Градски музеј Суботица;
фото: © Градски музеј Суботица.

Fig. 6 Philip de László, *Portrait of a Woman with a Golden Brooch* (1889), 54 × 50 cm, oil on canvas. The Municipality Museum of Subotica; photo: © The Municipality Museum of Subotica

Сл. 7 Филип де Ласло, *Први час прања* (1889); уље на платну, 31 × 48 cm, приватна колекција; фото: Lukács Tihamér © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 7 Philip de László,*The First Washing Lesson* (1889); oil on canvas, 31× 48 cm. Private collection; photo: Lukács Tihamér © de Laszlo Foundation

Сл. 8 Филип де Ласло, *Пал Гринбаум* (1889); уље на дасци, 48 × 31.5 cm, приватна колекција; фото: © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 8 Philip de László, Pál Grünbaum (1889); oil on panel, 48 × 31.5 cm. Private collection; photo: © de Laszlo Foundation

Сл. 9 Филип де Ласло, *Портрет госпође Цецилије Полаковић* (1890); уље на платну 85.8 × 57.8 cm, приватна колекција; фото: © Roy Fox Fine Art Photography © de Laszlo Foundation, Лондон.

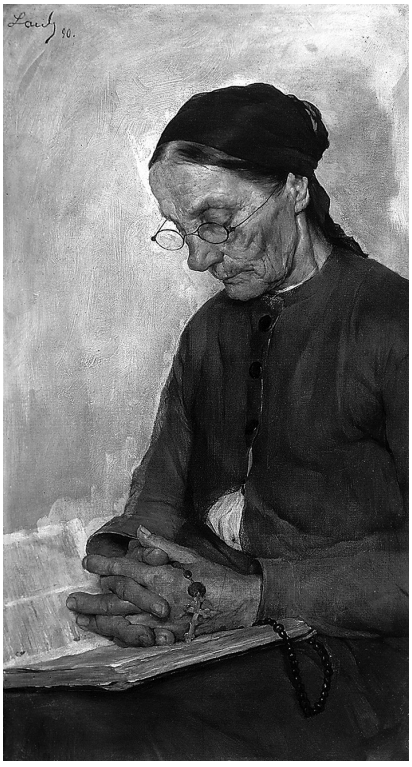
Fig. 9 Philip de László, *Portrait of Mrs. Cecilia Polákovits* (1890); oil on canvas, 85.8 x 57.8 cm. Private collection; photo: Roy Fox Fine Art Photo: © de Laszlo Foundation, London

Сл. 10 Филип де Ласло, *Жена са црним шеширом* (Хермина Полаковић) (1897); уље на платну, 90.8 × 72.4 cm, вл: Magyar Nemzeti Galéria, Будимпешта; фото: © Magyar Nemzeti Galéria.

Fig. 10 Philip de László, *Lady in A Black Hat* (Hermina Polákovits) (1897), oil on canvas, 90.8 × 72.4 cm. Hungarian National Gallery, Budapest; photo: Hungarian National Gallery, Budapest

Сл. 11 Филип де Ласло, *Породична срећа* (1890); није пронађено; фото: © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 11 Philip de László, *Family Happiness* (1890); untraced; photo: © de Laszlo Foundation, London

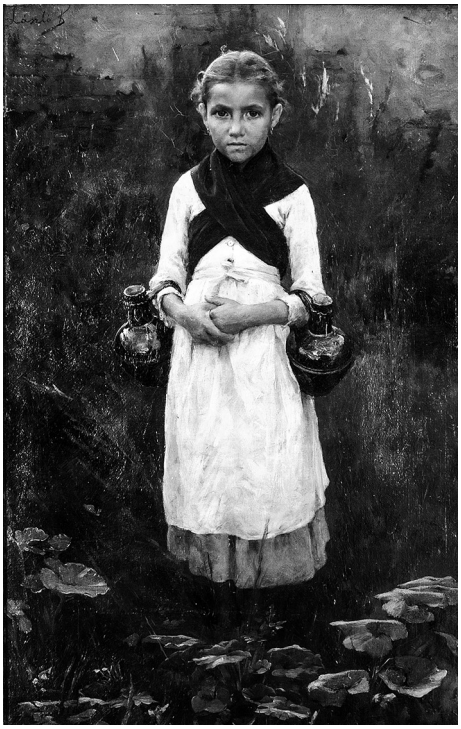


Сл. 12 Филип де Ласло, *Стара сељанка у молитви* (1890); није пронађено; фото: © *Virág Judit* Galéria, Будимпешта.

Fig. 12 Philip de László, *An Old Peasant Woman Praying* (1890); untraced; photo: © Judit Virág Gallery, Budapest

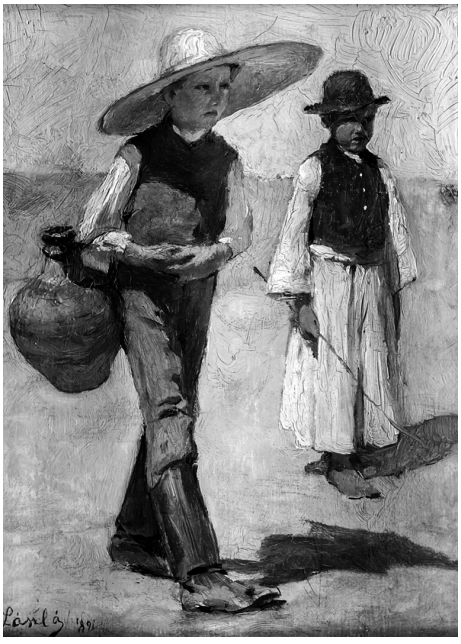
Сл. 13 Филип де Ласло, *Бака йрича* (1891); није пронађено; фото: © de Laszlo Foundation, Лондон.

Fig. 13 Philip de László; *The Storyteller* (1891); untraced; photo: © de Laszlo Foundation, London



Сл. 14 Филип де Ласло, *Лидике* (1891); уље на платну, 41.3 × 27.3 cm; вл: Magyar Nemzeti Galéria, Будимпешта; фото: Katalin Fehér © Magyar Nemzeti Galéria, Будимпешта.

Fig. 14 Philip de László, *Little Lidi* (1891); oil on canvas, 41.3 × 27.3 cm. Hungarian National Gallery, Budapest; photo: Katalin Fehér © Hungarian National Gallery, Budapest



Сл. 15 Филип де Ласло, *Водоноше* (1891); уље на дасци, 17.8 × 13.8 cm, приватна колекција; фото: Katalin Fehér © de Laszlo Foundation, Будимпешта.

Fig. 15 Philip de László, *Water-Carrier Boys* (1891); oil on panel, 17.8 × 13.8 cm; Private Collection; Photo: Katalin Fehér © de Laszlo Foundation, Budapest

научни чланак – прегледни рад

УДК 7.01 ; 7.037.3)
ИД 195190028

Владимир Ц. ДИМОВСКИ
Средња школа за дизајн „Богдан Шупут“, Нови Сад

МАНИФЕСТ У ИСТОРИЈИ МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Предмет расправе је манифест авангардних уметничких покрета сагледан као посебно дело или као жанр. Иако историја уметности, посебно модерне, познаје текстове манифестног карактера – категоричке исказе, ставове, тврдње (стејтменте) уметника, манифест тек у авангардама првих деценија 20. века заузима равноправно место са уметничким делима појединаца или покрета авангарди. У периоду историјских авангарди идеја по којој једна уметничка теорија може постати и уметничка пракса – идеја по којој реч може постати дело – полако осваја уметнике, заузима доминантно место у уметности и постаје неизоставан извор историје уметности и њених интерпретација у поступку истраживања, анализе и тумачења уметности авангарди и уметничког дела. Манифест се успоставља као интегрални део уметничке праксе. Овај текст за пример узима деловање Филипа Т. Маринетија и његов *Оснивачки манифест футуризма*, као један од најбољих примера како манифести као документи уметности, о уметности и из уметности остају и данас актуелни јер су у њима вербализовани многи аспекти и премисе уметничког изражавања у пољу визуелних, ликовних, перформативних, музичких уметности и архитектуре.

Кључне речи: Модерна уметност, авангарда, манифест, футуризам, 20. век

О значају манифеста у историји уметности

Историја уметности најчешће је узимала или и данас узима у обзир оне манифесте који су настали у пољу деловања ликовних и визуелних уметности. Посебно је то случај са периодом историјских авангарди, којима је манифест темељни конститутивни чинилац. У комуникацији авангардних покрета са публиком прво место најчешће заузима манифест, а затим уметничко дело или обоје истовремено. Ако прихватимо Биргерову теорију по којој је захтев авангарде *повратак уметности у животну праксу*, онда манифести стоје између дела и посматрача као једно од основних стратешких средстава авангарде, чак и више него сама ликовна или књижевна дела.

Међутим, погрешно би било идентификовати форму манифеста једино са деловањем авангарди првих деценија 20. века. Најранији пример уметника који се користи речима и јавно изнесеним писаним ставом – манифестом је Гистав Курбе који је учинио кључне кораке у процесу сједињења слике и речи. Њега доводимо у везу са два текста: први је у историографији познат равноправно као „Став о реализму“ или „Манифест реализма“, текст који је 1855. Курбе написао као предговор сопственој изложби „Реализам“. Други је „Писмо младим уметницима“ из 1861. године, такође манифестног карактера, али се, истини за вољу, у њему реч ‚реализам‘ уопште не помиње (Harrison, Wood and Gaiger 1998: 370–372; 402–403). Иако се у новијим истраживањима сматра да је ауторство писма нејасно, јер је на Курбеа, највероватније, снажно утицао писац и пријатељ Жил Кастањари (Jules Castagnary) који је и помогао да се оснује отворени атеље за младе уметнике којом приликом је писмо и написано (*ibid.*: 402), Курбе, због оба поменута текста, остаје родоначелник модерног, двадесетовековног манифеста. Сарадња књижевника Кастањарија и сликара Курбеа, као и приметна синхронизованост књижевних и сликарских праваца у периоду друге половине деветнаестог века, потврђују јаку везу између те две сфере. О њиховом односу се може говорити као о карактеристичном за почетке модерне уметности, али и нешто касније, карактеристичном за историјске авангарде. Њихов међуоднос потврђује да манифести, који су првенствено књижевне појаве, могу такође постати предмет изучавања историје уметности. Курбеу је, с друге стране, политика била друга судбина, о чему сведочи и његова изјава да је „реализам демократија у уметности“, а сам је борбу против академизма у уметности и конзервативизма у друштву видео као своју судбину (Nochlin 1989: 3). И у том погледу, он је и зачетник изванууметничког, политичког деловања модерног уметника у перманентној критици „свега постојећег“. Манифести који настају пола века након Курбеовог као да постају најјача веза између уметности и политике, исказујући се данас као парадигме тог односа. Они постају незаменљиви извори за разумевање уметности прве половине 20. века.

Током 20. века уметност се развија у готово непрестаним класним и друштвеним конфликтима. Манифест се и у тој ситуацији показао корисним. Он је поетизовано политичко средство авангарде. Иако није визуелно/ликовно дело, манифест има супстанцију категоричког саопштавања – „манифестности“, а што традиционална средства изражавања (слика, скулптура) жарко желе да имају у себи. Манифест као жанр не допушта да буде смештен у сферу традиционалног стваралаштва (и традиционалних жанрова), јер своје место налази између књижевности и теорије, између стваралаштва и критике и као такав, новонастали жанр, постаје предмет изучавања историје уметности.

У периоду историјских авангарди идеја по којој једна уметничка теорија може постати и уметничка пракса – идеја по којој реч може постати дело – полако осваја уметнике и заузима доминантно место у уметности. На граничном подручју између теорије и праксе манифест налази свој животни простор. Зато разумевање манифеста доприноси разумевању авангарде у целини. Ако манифест и не постоји у апсолутном смислу, ако измиче дефиницији, као такав је управо индикативан за период првих деценија 20. века у којем доживљава експанзију.

Поред сугестивности којом утиче на присталице, и уопште савременике, манифест не губи на снази ни касније, као историјски документ. Он је писан и за историчаре уметности, иако се њима директно не обраћа. У манифестима историја заузима важно место, и готово да нема манифеста у којем нису присутне интерпретације прошлости, као и визије будућности која припада његовим присталицама. Но, да ли је манифест поуздан извор за историчара уметности? С једне стране сигурно му говори о намерама аутора и потписника, али с друге стране, већи део тих намера није остварен у пракси. Међутим, постоје и супротна мишљења. Шицел, поред тога што брани манифесте, тврди и то да су једино уметници, који су истовремено и писци манифеста, „u stanju da kroz svoje vlastite vizije, poetske i umjetničke uopće, naslute ono što tek treba nadoći, što i kako bi se htjelo ostvariti; oni pišu svojevrsnu poetiku za ubuduće, i u isto vrijeme, katkad neposredno, a najčešće posredno, izražavaju i svoje kritičko mišljenje o već ostvarenom. (...) Zaključak je odatle jasan: programi i manifesti književnom su povjesničaru najautentičnija građa za shvaćanje prave atmosfere duha i vremena u kojem je određena književnost, koju on analizira, nastajala“, (Šicel 1972: 12–13).

Да бисмо текстове уметника морали да схватимо озбиљно упућује и Слободан Мијушковић кад пише да „ono što, pre svega drugog, odvaja umetnika-pisca od ostalih protagonista pisanja o umetnosti, jeste upravo to neposredno iskustvo konkretne umetničke prakse (...) to je pogled iznutra“ (Mijušković 1998: 11), и сумира наведени феномен цитирајући Tea Ван Дузбурга који каже да „umetnici ne pišu o umetnosti već iz umetnosti“ (*ibid*.: 12). По Шицелу је то управо и разлог зашто баш они пишу манифесте, наглашавајући разлику између њих и књижевних критичара: „Povjesničar i kritičar zapravo sistematiziraju već dovršenu i ponuđenu građu“, (Šicel 1972: 12). И историчар и критичар такође морају бити свесни тога да манифести имају велики утицај на периодизацијске и појмовне оквире, у које и један и други „уклапају“ ауторе и дела, као и то да периодизацијски оквири „никада нису неутрални, него су и сами резултат одређених књижевних, теоријских и идеолошких конструкција“, (Петровић 2006: 675). Будући неодвојиви од структура друштвене моћи, уметничке мани-

фесте и манифесте авангарди треба разматрати и вишедисциплинарним приступом *нове историје уметности*, која акцентује друштвене контексте, идеологије, политику, културну историју – дисциплине неопходне ширем разумевању манифеста као жанра у историји уметности.

Манифести „и експлицитно и имплицитно делују унутар мреже оних односа које Фуко назива 'односима моћи', као и да су „плодно тло за истраживање начина на које их писци користе и прилагођавају политичким и естетским сврхама" (Amidon 2003: 3). Када авангардни аутори посежу за манифестом често не увиђају колико је то парадоксалан потез: однос манифеста и институције уметности је контрадикторан по себи, јер му је циљ да сруши владајућу поетику (у неким случајевима чак и сам концепт институције уметности), а сам по себи је средство које тежи да се институционализује.

Манифести се често доживљавају или тумаче као да су групни ставови (стејтменти), иако су потоњи претежно лична изражавања, попут дневничких записа или писама (за шта су нам оба Курбеова манифестна текста добар пример). Премда и они могу имати карактер програма, никад нису у толикој мери позив на акцију у колико мери је то манифест. С друге стране, сличност са стејтментом се огледа у томе што је и манифесте углавном писала једна особа. Честом употребом заменице „ми", која је некад утврђена и потписима припадника, манифест сугерише историчару уметности кохерентност покрета која није увек тако извесна. У неким случајевима (футуризам, надреализам) манифест апелује на лојалност припадника и држи групу на окупу. Зато им се понекад приступа као доказима, као правним актима који чувају у првобитно замишљеном стању намере уметника преточене у јасан и недвосмислен језик. Уочљив је утицај манифеста на кохерентност покрета (како у смислу поетике и праксе, тако и у смислу одговорности сваког припадника). Психолошки утицај на чланове покрета, „партијска" природа покрета, може довести до тога да се код чланова, бар на неко време, развије снажан осећај припадности и одговорности. Манифест као *акт* је подстицајан за групу, он одређује њен идентитет у јавности и дефинише је у односу на остале групе, што је посебно корисно у сфери јавног информисања, штампи на пример, у којој су новинари настављали да граде слику о једном покрету на основу информација нађених у манифесту. Такође, групације које имају манифест су кохерентније, док су оне без манифеста дифузније, историчари уметности их теже доживљају као групе. Наведимо пример кубизма који као покрет нема манифест. Аполинер, објављујући књигу *Кубистички сликари*, није писао манифест, нити је књига уопште замишљена као било шта више од збирке есеја. Првобитни њен наслов требало је да буде *Естетска размишљања* (*Meditations esthetiques*),

а текстови које књига садржи тичу се новог сликарства уопште: „Прва коригована верзија текста (коју је Аполинер добио вероватно у септембру 1912. године) показује да је појам кубизма у читавој књизи био употребљен свега четири пута. Тек је после тог датума Аполинер написао неколико кратких историјских и теоријских одељака посебно посвећених кубизму које је потом уврстио у књигу променивши јој истовремено и наслов", (Калинеску 1997: 131–132) – што сигурно није начин на који се пише манифест.

Један пример: Маринети, *Манифест футуризма* и визија пропагандног деловања

Зашто су уметничке групе тако честе појаве у периоду авангарди? Изгледа да постоје неки слични разлози који су постојали и у ранијим периодима, када су сликари имали своје еснафе којима су припадали, и на тај начин штитили свој рад и његову вредност у друштву и на тржишту. Сличан процес се одиграва и у периоду авангарде, а манифести се од наведеног процеса не могу одвојити. У њему они заузимају важну улогу, без обзира да ли су упућени другим „еснафима" или „тржишту уметности" које диктира буржоаско друштво. Уједињавање у групе представља основни начин на који су се уметници штитили од тога да њихов рад буде изједначен са радом било којег другог произвођача, с тим што у периоду авангарде разлике између наведене две врсте рада морају да дефинишу управо уметници: „У недостатку неког општеприхваћеног друштвеног схватања улоге уметничког дела, остаје на самим уметницима да се укључе у процес поновних преговора око функције [уметничког дела]", (Somigli 2003: 54). Група тако постаје орган борбе коју један уметник не би могао водити, напросто због тога што појединац – који се налази унутар света уметности у којем је конкуренција исувише јака – не може привући довољно пажње на себе, односно омасовити своје предлоге за неку нову улогу уметности у друштву. За привлачење пажње јавности неопходна је добра организација више људи, јер је у уметничком свету из времена раних авангарди „привући публику значило напасти публику" (Cohen 2004: 51)[1]. „Напади" на публику које су спроводили поједини авангардни покрети, попут футуриста, били су корисни и штампи. Публицитет који је авангарда стицала нападима на публику врло лако је постао публицитет оних новина које о тим нападима пишу. Однос међусобне зависности убрзо су препознали и једни и други и сигурно су по-

[1] Коен (Cohen) наводи пример једног предавања које је организовало „Предузеће Маринети" (Marinetti and Co.). Публика је за догађај пажљиво припремана тако што су припадници групе делили провокативне летке на стратешки одабраним деловима града.

кушали да га одрже. Штампи се повећао тираж, а авангардним покретима присутност у јавној сфери.

Значењски непобитан за важност форме и одлика манифеста авангардног покрета, један од најважнијих историјских примера у разматрању великог значаја манифеста у истраживачкој методи историје уметности, као и у чврстој вези која постоји између књижевне форме текста, поезије и ликовне уметности, јесте *Оснивачки манифест футуризма* (или како је уврежено у употреби *Манифест футуризма*) Филипа Томаза Маринетија. *Оснивачки манифест* је први пут штампан 20. фебруара 1909. године у париским дневним новинама *Le Figaro*. Намеравана прва објава Манифеста одложена је због догађаја који се збио на самом почетку 1909. године. „Другог јануара те године двеста хиљада људи страдало је у земљотресу на Сицилији. Маринети схвата да никако није погодан тренутак да се свет засени једним књижевним манифестом, и зато одлаже објављивање све до тренутка у којем ће бити сигуран да ће манифест заузети насловну страну", (Perloff 2007: 152). Анализирајући стратегије *лансирања* футуризма, Пухнер наводи три кључне одлуке које ће Маринети донети приликом писања манифеста, а то су: „да је језик на којем треба основати авангардни покрет француски; да је најбољи град у којем то треба да се изврши Париз; и да је најбоље место за објаву *Le Figaro*" (Puchner 2006: 94) у којем су многи текстови уметника објављивани, и у којем париска публика очекује да сазна какви су уметнички трендови, шта је *dernier cri*.

Маринети на једном месту каже да „Нема ремек дела без агресивног покрета"; „Онако као што је литература до сада славила мисаону непокретљивост, екстазу, дремеж, тако ми желимо да славимо агресивни покрет, грозничаво неспавање, гимнастичарски корак, скок пун опасности, шамар и ударац песницом", (Маринети 1984: 53). До 1909, године објављивања Маринетијевог манифеста, вићали смо и програме са филозофском подлогом, и укључивање програма у књижевна дела (најчешће као предговоре), али, оно што чини Маринетијев текст тако значајним је то што је „програм ‚упакован' у жанр који је до тада коришћен у политичке сврхе, и што је то ‚паковање' вредновано као уметност", (Amidon 2003: 100). Говорећи о футуристичком манифесту Пухнер каже да је он „нарушио скоро све вредности које се доводе у везу са високим модернизмом, дајући предност експлицитном више него имплицитном, једноставним слоганима радије него комплексним структурама, оштрим прекидима, а не суптилним епифанијама, директном обраћању публици више него непоузданим нараторима, политичком интервенционизму радије него естетској аутономији", (Puchner 2006: 108).

Године 1912, *Манифест* је преведен на енглески поводом изложбе футуриста у Лондону. Исте године Маринети организује веома запаже-

ну изложбу *Италијански футуристички сликари* (*Les Peintres Futuristes Italiens*) у Паризу, у галерији Бернам-Жен (*Bernheim-Jeune*). Иако су изложбе биле честе у Паризу с почетка века, футуристичка изложба се од других разликује по томе што је пажљиво планирана и припремана недељема унапред.[2] Посматрана са временске дистанце од читавог века, она се може видети као упечатљив пример стратешког планирања и организованог освајања уметничког тржишта. Њен циљ је био далеко испред онога што су дотадашње групе уметника себи постављале када би организовале изложбе. Зато је не можемо посматрати само као изазивање скандала и напад на публику. Она показује Маринетија свесног чињенице да се пропагандним стратегијама стиче позиција на уметничкој сцени, и да од те позиције (ранга, места) зависи даља рецепција покрета у јавности. Маринетијева изложба је, уз све то, била и путујућа, интернационалног карактера, њена публика није само париска већ и европска. У том тренутку футуризам је највећим делом био заокупљен развијањем агресивних, (данас бисмо рекли) маркетиншких стратегија, а уметничка дела су имала задатак да исте стратегије подрже, па се може рећи да су слике биле у том погледу „ангажоване". Квалитети и идеали модерног живота које Маринети истиче у манифесту – симултаност, брзина и динамизам постали су основне потке стваралаштва ликовних, визуелних, музичких и перформативних уметника футуриста, као и архитеката. Тешко да можемо повући јасну границу између улоге уметничких дела и улоге манифеста, између њихових поетика и техника. Они постају средства истог циља, и у том светлу манифест видимо као дело авангарде, а свакако као жанр који је у футуризму доживео највећи процват. Маринетијева генијалност се огледа и у томе што је успео да искористи технике модерних реклама и што је схватио да су „повученост и професионална издвојеност неприхватљиви облици уметничког понашања", (Cohen 2004: 15–16). Изгледа да Маринети (као ни Бретон, или Цара) није хтео да буде искључиво уметник – предводник неког покрета. Због његових организаторских способности Марџори Перлоф (Marjorie Perloff) га види као „концептуалног уметника": „Као песник, био је осредњи позни симболиста; као мислилац он је скоро потпуно произилазио из Ничеа и Бергсона, Жарија и Жоржа Сорела, у чијим мислима ћемо лако уочити будуће Маринетијеве екстравагантне изјаве. Али као оно што данас називамо концептуалним уметником, Маринети је био без премца. Стратегије његових манифеста, представа, рецитација и прича требало је да трансформишу политику у неку врсту песничког позоришта", (Perloff 1984: 68). Маринети је поседовао дар којим су само неки његови претходници могли да се

[2] Маринети је пре изложбе дистрибуирао по граду велики број летака са текстом манифеста, у којем објашњава зашто је футуризам супериоран у односу на кубизам (Cohen 2004: 15).

похвале, а то је да се коначно директно умеша у друштвени живот, да на најнепосреднији могући начин учествује у мењању друштвеног живота. Он је успоставио правило манифеста: да мора бити агресивнији од обичног уметничког исказа (стејтмента), да мора да осваја нову територију, а не да само брани постојећу, да манифест успоставља и чини вербални фронт насупрот уметничке и друштвене заједнице којој се обраћа. Маринети је, у једном писму, своју вештину назвао *уметност стварања манифеста* (*ibid*.: 65) и ускоро увео манифест у репертоар жанрова авангарде, као *посебно делотворно дело авангарде* које је слободу уметника учинило видљивом. С друге стране, *Манифест футуризма* је један од најбољих примера како манифести као *документи уметности, о уметности и из уметности* остају и данас актуелни јер су у њима вербализовани многи аспекти и премисе уметничког изражавања. Изузимајући утопијско у њима, као и некада дискутабилан однос прокламованог и постигнутог, манифести – читани данас – више указују на универзалне проблеме уметности него на стилске и концепцијске разлике. Велики број њих успоставља суштински однос између манифеста и авангарде, чинећи их нераздвојним компонентама естетичке модерности (aesthetic modernity) раног двадесетог века (Hjartarson 2007:177).

Посезање уметника за речима, специфична је појава која ће прерасти у неизбежну праксу у неким од најрелевантнијих покрета првих деценија 20. века. Текст уметника свакако означава стадијум извесне рационализације уметничког искуства, како пише Слободан Мијушковић (Mijušković 1998: 13). Употреба вербалних исказа се ту не исцрпљује, већ доводи до промена које се тичу „samog odnosa između umetnikovih tekstualnih i plastičkih iskaza, čija konceptualna međuzavisnost postaje sve tešnja", (*ibid*.: 14). Концептуална међузависност се најчешће изражава у програмској и декларативној форми манифеста па на тај начин „tekst postaje gotovo nezaobilazni pratilac, zapravo integralni deo umetničke prakse", (*ibid*.: 18). Зато су, између осталог, авангарда, манифест као жанр и интерпретација тесно повезани, чак условљени једно другим и зато је манифест не само посебно дело авангарде, већ и најважнији извор разумевања и тумачења за историју модерне уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

Amidon, S. R. 2003
Manifestoes: A Study in Genre, Ph.D thesis, University of Rhode Island

Калинеску, М. 1997
„Авангарда": извесна терминолошка разматрања у: *Авангарда – теорија и историја појма* I, ур. Г. Тешић, Београд: Народна књига.

Маринети, Ф. Т. 1984
Манифест Футуризма, у: *Модерни правци у књижевности,* ур. Р. Вучковић, Београд: Просвета–Нолит–Завод за уџбенике и наставна средства.

Mijušković, S. 1998
Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde, Beograd: Geopoetika.

Nochlin, L. 1989
The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880, in: *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper & Row.

Perloff, M. 1984
Violence and Precision – The Manifesto as Art Form, *Chicago Review* 34 (1984): 65–101.

Perloff, M. 2007
The First Futurist Manifesto Revisited, *Rett Kopi: Manifesto issue*, Dokumenterer Fremtiden, 152–56.

Петровић, П. 2006
Авангарда или тријумф коперниканске естетике, *Књижевна историја* 130 (2006) 38: 673–703

Somigli, L. 2003
Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915, Toronto: University of Toronto Press.

Harrison, C., Wood, P. and Gaiger, J.(eds) 1998
Art in Theory 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell Publishing.

Hjartarson, B. 2007
Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde, in *Modernism*, Eysteinsson, Astradur and Liska, Vivian (edit.), John Benjamins, Amsterdam, 177.

Cohen, M. 2004
Movement, manifesto, melee: the modernist group, 1910–1914. Oxford: Lexington Books.

Šicel, M. 1972
Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti, Zagreb: Liber.

VLADIMIR C. DIMOVSKI

MANIFEST IN THE HISTORY OF MODERN ART

SUMMARY

The paper "The Manifesto in the History of Modern Art" advocates the stand that a manifesto can be seen as a constitutive factor of the historical avant gardes and an irreplaceable source for understanding the art of the first half of the 20th century. Although not a work of visual art, a manifesto possesses the substance of a categorical statement, a substance which the majority consider as the unavoidable quality of avant garde art works. Gustave Courbet is considered to be the founder of the 20th century manifesto and the first artist to use words. He recognised the close connection between verbal and visual expression, which is characteristic for the historical avant gardes. The said inter-relationship confirms the fact that, although primarily a literary phenomenon, a manifesto can become the subject of art history studies.

As a genre, the manifesto eludes classification in the sphere of traditional creativity (and traditional genres), balancing between literature and theory, between creativity and criticism, rendering it a multi-layered text to which the historian must give serious consideration. All the more so because manifestos are inseparable from a society's power structures and because, as such, they need to be considered through the multi-disciplinary approach of *new art history*, which points out the social contexts, ideologies, politics, and the history of a culture. Also, the influence of a manifesto on a movement, which is a very frequent phenomenon within the avant garde, is immense, determining its public identity and defining it in regard to other movements or groups.

One of the most important historical examples in the consideration of the great significance of the manifesto in the research method of art history – the key example regarding the form and characteristics of the manifesto of an avant garde movement is – the *Founders' Manifesto of Futurism* by Filippo Tommaso Marinetti – a text which established the basic rules of the genre: that it must be more aggressive than the ordinary artistic expression (statement), that it must conquer new territory and not merely defend the existing one, and establish a verbal front before the artistic and social community it addresses. Marinetti prompts awareness to the fact that position on the artistic scene is acquired through propaganda strategies, and that the further reception of the movement by the public depends on this position. Immediately after the publication of the *Founders' Act of Futurism*, in the decade that followed, the genre experienced its full expansion; it became an organ of struggle, at one time a political, but now an assimilated, poetic weapon of the avant garde.

It is not possible to draw a clear distinction between the role of works of art and the role of the manifesto in the historical avant gardes. Joined for the common goal, they became the means/acts of the avant garde, thus re-valuing the traditional values of both. For that reason, among other things, the avant garde, the manifesto as a genre and the interpretation are tightly bound, even conditioned by one another and this is why the manifesto is, for the history of modern art, one of the more important sources for understanding and for interpretation.

научни чланак – прегледни рад

УДК 75.071.1:929 Кле П.;
378.147::73/76(430)"1920/1928"

ИД 195191308

Горан Т. ГАВРИЋ
Београд

ПРЕДАВАЊА ПАУЛА КЛЕА НА БАУХАУСУ

Апстракт: У овом раду се бавимо швајцарским уметником, теоретичаром уметности и научником Паулом Клеом и његовим наставним активностима на Баухаусу. На почетку разматрамо његов развој, почев од детињства, преко младићког доба, студија на Ликовној академији, па све до његовог постављења на Баухаусу. Главни акценат је, ипак, стављен на теоријски аспект Клеових предавања, и његову синтезу праксе и теорије. С тим у вези су анализирани Клеови наставни методи, као и основни елементи на којима је он заснивао своја предавања. Чињеница је и да Клеов наставни рад и данас може представљати инспирацију за сагледавање методолошких особености, пре свега на факултетима ликовних и примењених уметности, али и у раду са млађим узрастима.

Кључне речи: Паул Кле, предавач, предавање, теорија, пракса, наставни метод, Баухаус

Паул Кле (1879-1940)

Паул Кле је рођен 18. децембра 1879. године у Минхенбухсеу. Његов отац је био наставник музике на кантоналној Вишој педагошкој школи у Хофвилу, близу Берна. У основну школу је пошао у пролеће 1886. године, када је цела породица живела у Берну. Ту је похађао прва четири разреда, а затим су га родитељи уписали у гимназију где је похађао литерарну секцију, да би након тога положио кантоналне испите и матурирао у јесен 1898. године, чиме је окончао своје опште образовање. Размишљајући чиме би могао да се бави у животу, на крају је одлучио да студира сликарство и посвети свој живот уметности, упркос ризицима које такав позив подразумева. Намеравао је да оде у иностранство и двоумио се између Париза и Немачке, а с обзиром да га је нешто јаче вукло Немачкој, одлучио је да ипак оде тамо.

У Немачкој је уписао припремну школу Хајнриха Книра (Heinrich Knirr), а на Уметничкој академији у Минхену је вежбао цртање и сликање, и већ је раније од предвиђеног рока био спреман за улазак у класу Франца Штука (Franz Stuck). После три године студија у Минхену, проширио је своје искуство једногодишњим путовањем у Италију, где је углавном боравио у Риму. Након тог путовања је могао да сабере утиске и процени шта би могло да му буде корисно за будући развој. Полако је градио своје име као уметник, а чињеница да је Минхен као значајна уметничка средина у то време пружао могућности за напредовање, ишла му је наруку. Осим за три године војног рока - када је био стациониран у Лансху, Шлајсхајму и Герстхофену - боравио је у Минхену све до 1920. године. Истовремено, није прекинуо везу са Берном, враћајући се сваке године у кућу својих родитеља за летњи распуст, проводећи у њој два до три месеца.

Године 1920. је постављен за професора на факултету Баухаус у Вајмару. Предавао је на њему све док ова институција није премештена у Десау 1926. године. Затим је предавачку активност наставио у Десауу све до 1928. године, када га је заједно са Валтером Гропијусом (Walter Gropius), Ласлом Мохољијем-Нађом (László Moholy-Nagy) и Оскаром Шлемером (Schlemmer) напустио, али је ипак повремено предавао све до 1932. године. Баухаус је од 1928. радио још само четири године, до 1931, када су га националсоцијалисти преместили у Берлин и ускоро затворили, тачније 1933. године. Од Пруске уметничке академије у Дизелдорфу је примио позив 1930. године да преузме сликарску класу. Ово именовање му је дозвољавало да се након предавања на Баухаусу која су имала ширу конотацију, сада ограничи на област која је у основи могла да задовољи његова интересовања; на овој Академији је предавао од 1931. до 1933. године.

Међутим, политичко сужавање не само његове слободе да предаје, него и слободног остваривања креативног талента све више га је притискало и оптерећивало. Будући да је већ постигао интернационалну репутацију као сликар, осећао се довољно самоуверен да се одрекне положаја и преусмери на развијање сопствених креативних потенцијала. Како његове блиске везе са Берном никада нису прекинуте, он је у овом тренутку одлучио да се у њега и врати. Од тада је ту живео, и његова је жеља била да буде грађанин овог града. С обзиром на то да је био само немачки држављанин, аплицирао је за швајцарско држављанство које му није понуђено све до смрти - маја 1940. године; у ово време он је био у санаторијуму у Тичину и остао је немачки држављанин (Klee 1968: xx).

Долазак Паула Клеа на Баухаус

Кле је сазрео касно и осетио је довољно снаге да барата одважно бојом тек 1914. године, после кратког путовања у Северну Африку, где је на њега кључни утицај извршила чаролија јаке тунижанске сунчеве светлости. У Првом светском рату Кле је позван у немачку армију, али као сликар је имао среће и није распоређен на фронт, већ је радио на маскирним узорцима за авионе. Међутим, у рату је изгубио своје пријатеље Августа Макеа (Macke) и Франца Марка (Franz Marc). Разочаран догађајима који су уследили, Кле у забелешци из 1915. године, у свом дневнику записује: „Напушта се овострани свет и гради се са друге стране. Где је целина још могућа. Апстракција. Хладна романтика овог стила је безобзирна. Што је свет језовитији (као управо сада), то је уметност апстрактнија, док сретан свет доноси овострану уметност", (Kle 1985: 14). После пада Минхенске совјетске републике 1919. године, он је писао једном колеги уметнику да је „индивидуална уметност... капиталистички луксуз и да би нова врста уметности могла да унесе занате и покаже велике резултате. Због тога академије не би више постојале, већ ликовне школе за занатлије", (Whitford 1986: 91).

Највећи део свог времена у улози професора Кле је провео на Баухаусу. Он је био најважнији у другом таласу постављења, заједно са Василијем Васиљевичем Кандинским (Василий Васильевич Кандинский). Иако је Клеово дело неземаљско, фантастично, чудно и духовито, није било ничег неземаљског у његовој реакцији на Гропијусов позив да се придружи на Баухаусу, који му је стигао 1920. године док је био на одмору. Кле није раније предавао и радо је прихватио понуду да буде професор, првенствено зато што му је то место обећавало финансијску сигурност. Више од годину дана Кле је живео у пансиону у Вајмару, враћајући се у Минхен возом сваке друге недеље; једино је у јесен налазио погодан стан. Кле је 1920. имао четрдесет једну годину, када је већ објављена прва монографија о његовом делу и одржана прва важна изложба. Гропијус је знао довољно о њему и осетио је да би његов предавачки дар могао да буде инспиративан за студенте. Кле је био фасциниран теоријским проблемима, веома обдарен за усмено излагање, и широких схватања. Он је озбиљно схватио своја предавања настојећи да не буде догматичан у својим исказима. Осим тога, Клеово мишљење је почело да се усаглашава са ставовима Баухаусовог руководства, јер је разматрао уметност у политичком и социолошком контексту.

Клеово постављење, бар у почетку, његове колеге нису баш оберучке прихватиле. Шлемер је забележио да се „Клеово дело појављује да надахне највеће потресе у глави, као врста уметности ради уметности, удаље-

не од сваке практичне сврхе."[1] Кле је преузео књиговезачку радионицу од Георга Мухеа (Muche), и у ретким приликама је виђан тамо, како непрестано троши више времена у расправљању са мајстором радионице, Отом Дорфнером (Otto Dorfner), него радећи било који посао. Када је књиговезаштво престало да се предаје у Баухаусу 1922. године (није једино Кле имао проблема са Дорфнером), Кле је преузео радионицу за бојење стакла. Радионица с којом је Кле имао највише контакта, и то касније, била је она за ткање где је држао посебна предавања из композиције форме. То је био основни курс дизајна, у којем је он био најутицајнији, и у којем је покушавао да наведе своје студенте да развију критички прилаз основним проблемима израде слике.

Овде је веома важно истаћи интерактивни однос између Клеове наставе на Баухаусу и његовог личног усавршавања. Овај курс је показао користи не само за Баухаус него и за самог Клеа. Настава га је натерала да размотри сопствени рад, по први пут на интелектуалном нивоу: „Када сам дошао да предајем, обавезао сам се да себи јасно представим шта сам највећим делом урадио несвесно", (*ibid.:* 92). Клеове теорије су настале из његове праксе и никако другим путем. Његова настава била је концентрисана на елементарне форме из којих су, он је веровао, потицале све природне ствари. „Уметност би требало да открива ове форме", говорио је он, „не површном имитацијом ствари пронађених у природи, него настојањем да прати баш те процесе који доводе до њиховог развоја. Природа би требало да буде препорођена на слици, у којој, док је одвојена од природног света, мора да се повинује истим законима унутар сопственог одвојеног, аутономног окружења", (*ibid.:* 92).

Учење се, наравно, не завршава на Ликовној академији већ се оно наставља и након студентовог завршетка исте. Кле је тако наставио своје учење, учећи, при том, и своје студенте на Баухаусу. Клеова искуства везана за предавања на Баухаусу су непроцењива за његов развој као уметника, али је истовремено и он великим делом заслужан за промене извршене у систему ове институције, које су имале далекосежан и снажан утицај на формирање једног универзалног школског система, са припремљеним и разрађеним планом да ствара уметнике способне да се снађу и прилагоде бројним изазовима модерног доба. Чини се да су се у Клеовом случају у доброј мери поклопили његови циљеви са циљевима Баухауса. Такав

[1] Међутим, у писму из јуна 1921. године, Шлемер је открио да кад год је мислио о себи као професору у Баухаусу, на памет му је падао наслов приче Адалберта Штифтера (Stifter) – „Замак будала". Када је ова прича стигла до Баухауса, Шлемер је био више него збуњен. С једне стране, захтевао је да „ми можемо и смемо да желимо једино оно што је најреалније... Уместо катедрале, машина за становање." С друге стране, он је само био сувише свестан опасности схватања машине као модела за било шта: „Неспособан сам да пожелим оно што индустрија може да уради боље од већ постојећег, и било шта што инжењери могу боље даураде. Оно што остаје је метафизичка уметност!" (*ibid.:* 90).

двосмерни утицај је и омогућио да се у добром смеру развијају и Баухаус као институција, и Кле као појединац и њен битан члан.

Наставни план Баухауса

Када је Валтер Гропијус сачинио наставни план Баухауса покушао је да врати речи „учитељ" њено основно значење које јој даје Лав Толстој (Лев Толстой). Учитељ би требало да „примети шта остаје незапажено од мноштва, да буде тумач знакова".[2] Али, док су Кандински, Лајонел Фајнингер (Lyonel Feininger), Ласло Мохољ-Нађ, Шлемер, Јозеф Алберс (Josef Albers), Јоханес Итен (Johannes Itten) и други професори на Баухаусу били тумачи визуелног као симбола – Кле је желео да скрене пажњу на „нове путеве учења знакова природе." „Енергија и материја су", по њему, „од једнаке важности као и симболи стварања." Кле је заменио дедукцију индукцијом. Кроз опажање најмање манифестационе форме и међуодноса, он је изводио закључке о величини природног поретка (*ibid.:* 102). Опажени и анализирани феномен су тачка пресека на којој се спајају наука и уметност. Он је удружио интуицију са егзактним истраживањима, при чему је тачност често доводила до изванредних резултата. „Култ тачности", о којем он пише, основа је његове специфичне науке о уметности, која „од потребе ствара врлину."

Баухаус је заступао традиционалну наставу из ливења калупа грчке и римске скулптуре или из живог модела са вежбама које су развијале вештине у формалној композицији и подстицале студенте да поштују природне квалитете њихових материјала. Ове вежбе су формирале основу не само за каснију наставу на Баухаусу, него и за наставни план и

---

[2] *Ibid.:* 108. Од три услова: професионализам уметника, критика и уметничке школе, који су учинили да већина људи нашег доба уопште не разуме чак ни шта је уметност и сматра уметношћу њене најгрубље фалсификате, Лав Толстој је давно у спису „Шта је уметност", најјачу оштрицу напада усмерио на уметничке школе: „Чим је уметност престала да буде уметност за читав народ, већ је почела да служи само богатима, она се одмах претворила у професију, а чим је постала професија одмах су израђени читави методи, по којима се школују за ту професију, и људи који су за професију изабрали уметност, почеше да уче по тим методима и појавише се професионалне школе; смер реторике или смер књижевности у гимназијама, Академије за сликарство, конзерваторијум за музику, позоришне школе за драмску уметност." Толстој је сматрао да никаква школа не може у човеку изазвати осећање и још мање може човека научити ономе што представља суштину уметности: да испољава осећање на свој, само њему својствен начин. Школа га може научити само томе да приказује осећања која су доживели други уметници, и то онако како су их приказивали други уметници. Томе их једино уче у уметничким школама, и таква обука не само да не доприноси ширењу праве уметности, већ, напротив, ширењем фалсификата уметности, више него ишта друго, лишава људе способности да схватају праву уметност: „Никаквим се учењем не може постићи да сликар од свих могућих повуче баш ону потребну линију(...) Као што је немогуће у школи научити човека да постане учитељ који ће учити људе вери, тако је немогуће у школи научити човека да постане уметник", (Толстој 1968: 169).

програм нове уметности, архитектуре и дизајна широм света. Исто тако, оне нису биле ограничене само на универзитете и академије ликовних уметности, већ се њихов утицај данас проширује чак и на наставу која се пружа деци. Једном када је студент завршио припремни курс, он је настављао са индивидуалним радом у радионици. Идеја помоћу које је дизајнери требало да разумеју начин на који би њихов дизајн могао да буде произведен, није била нова.

Ни Гропијус није спајао форму предавача ликовне уметности без искуства у појединачној вештини, са умећем стручњака за технику.[3] Резултати су без обзира на то били потпуни и импресивни. Било да су радили као занатлије или индустријски дизајнери, студенти Баухауса су синтетизовали лекције научене из проучавања апстрактне уметности на припремном курсу уз помоћ мајстора форме, са свешћу о томе како су предмети заправо конструисани. Иако настава у радионици никада није могла да постане онолико универзална колико на вежбама на припремном курсу, њен утицај на сам дизајн је био подједнако далекосежан. Многи од студената који су дошли на Баухаус нису били почетници. Нарочито у раним школским годинама већина је већ проучавала уметност, обично сликање, у конвенционалнијем оквиру. Ниједна друга школа у свету, са могућим изузетком одељења архитектуре у *Вхутемасу* у Москви, није делила привржености за ново залагање на Баухаусу.

Кетлин Џејмс (Kathleen James) истиче да „иако је фотографија дошла да замени сликарство као медијум избора међу студентима, то је била способност сликара која је обезбеђивала изворну инспирацију за већину експеримената који тамо нису спутавани. За студенте, као што су бројни интервјуи и научне расправе учинили јасним, осећај ослобођења није био ограничен на одустајање од академских конвенција уметничке продукције“, (James 2006: XVI). Фотографија је откривена и почела је да се развија у периоду када се већ одвијала индустријска револуција, баш у тренутку када је почело да се догађа конзистентно напредовање свих структура једног комплексног система, а што је опет била последица убрзаног развоја науке. Тај развој је већ достигао веома висок ниво у периоду постојања и рада Баухауса. Битно је истаћи и да је наставни план Баухауса, за разлику од наставних планова неких уметничких школа и академија из прошлости али и из садашњости, био утемељен на прилично чврстим основама. Баухаус је већ на почетку установио одређена

3 Фајерабенд сматра да „не постоји нека униформна концепција знања. Велика разноликост речи користи се за изражавање оног што ми данас сматрамо за различите форме спознаје или различите начине стицања знања; σοφία значи стручност у одређеној професији (тесар, певач, генерал, лекар, возач бојних кола, рвач), укључујући уметности (где се уметник хвали не као истакнути стваралац, него као мајстор своје вештине); ετσειαι, дословце ‚видевши', упућује на знање добијено од прегледавања“, (Feyerabend 1987: 241).

начела чиме је створио чврсту основу на којој се темељио његов даљи развој.

Теорија и пракса Паула Клеа

Клеа су за предавача изабрали његови савременици, који су видели правац у којем се његова уметност кретала и препознали да су његови принципи били пријемчиви за ширу примену. Али, на Баухаусу, он је морао да формулише теорију – доследну, приступачну и разумљиву – у погледу употребе пикторалних елемената за оне који су желели да добију основу на формалном плану. Оно што је у прошлости било импровизовано и *ad hoc*, морало је сада да буде јасно артикулисано и систематизовано, а оно што је раније било оруђе и процес, морало је сада само да буде претворено у предмет и начело. Кле није покушао да држи своју уметност издвојену од својих наставних метода када је започео педагошку каријеру. Принципи Баухауса су му тешко дозвољавали да то учини, у сваком случају, чак иако је то желео. Сада је уметност за њега постала више нека врста лабораторије у којој је вршио експерименте, па она тако више није била његово приватно креативно подручје. Али, Кле је задржао до краја тачку гледишта која је видела уметност као нешто прелазно, инструментално и илустративно.

У прилог томе да је ликовни поступак био веома битан на Баухаусу говори чињеница да је Гропијус за прве професоре поставио сликаре. Оно што је још важније, они су одиграли и кључну улогу у школи као наставници и теоретичари. Дакле, без обзира на Клеов изразито индивидуални карактер, он је, као што би то био случај и са сваким другим професором, морао на неки начин да се повинује и правилима која су установљена на Баухаусу. Друга је ствар што је то њему и одговарало с обзиром на његове идеје и циљеве које је још пре тога зацртао. Међутим, питање је да ли би он у потпуности ишао правцем којим је кренуо да се није нашао у таквој средини већ у некој другој. Ипак, повољна околност по њега је била та да су се и његови и циљеви Баухауса у доброј мери поклапали. Али, то није био случај и са сликарством чија је применљивост била спорна, а то се може закључити и из податка да су само 1927. године часови „слободног сликања и скулптуре“ постали део школског наставног плана. Упркос спорној позицији сликарства у годинама Гропијусове управе, овај медијум (и они који су га практиковали на факултету) имао је чак мање одређену улогу након његовог одласка (Bergdoll and Dickerman 2010).

Као и сваки други уметник, и Кле је на самом почетку стварања – када се још развија идеја – правио скице како би на крају добио најбоље ре-

шење. Међутим, оно што је посебно карактеристично за Клеа је то да је он на својим предавањима осим текстуалног дела користио и скице. Ово упућује на то да је њему идеја била важнија од завршеног дела, барем што се тиче његових предавања. То се надовезује и на претходну тврдњу да недовољна заступљеност часова сликарства на Баухаусу није много реметила Клеа и његов план предавања. Тако се показује да његова предавања не само да су била важна из разлога што је Кле њима преносио веома битно знање својим студентима (што је био и основни циљ), већ су она садржала у себи образац његове уметности и указивала на поступност у процесу стварања уметничког дела. О поступности нарочито говори синтеза текстуалног и визуелног у његовим предавањима, а визуелно, односно скице, истичу значај почетне идеје за даље грађење. Уједно, када се та почетна идеја установи онда је даљи рад утемељенији и извеснији.

О значају који има Клеова пракса, односно ликовни поступак, за тумачење његових теоријских принципа и систем предавања, може се наслутити из следећих ставова Ханса-Георга Гадамера. Наравно, они се не односе директно, па ни индиректно, на Клеов случај, али би свакако могли да ближе осветле однос између Клеове теорије и праксе, а највише његов ликовни поступак на предавањима. Наиме, Гадамер сматра да „свако ко хоће нешто да разуме изложен је заблудама које произилазе из унапред датог мишљења које се потом на самој ствари не показује као истинито. Стога је стални задатак разумевања да разради исправне прикладне задатке, то јест, да има храбрости за нешто што треба да се потврди тек на самој ствари. Не постоји овде никаква друга објективност доли она која проистиче из разраде унапред датог мишљења које само собом треба да се посведочи“, (Гадамер 1973: 2).

Сигурно је да је и Кле био у заблуди по питању неких почетних идеја које су се јављале путем његове теорије. Не само да је специфичност концепта рада који је спровођен на Баухаусу усмеравала професоре у одређеном правцу – што подразумева интензивно учење кроз праксу где теорија у извесној мери помаже да се дође до јасних идеја из којих би произашли конкретни резултати – већ је и Кле можда најбоље од свих професора на Баухаусу увидео значај који и пракса може имати за теорију, што проширује схватање да само теорија може побољшавати праксу. Притом, Кле је ово разумевао не само у контексту Баухауса, већ и шире, па је тако праксу, односно ликовни поступак, издигао на још виши ниво.

Наставни методи Паула Клеа

Као професор и сликар, Кле је био савестан, марљив и добро припремљен. У раним годинама записивао је све што је морао да каже свакој

класи у серији плавих књига, и онда се прецизно држао свог текста, брзо прекривајући таблу дијаграмима нацртаним различитим кредама у боји, држећи их у обема рукама (био је способан да подједнако добро користи обе руке). Он је употребљавао традиционални, не би се могло рећи *олд–фешн* наставни метод који се састојао од теоријских предавања праћених вежбама на којима је теорија проверавана. Прва од ових вежби, барем у вајмарском Баухаусу, била је практично цртање природних листова уз опажање спајања енергија ребара листа. Иако су сликање и цртање као области довршене саме по себи биле званично одбачене у Баухаусу, и мада Кле није намеравао да преобрати своје студенте у цртаче и сликаре, он је захтевао од њих да цртају и сликају пошто је веровао да само пракса може да им помогне у схватању суштине теоријских принципа које је он намеравао да саопшти.

Када је Кандински био прескриптиван и догматичан, Кле је био несигуран и неодлучан. Правила Кандинског су изгледала као да воде порекло од „Мојсија са планине"; Клеова су била емпиријска, изведена из уобичајеног доживљаја. Као и Кандински и Итен, и Кле је идентификовао многобројне паралеле између сликарства и музике и искористио их у својим теоријама. Супротно од Итена и Кандинског, Кле се остварио као музичар, виолиниста виртуоз који је свирао с Бернским симфонијским оркестром кад је имао дванаест година. Кле је имао снажну склоност ка мистици, и веровао је да је највиша врста уметничког изражавања необјашњива мистерија. Оно што би могло да буде објашњено и научено, међутим, биле су прелиминарне етапе тог изражавања, и Кле је развио теорију боје и форме као детаљну и суптилну, зависну од научних модела Кандинског. Његова теоријска предавања претходила су ономе што је он предавао на студијама природе као извору стваралачке форме. Као Кандински, и Кле је почињао своја предавања о форми дискусијом о тачки и линији, коју је дефинисао као тачку у покрету.

„Студент би", Кле је написао (и рекао на својим предавањима), „требало да покуша да постане како богат и различит, тако и сâм природа: Пратите путеве природног стварања, постајања, функционисања форми. То је најбоља школа. Онда, можда, полазећи од природе, постићи ћете своја сопствена формирања, и једног дана ви можете чак да постанете и сами као природа и започнете стварање", (Whitford 1986: 92). Кле је наводио своје студенте да експериментишу техникама тако добро као и бојом, формом и сликовитим излагањем. Често је употребљавао разноврсност глазирања у сопственим акварелима и давао је својим класама вежбу која је изведена из ових акварела: „Поделимо дугачку белу пругу на седам делова и покријемо њих шест (изостављајући седму област) танком, чистом, црвеном натопљеном акварел бојом. Када је ова црвена област сува, покријемо делове пруге (изостављајући прву област) танком, чистом, зеленом натопљеном акварел бојом...", (*ibid.:* 93).

Клеова предавања нису била у толикој мери базирана на начелима декоративног. Чињеница да Кле није био у могућности да у довољној мери спроведе часове сликања на Бухаусу, делимично је утицала на то да предавања буду осмишљена на специфичан начин. Јер, декоративно се у највећој мери везивало за Клеове слике чији је садржај био условљен првенствено бојама. Клеова предавања су се, пак, ослањала на црно-беле скице које су циљале да студентима јасно предоче принципе којима би требало да се руководе у свом практичном раду. Одсуство боје у овим скицама је ток предавања усмеравало у правцу излагања чистих идеја и сасвим логичног промишљања предавача о важности реализације предавања у адекватном облику.

Паул Кле је на својим предавањима говорио да хаос као стање није прави, заиста истинити хаос, већ је просторно одређен појмом космоса, и његова предавања управо су започињала разматрањем овог проблема. Хаос ће у овом случају имати функцију неоформљене уметности, односно у форми је уметности у зачетку. Ипак, из тог хаоса може колико толико да настане и ред, што подразумева да дело поред све слободе садржи и законитости и норме. Кле је изградио из модерне самосвесности (универзалне одлике модернизма) и свој поетски и педагошки систем. Друго се надовезивало на прво и представљало је социјализацију поетике која је настала из потребе да се успостави објективнија и конкретнија основа за оно што је остало субјективно интересовање. Клеова педагогија је стога била природна последица његових циљева као уметника и он је њом извршио утицај како на млађе – студенте које је привлачио његов рад чак пре него што је почео да предаје – тако и на своје старије колеге на Баухаусу.

Паул Фајерабенд (Feyerabend) говори о томе да „без ‚хаоса' нема ни спознаје. Без честог одбацивања ума нема ни напретка. Идеје које данас чине сâм темељ науке постоје само зато што су постојале такве ствари као што су предрасуда, таштина, страст, зато што су се те ствари супротстављале уму и зато што им је било омогућено да чине по својој вољи", (Feyerabend 1987: 169). Заиста је тачно то да уметник мора повремено да одбацује оно што је његов ум спознао како би уопште несметано стварао. Уметник мора реалне елементе транспоновати у апстрактни садржај да би дело добило ново значење произашло из области реалног. Уметничко дело самим одвајањем од реалног поприма карактер еволутивне категорије. Оно из тог разлога мора да буде и вредновано еволутивним критеријумима. Граница између апстрактног и реалног је веома танка, па стога ни хаос не може бити много удаљен. Битно је само пронаћи модусе у оквирима хаотичног развоја који је крајње инспиративан и значајан извор.

На својим предавањима Кле је користио као пример лист како би описао процес стварања и у уметности. Његов лист, као и сваки други, је-

дан је од неколико делова веће целине, а то је дрво. Кле је, такође, говорио да је дрво организам, а лист орган, и како су лист, као и остали мањи делови дрвета као целине, и сами даље подељени: „Цртежи лишћа по угледу на природу са нагласком на енергије које сачињавају ребра листа. Са тим у вези покушај типизовања различитих родова необичних обличја делова. Раст је напредовање материје кроз стварање нових обличја ка непокретном. Покрет земаљском подручју неопходне енергије. Слично је и са цртом, линијом и нашим другим сликарским елементима, попут површине или тона и боје итд.“, (Kle 1998: 128). Овде видимо како Кле покушава да преко природе и процеса развоја по етапама у њој, утврди одређене законитости у оквиру ликовног поступка које за основу узимају оне законитости какве владају у самој природи. Дакле, иако је тражио облике који не постоје у природи и сасвим су различити од оних облика у њој, Кле је као извор ипак користио природу и руководио се њеним законитостима када је желео да што више и сликовитије приближи својим студентима процес ликовног стварања. Он је, такође, изабрао баш лист из разлога што је једноставан, а опет по својој структури веома комплексан, те је стога изванредан модел и за предавања, односно за поступност у методологији наставе која захтева кретање од једноставнијих елемената ка све сложенијим.

Основни елементи Клеових предавања

На Клеовим предавањима линија је имала веома битну улогу, па се може рећи да је у одсуству боје она била доминантна, а сасвим различита од оне коју има у садејству са бојом. Та линија је активна, а њено слободно кретање и без циља може указивати и на Клеову намеру да сваког студента усмери у различитом смеру, а у зависности од његових склоности. Као узрок покретљивости треба навести тачку која премешта свој положај напред. У Клеовим скицама с предавања, сем линија се појављују и црне и беле површине, али оне ни у ком случају немају декоративни карактер. То је првенствено из разлога што нису у боји, мада и начин на који су распоређене и укомпоноване доста доприноси томе. Даље, Клеова материјална структура кости, тетива и мишића, такође не допушта тумачење са аспекта декоративног.[4]

Исто тако, и природни организам кретања својом надматеријалном природом усмерава тумачење у овом правцу. Треба поменути и три орга-

[4] Клеов структурални појам у природи изгледа овако: „Груписање најмање препознатљивих ентитета у материји: Материја кости је ћелијска или цеваста. Структура лигамента је синусно-влакнаста мрежа. Кости су непрекидне с везивним ткивом мишића, ојачане попречним влакном“, (Klee 1968: 26).

на од којих је први мозак као активан, други мишић као медијалан и трећи кост као пасиван. Или, када Кле на својим предавањима студентима објашњава процес грађења, он црта степенасте, пирамидалне структуре које су беле и омеђене линијама. Те структуре се састоје од већег броја правоугаоника и по својој дводимензионалности на први поглед могу подсећати на декоративну композицију. Међутим, ти правоугаоници, у ствари, представљају каменове који су послагани један на други, дакле, имају тродимензионални карактер. Кле објашњава процес грађења помоћу камења: „Дело расте ‚камен на камен' (додатак) или, блок се клеше ‚парче из парчета' (одузимање). Оба процеса, грађење и смањивање су временски повезани."[5] Кле у својим скицама с предавања не користи боју, он на места где би требало да је боја ставља речи које описују ту боју, и при том користи само црно-бели цртеж са линијом као главним елементом.

Основни елеменат из којег се састоји скица је линија.[6] Паул Кле је као најактивнију и најаутентичнију врсту линије описао ону која пружа успон, и која је стога динамична и темпорална. Та линија, као и свака друга настаје из тачке и креће се како то одреди онај који је изводи. Када ми читамо линију, очи прате исту путању као што је то претходно чинила рука док је цртала. Кле је тврдио да линија која се развија слободно и у своје сопствено време, „шета ради користи од шетње" (*ibid.:* 16). Друга врста линије је, међутим, у журби. Она жели да се помера са једног места на друго, и онда опет до другог, али има мало времена да тако учини. Појава ове

---

5 *Ibid.*, 33. Кле објашњава и процес грађења куле: „Камен I ослања се на ‚камен темељац'. Ово ремети равнотежу према лево. За изједначење, и проузроковање новог поремећаја, камен II се додаје на десно. Следећи овај образац, камен III се повлачи на лево, камен IV изједначује и повлачи на десно, итд., док коначно ‚кључни камен' не успостави дефинитивну равнотежу. P1, p2, p3, итд., су кључне тачке рушења камења. Спојене једна са другом помоћу линије, оне формирају цик-цак образац који описује вертикалну осу", *(ibid.:* 45).

6 Реч „цртеж" представља општи термин, пошто се „скицирање" фокусира на специфичну технику. Оба могу да добију форму акције или објекта, глагола или именице, као што сваки може да значи и кретање. Оксфордски енглески речник дефинише скицу као кратак опис или кратак преглед: дати суштинске чињенице или сврху, без идења у детаље. Скице документују примарне карактеристике нечега, или се разматрају као прелиминарне или уводне за даље истраживање. Историјски, чин скицирања или цртања на папиру укључује линију. На свом основном нивоу, производња линија представља прављење трагова у одређеном смеру са алатком, које отпочиње кретањем и силом. Обрнутим редом, очи прате линију и са том акцијом њен потенцијал да наговештава кретање је основни. Линија, или траг, која је направљена у целини акцијом руку, показује своју способност да проузрокује рефлектујућу акцију, као што привлачи људско око да је прати. Ово сазнање подстиче асоцијативна мишљења, као што линија наговештава нове форме. Много од „кретања" скице долази од физичке акције руку; на овај начин, алатка постаје наставак тела и рефлектује људско тело. Контрола руке на цртаћу алатку не попушта конзистентној линији, али оно што је измењено је то да ли је линија дебела или танка. Квалитет трага је важан, док појединачне линије производе асоцијацију у умовима цртача. Скице могу да буду одговарајуће за акције које не укључују траг на папиру. Тако скица може бити дефинисана помоћу својих прелиминарних и суштинских квалитета (Smith 2005: 2).

линије, каже Кле, је „више као серија положаја него шетња“ (Klee 1961: 28). Она иде од тачке до тачке, у низу, онолико брзо колико је могуће, и у принципу никако на време. За свако успешно одредиште је већ фиксирана раније да крене на пут, и сваки сегмент линије је предодређен помоћу тачака које повезује. Док је активна линија у шетњи динамична, линија која повезује суседне тачке у низу је, према Клеу, „типичан представник статичне“ (*ibid.:* 37). Ако нас прва води на пут који нема очигледан почетак или крај, касније нам се представља са великом збрком међуповезаних одредишта која могу, као на рути мапе, бити виђена сва одједном.

У основи, линија започиње кретање од тачке. Међутим, у зависности од тога како ми крећемо да цртамо из тачке на папиру, линија ће бити другачија. Тако, ако ми не одвајамо руку и оловку од папира, и при том изводимо покрете који подебљавају ту тачку, крајња линија изведена закључно са одвајањем оловке од папира, биће састављена од већег броја линија које су по неколико пута прелазиле једна преко друге. С друге стране, линија може да започне своје кретање и директно из тачке, при чему не долази до подебљавања тачке. Између тачака остају трагови кретања које ипак не можемо да уочимо, већ можемо само да их помоћу варке зване „сазнање о њима“ замислимо. Паул Кле је засигурно имао огроман проток идеја. Тај константни проток идеја није му дозвољавао да се у једном тренутку искристалише она основна идеја. То му је и додатно отежавало усаглашавање свести са шаком.

Међутим, Кле је имао невероватну способност да у великој мери контролише рад руке. Он је био јако прецизан, нарочито када је реч о скицама које је изводио на предавањима, мада и његове слике (што код многих сликара није случај) одражавају неуобичајену прецизност. На својим предавањима Кле је скице изводио у великој мери из зглоба шаке, што му је омогућавало да буде прецизнији него што би то био случај да су извођене из лакта. Такође, овакав начин рада му је омогућавао да успостави и бољу усаглашеност свести и рада руке. Наравно, у овом случају не зависи све од усаглашености свести и шаке, већ и од других фактора, као што су концентрисаност, осетљивост за проблем, истрајност за решавање проблема – све оно што је Кле и својим студентима настојао да пренесе. Шака, односно рука, веома је занимљива пошто је крајњи извршилац замишљене идеје. Неке скице са предавања, које су слободније и експресивније, Кле је радио више из лакта, и тај покрет је широк, експресиван, мање и прецизан. С обзиром да је шака завршни елеменат којим се изводи цртеж, у њој су скупљени сви покрети који претходе оном завршном. Самим тим је и прецизност већа, што захтева извесну усредсређеност свести на сâм процес извођења.

Кле је посветио пажњу и грађењу у архитектуралном погледу, а оно опет као основни елемент користи линију која произлази из тачке. Он је

практично, на својим предавањима, грађење из стварности које се изражава у тродимензионалном облику пренео на дводимензионалну површину табле. На Баухаусу је под Ханесом Мајером (Hannes Meyer) и Лудвиг Мис ван дер Роеом (Ludwig Mies van der Rohe) примарни фокус била архитектура. Мајер је био Гропијусов наследник од 1928. године (када је овај напустио Баухаус), други по реду директор (од укупно три) на челу Баухауса, и предавао је на одељењу за архитектуру. Иако је свој педагошки програм изложио са јасноћом која се не може погрешно разумети, у обраћању студентима он се изјаснио за начела која су се надовезивала на Гропијусову еру. Кандински, Кле, Јост Шмит (Joost Schmidt) и Шлемер су се ограничили на предавање специјалних предмета унутар свеобухватног оквира припремног курса Јозефа Алберса, и часови „слободног сликања" били су изоловани од наставног плана радионице, у неку врсту спорог ослобађања замршене ланчане сарадње, међусобног педагошког и теоријског утицаја између уметности и дизајна, који је постојао у школи ранијих година (Bergdoll and Dickerman 2010).

Извођење линије ради шетње, о којем Кле говори, представља само почетну фазу која претходи неким сложенијим фазама. Међутим, то што је она мање сложена од следећих фаза, не значи и да је мање битна, напротив, она чак има и изворну вредност која је особена. Једна од тих сложенијих фаза, нарочито специфична за Клеова предавања али и његово дело, свакако је она која се односи на грађење. Оно се састоји у склапању делова у целину, а с обзиром на то да је Кле правио директну паралелу између грађења грађевине и грађења на табли, папиру или платну, треба истаћи елеменат који је најзаступљенији у том грађењу, било опипљив или пренесен на дводимензионалну површину. Тај елеменат је камен и грађење се одвија тако што се поставља камен на камен. Основни камен је „камен темељац" и од њега грађење започиње, односно на њега се слаже остало камење. При том је веома битно одржавати и равнотежу, у смислу да лева или десна страна не би требало да одступају превише у тежини. Овде би могло да се направи и поређење са композицијом уметничког дела која би требало да је у одређеној мери уравнотежена. Кле је разматрао и могућност да се грађевина сруши, односно прецизно је навео кључне тачке рушења камења. Те тачке, спојене једна са другом помоћу линије, формирају цик-цак образац који описује вертикалну осу.

Кле је разликовао три основна типа линије: активну, пасивну и медијалну. Активна линија је била слободна константно се крећући било према специфичном одредишту или не. Линија је постајала медијална када је описивала кохерентну форму. Ако се та форма обоји, онда линија постаје пасивна у односу на боју која служи као активни елеменат. Уместо ауторитативног изношења особина сваке врсте линије, Кле би их описао метафорички. Цртеж је, на пример, линија која се шета, и линија мења ка-

рактер у продужавању, у зависности од тога шта се дешава на путу: било да је кретање лако или тешко, било да је напредак потпуно ометан. Медијална линија описује два основна типа форме: *структуралну* и *индивидуалну*. Структура се остварује ако исти визуелни елеменат може да буде поновљен бескрајно пута, пошто се индивидуалној форми не може ништа додати или одузети, а да се при том не промени њен карактер. Риба је индивидуална форма. Њене скале су структуралне форме.

Кле је онда прешао на разматрање пута којим сваки тип форме може да буде доведен у везу са другим формама, и својим студентима би држао вежбе на којима је од њих тражио да користе исту форму у разноврсним путевима и положајима: супротним, окренутим за деведесет степени, наопако, доле, па горе. Сада су студенти већ постали навикнути на потенцијал једноставне слике. Циљ сваког дела уметности, за Клеа, било је стварање визуелне хармоније између мушког елемента и женског елемента, принципа мишљења и материје. Кључ слике су стога биле скале на којима је линија била уравнотежена насупрот боји, форма насупрот тону и тако даље. Кле је показао да је у овом, као и у сваком релативитету, то био најважнији фактор: „Претпоставка да је црна тежа од беле, једино је истинита све док се бавимо белом земљом (...) У физици човек говори о релативној специфичној гравитацији према води, у нашој области постоји разноврсност специфичних гравитација, релативних према белој, црној или према просеку, и према сваком тону између", (Klee 1980: 115).

Још више повезаности враћа свет боје. Боје на црвеној земљи... боје на љубичастој земљи... „Често нам се догоди да чујемо изјаве као што су: никада не употребљавати сиву боју већ само састојке сиве – комплементарне боје", говорио је Кле. „Сива се већ налази ту, сива се појављује сама по себи. Или: употребљавати само три основне боје – плаву, жуту, црвену у њиховој савршеној чистоћи и савршеној равнотежи. Друге боје су ту већ укључене, оне се појављују саме од себе. То су људи који од принципа праве произвољности, савршено прихватљиве када одговарају некој функционалној неопходности, потреби, али не и када потичу од неког принципа *a priori*", (*ibid.:* 108). Клеова теорија боје, као и она Кандинског и Итена, има своје корене у Гетеовој (Goethe), и такође јако црпи из теорија Филипа Ота Рунгеа (Philipp Otto Runge), Ежена Делакроа (Eugène Delacroix), Кандинског лично, и Робера Делонеа (Robert Delaunay), чији је есеј о светлости Кле превео 1912. године. Као и Итен, и Кле је почео са бојама спектра које је представио као круг (више као уобичајену, него што је то била Итенова сфера).

Боја је најбогатији аспект оптичког доживљаја; пошто је линија само димензија, тон димензија и тежина, боја додаје трећи фактор: квалитет. Од студената је стога затражено, да се баве бојом само када су савладали

линију и тон. Користећи метафоричке скале, Кле би од њих затражио да измере једну боју насупрот другој (црвена је била тежа од плаве, на пример) и да размотре различите прогресије боје: од љубичасте према црвеној је била једна од њих. У свему овоме, Кле се интересовао не да се постави ван правила, него да снабде своје студенте материјалом из којег су они могли да извлаче сопствене закључке. У вези са овим, Паул Кле каже следеће: „Требало би изаћи из школског комплекса, на чист ваздух, испод дрвећа, покрај животиња, на обале потока или на морске стене", *(ibid.:* 107). Студент ликовне академије мора да схвати „да је дете ове Земље, али и дете космоса; потомак звезде међу звездама" (*ibid.:*).

Закључак

Академска уметност била је од ренесансе заснована на Аристотеловом принципу дедукције, што значи да је читаво представљање дедуковано из општих генералних принципа апсолутне лепоте и конвенционалних канона о боји. Паул Кле је заменио дедукцију индукцијом. Кроз опажање најмање манифестације форме и међуодноса, он је могао да закључи о величини природног поретка. Енергија и супстанца, која се креће и која је премештена, биле су од једнаке важности као симболи стварања. Он је волео природан догађај; стога је знао њихово значење у универзалној шеми. И са инстинктом истинског љубавника, он је морао да разуме шта воли. Опажени и анализирани феномен, истражен је, док је његово значење било изван сумње. То је по Клеу значило да се наука и уметност спајају. Интуицијом узлетела тачност била је циљ који је пружао својим студентима.

Паул Кле сликар није могао да помогне постајући учитељ у правом смислу речи. Реч „учити" потиче из готичког „taiku-sign" (наше значење речи). То је мисија учитеља да примети шта остаје незапажено од мноштва. Он је тумач знакова. Оптичка опажања и илузије сваког студента формирају оквир његове сигурности. Кле је са својим студентима разговарао, јер је веровао да се може учити само кроз разговор. „Предавање није говорење. То су две различите ствари. Када се говори, говори се некоме, а када се предаје, онда се између налази ова хартија", рекао је Гадамер (Гадамер 2005: 306). Кле је поред те хартије имао и таблу као преносника између њега и студената.

ЛИТЕРАТУРА

Bergdoll, B. and Dickerman, L. 2010
Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity, New York: The Museum of Modern Art.

Whitford, F. 1986
Bauhaus, London: Thames and Hudson.

Гадамер, Х. Г. 2004
Васпитање, то је васпитати себе, *Књижевни лист*, 19.

Гадамер, Х. Г. 1973
О кругу разумевања, *Поља*, 171: 12-13.

James, K. 2006
Bauhaus Culture: from Weimar to the Cold War, Minnesota: University of Minnesota Press.

Кле, П. 1985
Дневници*, 1898-1918.*, *Књижевне новине*, 683, 690, 691/692.

Кле, П. 1998
Записи о уметности, пред. и прев. Б. Јовић, Београд: Esotheria.

Klee, P. 1968
Pedagogical Sketchbook, London: Faber.

Klee, P. 1961
Notebooks, Vol. 1: The Thinking Eye, ed. J. Spiller, trans. R. Manheim, London: Lund Humphries.

Klee, F. (ed.) 1968
The Diaries of Paul Klee, 1898-1918., Berkeley: University of California Press, 1968.

Smith, K. S. 2005
Arhitect's Drawings: A Selection of Sketches by World Famous Architects through History, Elsevier Architectural Press.

Толстој, Л. 1968
Шта је уметност? *Чланци о уметности и књижевности*, Београд: Просвета-Рад.

Feyerabend, P. 1987
Protiv metode, Sarajevo: „Veselin Masleša".

GORAN T. GAVRIĆ

LECTURES OF PAUL KLEE AT THE BAUHAUS

SUMMARY

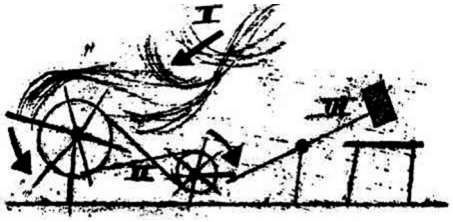
Klee's lectures were derived from his art as the source; therefore, their evolution must be observed in that context. This implies that one should explore the course of Klee's development during childhood – which later influenced both his art and his lectures – as well as the development of the involutive within the evolutive development by stages. It is important to point out that Klee was also a scientist, who studied biology, physics, but also palaeontology and astronomy. Moreover, he found that the idea is more important that reproducing, so he used sketches and drawings at his lectures, which could express and bring an idea closer to the students better than some other media. Paul Klee conveyed theoretical knowledge through lectures and exercises, and this represented the first step in the process of learning through practice. In this process, he attempted to introduce the students first of all to the theory, i.e. to present to them the basics of theoretical knowledge as clearly as possible.

Klee's teaching method consisted of theoretical lectures, accompanied by practical lessons in which a theory was tested. In his lectures, he mostly used black-and-white drawings and sketches, combining them with theory, with which he began the course. In them, Klee dealt with the line and the surface, and with their existence in the subjectively framed world which is composed of elements of different shapes. Nature is the source in which elements can be found in their original form. These elements, considering that they already exist in nature, cannot be identical with the elements created by man. Chaos, the element which appeared in Klee's lectures and from which they began, is an unorganised whole and the starting instance of the entire process, and so it does not have an original form in the real sense; it is a changeable category because it exists equally in an organised and in an unorganised system.

Сл. 1 Фотографија Паула Клеа, 1939.
Pic 1 A photograph of Paul Klee, 1939.

Сл. 2 Зграда Баухауса, фотографија Луције Мохољ-Нађ, 1926.
Pic 2 Bauhaus building, photograph by Lucia Moholy-Nagy, 1926.

Сл. 3 Снимак зграде из „птичје перспективе“
Pic 3 A bird's eye view of the building.

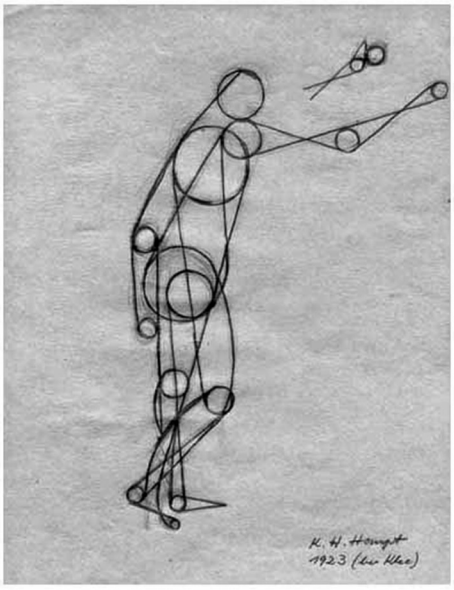


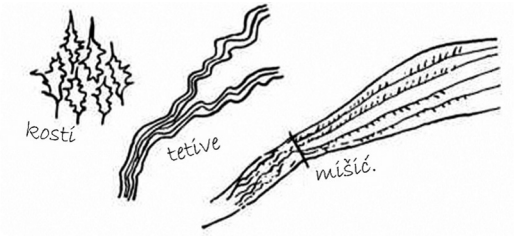
Сл. 4 Паул Кле: *Воденични точак и чекић*, „Педагошке скице с предавања“, 1953.

Pic 4 Paul Klee: *Water Wheel and Hammer*, “Pedagogical Sketchbook”, 1953

Сл. 5 Карл Херман Хаупт: *Maschina*, оловка на папиру (класа Паула Клеа), 1923.

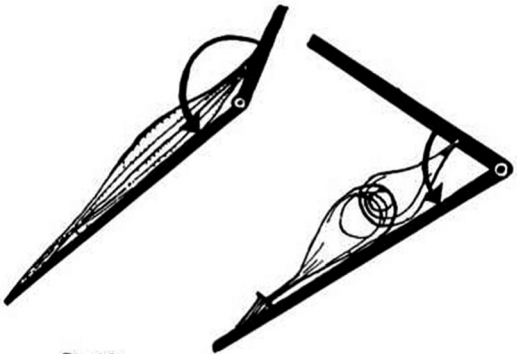
Pic 5 Karl Hermann Haupt: *Maschina*, pencil on paper (class of Paul Klee), 1923.





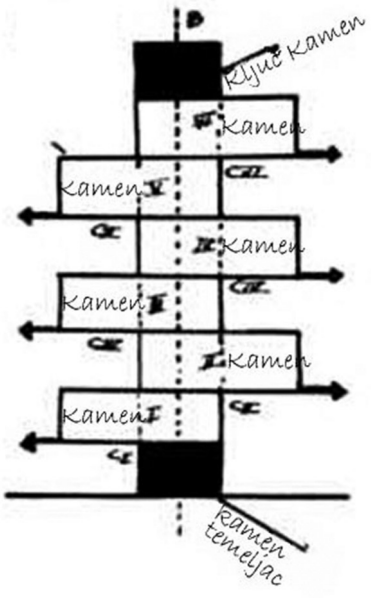
Сл. 6 *Материјална структура у природи* „Педагошке скице с предавања“

Pic 6 *Material structure in nature*, “Pedagogical Sketchbook”.



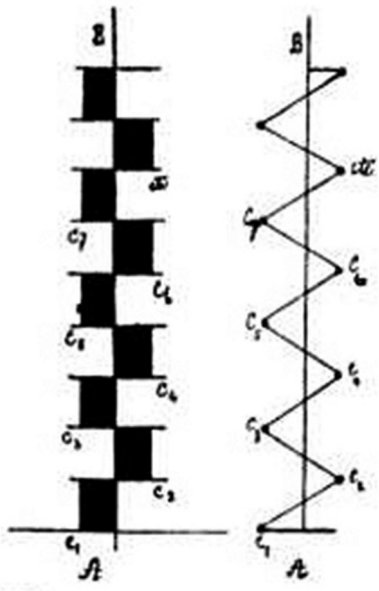
Сл. 7 *Однос мишића према кости, и обратно*, „Педагошке скице с предавања“

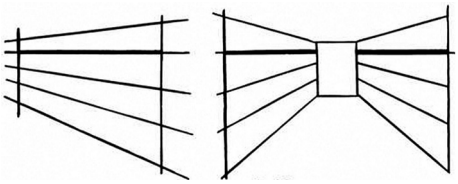
Pic 7 *The relationship of muscle to bone, and vice-versa*, “Pedagogical Sketchbook”.



Сл. 8 и 9 *Грађење куле*, „Педагошке скице с предавања“

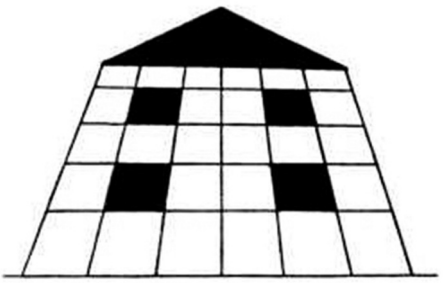
Pic 8 i 9 *Building a Tower,* “Pedagogical Sketchbook”.





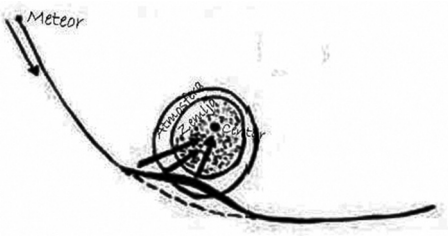
Сл. 10 *Хоризонталност*, „Педагошке скице с предавања“

Pic 10 *Horizontality*, “Pedagogical Sketchbook”



Сл. 11 *Још једном вертикала – зид куће*, „Педагошке скице с предавања“

Pic 11 *Once more the vertical – a house wall*, “Pedagogical Sketchbook”.



Сл. 12 *Космичко и атмосферско спојени*, „Педагошке скице с предавања“

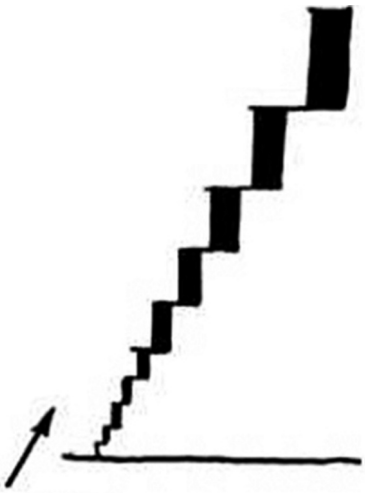
Pic 12 *Cosmic and atmospheric combined*, “Pedagogical Sketchbook”.

Сл. 13 *Земља (планина) и ваздух спојени,* „Педагошке скице с предавања“

Pic 13 *Earth (mountain) and air combined*, “Pedagogical Sketchbook”

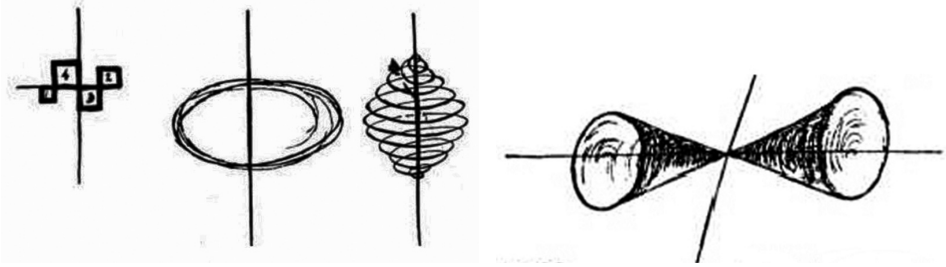
Сл. 14 *Вода*, „Педагошке скице с предавања“

Pic 14 *Water*, “Pedagogical Sketchbook”



Сл. 15 *Земља (планина)*, „Педагошке скице с предавања“

Pic 15 *Earth (mountain)*, “Pedagogical Sketchbook”.



Сл. 16 и 17 *Симболи форме у покрету – врћење чигре*, „Педагошке скице с предавања“

Pic 16 and 17 *Symbols of form in motion – the spinning top*, “Pedagogical Sketchbook”.

научни чланак – прегледни рад

УДК 75.041.7 ; 75.01
ИД 195191564

Вишња С. КИСИЋ
Народни музеј у Београду

ДОРУЧАК СА ПТИЦАМА ГАБРИЈЕЛЕ МУНТЕР: ПРИЛОГ МОГУЋНОСТИМА ЧИТАЊА ЈЕДНЕ СЛИКЕ

Сажетак: Предмет рада је слика „Доручак са птицама„, мало познато дело Габријеле Мунтер, уметнице која је остала на маргинама „главног тока„ историје уметности. Кроз оквире савремене историје и теорије уметности, рад мапира могуће референтне системе за промишљање, позиционирање и тумачење дате слике, првенствено кроз деконструкцију њених карактеристичних формалних сегмената у односима са релевантним канонима и дискурсима историје уметности, контекстима у којима Мунтерова ствара, као и при комуникацији слике са посматрачем. Рад је био замишљен као студентски методолошки експеримент који, указивањем на различите могућности интерпретације датог дела, има за циљ добијање потпуније слике не само о делу, већ и начину функционисања и константног репродуковања друштвених идеологија које су селектовале ову, и многе друге ауторе и дела као „неважне„ и „нерелевантне„, а које још увек имају стабилну позицију у нашем друштву. У складу са тим, крајњи циљ није био установљавање „правог„ значења ове слике, већ демонстрирање да је њено значење релативно и вишезначно.

Кључне речи: Габријела Мунтер, Доручак са птицама, аутопортрет, жена уметник, женски простори, експресионистичка поетика, деконструкција слике

Слика „Доручак са птицама„[1] и њена ауторка, Габријела Мунтер[2], су нека од многих дела уметница и уметника које је селективни карак-

[1] Слику „Доручак са птицама“ насликала је 1934. године, у Мурнау, уметница Габријела Мунтер. Данас је део колекције и сталне поставке Националног музеја жена уметница (National gallery of Women in Arts), Вашингтон, Сједињене Америчке Државе.

[2] Габријела Мунтер рођена је у Берлину 1877. Као дете и девојка имала приватне часове цртања, затим се уписала у Удружење уметница које је у њено време у Немачкој била школска замена за сликарску академију и намењено искључиво женама јер им приступ вежбама на академијама није био дозвољен. Убрзо потом, 1902. напушта ту школу и из Берлина се сели у Минхен да би уписала приватну Фаланкс школу која је почивала на алтернативним методама обуке и сликарске логике југендстила и где је истовремено учила вајарство,

тер модернистичке историје уметности[3] и њен поглед на развој модерне уметности као прогресивног праволинијског феномена изоставио из свог наратива.

Поред канона родне политике у оквиру историје уметности, који су Мунтеровој као уметници доделили маргиналну улогу, њено стваралаштво тридесетих и раних четрдесетих година 20. века изостало је из наратива историје уметности на још два нивоа. Мунтерова само незнатно мења свој стил током година, не одговарајући модернистичким парадигмама прогреса и иновације. Уз то, остајење у Хитлеровој Немачкој, у изолацији, утицало је на њено неконституисање као актера на тадашњој уметничкој сцени, те на мањак интересовања истраживача за њено стваралаштво.

У методолошком смислу главна идеја водиља овог рада је да анализирањем „Доручка са птицама„ у оквирима савремене историје и теорије уметности треба озваничити да „жена уметник“, „женска уметност“ и „репрезентација жене“ не постоје кроз историју као сталне, једнозначне и непромењиве категорије, те стога циљ није имплементирати „жене“ у већ стандардизоване, традиционалне каноне историје уметности, већ извршити „интервенцију“ (Чупић 2001; 12-13; и Ерић 2001: 14) која би расветлила принципе на основу којих ти конструисани канони функционишу.

С тим у вези рад има намеру да мапира могуће референтне системе за промишљање, сагледавање, позиционирање и тумачење дате слике, првенствено кроз деконструкцију њених карактеристичних формалних сегмената у контекстима у којима Мунтерова ствара; у односима са релевантним канонима и естетиком историје уметности; као и у комуникацији слике са посматрачем. Притом, биографски подаци и Мунтерова као аутор битни су ради креирања оквира који осветљава позицију „дру-

графику и сликарство. Један од три професора ове школе био је Рус Василиј Кандински, који ће 1903, иако већ ожењен, постати вереник Мунтерове. Пар ће одлазити на бројна путовања следећих пар година, а 1909. Мунтерова ће купити кућу у алпском селу Мурнау. Исте године она и Кандински биће неки од оснивача „Новог удружења уметника„, а убрзо потом, 1911, и групе „Плави јахач„. По избијању Првог светског рата њих двоје одлазе прво у неутралну Швајцарску. Кандински већ 1914. путује у Русију, где се разводи од бивше жене. Поново се жени 1916, али не Мунтеровом. Мунтерова за то време борави у Шведској где по договору чека Кандинског. За то време слика, излаже и упознаје се са домаћим уметницима. Затим борави у Копенхагену да би се по завршетку рата вратила у Немачку. Ту 1928. упознаје Јоханеса Ајхнера са којим ће живети до његове смрти 1958. Од 1931. живи у Мурнау у којем остаје све време Хитлерове власти, слика и од нациста скрива у кући дела Кандинског, Марка и Клеа. Преминула је 19. маја 1962. године у Мурнау.

[3] Најочигледније је отелотворен у шеми коју је креирао Алфред Бар поводом изложбе „Cubism and Abstract Art„ 1935, по којој су „уметнички правци представљени хронолошком табелом према којој за једним покретом следи други спојен једносмерном стрелицом која указује на утицаје и реакције. Изнад сваког именован је водећи уметник. Сви ови уметници, канонизовани као иницијатори модерне уметности, су мушкарци„ (Полок, 2001: 6).

гости„ у оквиру канона историје уметности на основу којег морамо посматрати и „Доручак са птицама„.

„Доручак са птицама„ пре је био повод него циљ овог рада. Читање мало познатог дела уметнице која је остала на маргинама „главног тока„ историје уметности и указивање на различите могућности његове интерпретације, коришћењем различитих теоријских и методолошких упоришта, био је студентски методолошки експеримент[4] чији је циљ негирање поделе на „велика„ и „мала„ уметничка дела и добијање потпуније слике не само о датом делу, већ и о начину функционисања и константног репродуковања друштвених идеологија које су селектовале ову, и многе друге ауторе и дела као „неважне„ и „нерелевантне„, а које још увек имају стабилну позицију у нашем друштву.

Формално-стилске карактеристике „Доручка са птицама“

Жена седи у соби, за столом за ручавање, лицем окренута ка прозору. Сто је постављен за доручак, али уместо на јело она је фокусирана на посматрање сцене кроз затворен прозор – зимског пејзажа са дрвећем прекривеним снегом, пар сеница и црвендаћем на гранама дрвета најближег прозору. Размакнута прозорска завеса уоквирује композицију и наглашава чин посматрања. Посматрачева позиција је иза женених леђа. Иако нам је допуштено да видимо само женину тамно плаву блузу и кратку смеђу косу нема тензије и радозналости створене немогућношћу да откријемо више детаља. Жена је постављена као посредник у интимном театру у којем је спољашњи свет главна позорница. Једини начин да се боље упознамо са женом је да направимо паузу, са њом контемплирамо спољашњу сцену и осетимо границу коју затворени прозор ствара између унутарње и спољне сфере.

Начин на који су предмети и актери репрезентовани на слици – налепљени слој за слојем, незграпни, без детаља – не пружа много места наративу. Стилска једноставност, непоштовање перспективе, недостатак моделовања, црне контуре, плошност и неуобичајна палета чине композицију статичном. Недостатак покрета и женина емоционална изолација под-

[4] Основни оквир рада настао је као скуп есеја писаних у оквиру курса „Методе и теорије историје уметности„ похађаног на Колумбија универзитету у Мисурију (University of Columbia, Missouri), САД, током 2008/09 године, код проф. др. Мајкла Јонана (Michael Yonan). Свако од нас 10 студената извукао је из корпе репродукцију дела о коме до сада ништа није написано. Из недеље у недељу, имали смо задатак да своју слику тумачимо кроз метод или теоријско упориште које обрађујемо током те недеље. По повратку у Београд, на сугестију ментора проф. др Симоне Чупић и упућивање у додатну литературу првобитни скуп есеја је развијен у форму дипломског рада. Због превеликог обима, верзија штампана у Зборнику Народног музеја није интегрални текст рада.

стичу физичку дистанцу између дома и спољашњег призора, док снене и испране боје опадајућег интензитета стварају хладноћу и присенак туге.

Пасивност при репрезентацији женске фигуре један је од предуслова за креирање односа жена/репрезентација/објекат – мушкарац/посматрач/субјекат кроз европску историју уметности (Clark 1986). Ипак, Мунтерова израженим недостатаком моделовања, аксесоара на женском телу и нагласка на женским атрибутима одступа од устаљене репрезентације лепе и привлачне жене-објекта. Мунтерова изграђује композицију у којој улога женске фигуре није произвођење визуелног скопофиличног ужитка, већ наглашавање спиритуалног интензитета. Она не позира за посматрача, већ усмерава његов поглед ка призору који посматра кроз прозор, ка емотивном. Тиме наглашава, чак подражава улогу уметнице, истичући уметничине опсервације без жеље да буде посматрана и тиме стоји као врста индиректног аутопортрета, индекса Габријеле Мунтер.

На први поглед примећује се подложност „Доручка са птицама„ утемељеним, базичним категоријама феминистичког читања слике као представа жене коју је насликала жена, стилом који евоцира примењену, „нижу„, уметност сликања на стаклу, и конотира домен занатства, кроз историју уметности обележен као женска сфера стваралаштва. Даље, репрезентација жене у сфери дома конотира категорије у уметности и друштву традиционално дефинисане као „женске„, али које, у специфичним околностима везаним за каријеру Габријеле Мунтер, не морају нужно и искључиво бити означаваоци патријархалне идеологије и женскости.

„Доручак са птицама“ или слика „женског простора“

Начин сликања и композиција „Доручка са птицама„, осим када је реч о фризури, не дају насликаној особи улогу означитеља своје женскости, већ женскост дефинишу у складу са простором у којем се она налази. Прозор и постављени сто са пар посуда својом једноставношћу и функционалношћу облика допуштају претпоставку о модерном кућном ентеријеру. Насупрот ентеријеру као модерном/цивилизацијском је пејзаж са птицама, недефинисан и идеализован као означитељ природног/исконског.

Пејзаж чине пар замагљених стабала дрвећа прекривених снегом, а фокус је на јасно дефинисаном стаблу у првом плану, без лишћа на гранама, са пар птица на које је пажња жене усмерена. Мунтерова пружа шкрт опис зимског пејзажа и чини да носилац идеализације није сама формална представа, већ психолошка фокусираност на њу. Циљ није учинити пејзаж „допадљивим„ посматрачу, већ у пар потеза осликати „идеју“ „птица-дрво-небо“ и дати значај наизглед безначајном свако-

дневном. Контемплација над свакодневним и физичка одвојеност жене и пејзажа подстичу схватање дрвета са птицама као предмета женине фасцинације и хтења.

Значај птица, осим као композиционог фокуса и предмета женине пажње, наглашен је и називом слике. Помисао на „доручак са птицама" би, буквално преведено, подразумевала актера/е који доручкују, док са њима и птице „доручкују" делећи простор у којем се то дешава. „Доручак са птицама" Мунтерове чини постављен сто са доручком, за којим жена ипак не доручкује, док су птице у својој реалности одвојене од жене, те могу сваког тренутка одлетети и престати да буду део „доручка". Птице, којима се кроз сликарску, литерарну и оралну традицију дефинисала „слобода" и одузимање исте, стоје као антитеза жени која, у датом окружењу дома, отелотворује укавежење културом, без обзира на то да ли ужива у својој позицији или носталгично жуди за спољашњим светом.

Наша позиција и немогућност да видимо лице жене чини је посредником између нас и птица: чини да се фокусирамо на природу, контемплирамо је, пројектујемо сопствене емоције и медитирамо над сопственом метафизичком димензијом. Наравно, „сопствена метафизичка димензија" је само условно „сопствена", јер је одређена референтним системом слике, тј. метафизичким искуством проузрокованим поистовећивањем са позицијом фигуре приказане на слици. Овај референтни систем није случајан, већ као изабран или конструисан од стране уметника до извесне мере конотира уметникову позицију на идеолошком и историјском нивоу.[5]

Управо у овом смислу занимљиво је поређење „Доручка са птицама" са сликом „Луталица над морем магле" Каспара Фридриха Давида (Vaughan 1994 (1978): 132-137, и 142-151) насталом 1818. године, више од једног века пре слике Мунтерове. Давид, као и Мунтерова, запошљава усамљену *Rückenfigur* у дијалог с природом ради интензивирања ефекта сцене из природе увођењем људског посредника у оквир слике. Фигура насликана с леђа посматра и посредује призор који је уметник посматрао, те носи са собом претпоставку да је уметник, уместо да слици да улогу индекса његовог присуства, кроз фигуру с леђа забележио своје присуство у реалности саме слике. Ова аутопортретна нота додатно подвлачи оно што је од стране уметника било очекивано или пожељно конструисати у датом културно-политичком оквиру.

Да ли се заокрет од сублимне, херојске природе и кантовске визије људског бића, ка интимном, питорескном исечку урбанизоване природе, може у потпуности оправдати стогодишњом временском дистанцом настанка слика, променом у човековој перцепцији света и себе у њему, и

---

[5] „Поглед на простор из стваралачке позиције, до извесног степена, одређује и посматрачку позицију у датом тренутку. Ова позиција није ни апстрактна, ни наглашено персонална, већ идеолошки и историјски анализирана" (Полок 2001: 8).

различитим аспирацијама ова два уметника? Да ли се истим објашњава и заокрет од филозофске, интелектуалне контемплације слободностојеће мушке фигуре окружене божанском креацијом и бескрајног видика који духовно уздиже, ка приватном, свакодневном окружењу из којег женска фигура може посматрати и дивити се спољашњем свету, али не и бити стварни део њега?

Наведена питања, иако релевантна, маскирају удео патријархалног система који се за сто година незнатно изменио у уметничкој пракси. Да ли би уопште у датим историјским тренуцима настанка ове две слике било оствариво обрнути родове стваралаца и актера слике и да ли би, у том случају, резултати били идентични?

Готово је немогуће да је било која уметница у Давидово време могла да борави на „сублимним, застрашујућим" Алпима ради сликања женске фигуре у околном пејзажу. Да је иједна то учинила слика би била перципирана на потпуно другачијем значењском нивоу – изгубила би монументалност и хероизам коју мушка фигура конотира. С друге стране, било који сликар било када могао је да изабере да наслика мушку фигуру како кроз затворен прозор посматра пејзаж са птицама а ипак ниједан није изабрао да наслика овај „банални" призор. Да јесте, овај призор не би био схваћен као свакодневан већ као одраз носталгије, туге и лиризма непримерене мушкој фигури јер „је политика представљања функционисала као слика друштвених стереотипа о мушким и женским просторима, интересовањима, предметима, правилима понашања, ритуалима. Ти, селективно бирани фрагменти социјалне матрице аутентично су сведочили, где је чије место", јер феноменолошки простор није диригован само погледом, већ и значењем визуелних ознака које се односе на друге осећаје и релације између тела и предмета у реалном свету", (Полок 2001: 7).

Јаз између жене у унутрашњости дома и спољашњег света на слици Мунтерове, и позиција мушке фигуре у природи, не конотирају само модерност и културу насупрот природи. У датој култури родне поделе су те које омогућавају, валоризују и легитимизују Давидов избор да наслика активну мушку фигуру у херојској интроспекцији у сублимној природи Алпа и виде га једнако „природног„ као избор Мунтерове да репрезентује жену у приватном, пасивном, кућном окружењу. Бирајући да не репрезентује жену-изузетак која изазива и помера социјалне границе, већ ону која је уобичајена за већину женске популације тог времена, Мунтерова, с намером или не, саопштава и препознатљиву родну диференцијацију.

Мунтерова окупира маргинализовану позицију као жена уметник, у том смислу да, као и друге жене тог периода, због своје родне припадности није имала приступ државној сликарској Академији у Минхену већ је похађала школу за жене уметнице *Kunstlerinnenferein* (Behr 1993: 293). Са друге стране, у тренутку кад напусти тај вид образовања и укључи се у приватну, Фаланкс школу (*ibid.*: 293), критеријум маргинализације се помера и ка њој као авангардном уметнику, док питање рода у новој авангардној средини добија нова значења.

У контексту уметничке комуне Фаланкс школе, „Новог удружења уметника„ и „Плавог јахача„ многе категорије које су родно означаване као женске у академском свету уметности, добијају значење одвојено од родног, или пак родно значење добија нови, афирмативни квалитет. Једна од категорија, заступљена у делу Мунтерове, је цитирање стила сликања на стаклу, старог немачког фолклорног заната. Цитирање сликања на стаклу се у новом, авангардном контексту не узима за означитеља примењене уметности као женске области деловања и нижег ранга уметничког стваралаштва (Parker and Pollock 1981: 51-81), већ за идеју обнове старих заната, повезану са идејом о примитивном као бегу од „модернизације, индустријализације и деперсонализације производње“ (Simmel 1999 (1992): 130-135) и намером да се повежу уметност и живот (Кандински 2004).

Изједначавање жене и природе vs. мушкарца и цивилизације, један је од канона европске академске уметности који уоквирују грађанску идеологију полова (Nierhoff 2004: 46-7) и дефинишу мушкост као умну и тиме супериорну над женском телесношћу и инстинктом. Филозофија експресионизма[6] не мења ове аналогије већ мења њихову валоризацију тако да телесност, природа и женскост постају алат за избављење ума, мушкости и цивилизације из хаоса у којем се налазе. Утицај Ничеа од примарне је важности за идеју експресиониста о креирању нове животне концепције која би ишла насупрот грађанским вредностима, јер једино „нова људска култура“ са слободним људима, у слободној природи, може бити „темељ нове уметности“ (*ibid.*: 27).

Заокрет од реалистичног и рационалног, академски високо валоризованих сликарских карактеристика повезаних са мушкошћу, ка интуи-

---

[6] Под термином „експресионизам“ подразумевам специфично историјско и културно значење које овај термин има у Немачкој почетком двадесетог века, које не подразумева само формалну експресивност у смислу дисторзија и пренаглашавања форми, већ и аспирацију уметника да директније комуницирају емоције, и филозофију која стоји иза те аспирације. О разлици између „експресивног„ и „експресионизма„ опширније в. Harrison, Frascina and Perry 1993: 62-67.

тивном и емоционалном, у академском и грађанском систему вредности повезаних са женским карактеристикама, у оквиру „Плавог јахача„, и авангарде шире, није дефинисан као заокрет од мушких ка женским квалитетима, већ као заокрет од материјалног ка спиритуалном (Кандински 2004: 31-65) и културног ка природном (Nierhoff 2004: 15-106), и везан је за Ничеовски концепт „*zurück zum Gefühl*„ као основну тенденцију експресионизма (*ibid.*: 26).

Још једна сфера разлике авангардних комуна од академских заједница везана је за однос према хијерархији жанрова. Основа академске хијерархије уметника је хијерархија жанрова, по којој се наративне, историјске композиције сматрају „вишим„ жанром и налазе се на врху уметничких творевина као визуелно и ментално најкомплексније. Чињеница да жене нису могле бити укључене у програме сликарских академија значила је немогућност сликања по живом моделу, а тиме и ограничење на сликање мртвих природа и портрета, тј. „нижих„ жанрова. Импликације овога „нижих" много су значајније него што на први поглед делују, те повлаче за собом концепт разлике мушког и женског интелекта, талента и генија.[7]

Авангардни уметници се по овом питању разликују од академске традиције, не по томе што женама директно признају потенцијал за „генијалност", већ по томе што се удаљавају од реторичног, наративног сликарства ка „нижим„ жанровима. Нижи жанрови им остављају више простора за формалне експерименте те се генијалност више не мери умећем сликања историјских композиција. Мунтерова се у очима савремене критике јавља као уметница која није настојала да побегне од ограничења женске уметничке праксе бавећи се управо „нижим„ жанровима – пејзажима, мртвим природама и сценама ентеријера (Behr 1993: 293). Стога, сликање „нижих" жанрова од стране Мунтерове не би требало окарактерисати као недовољност аспирације за „бег од ограничења женске уметничке праксе„, већ као оквир повезан са уметничким заједницама у којима делује. У њиховим референтним системима пејзаж, мртва природа, ентеријер и портрет су најзаступљенији видови сликарског изражавања, те се по томе Мунтерова не разликује од својих колега.

---

[7] Мртве природе и портрети нису представљали универзалне, узвишене и интелектуалне теме какве су слике историјског жанра. Самим тим за ове теме везује се само таленат сликара за подражавање, али не и за превазилажење чисто миметичког и креацију која је од универзалног значаја, што је последица дискурса о урођеној неједнакости полова и талената полова у којем жена нема интелектуални капацитет за генијалност и истинско стваралаштво.

„Доручак с птицама“ и (не)постојање статусних означитеља

Сликарски опус Мунтерове је, по тематици и техници, читљивији него дела осталих уметника који су деловали у оквиру „Плавог јахача“ и експресионизма. Мунтерова кроз велики део свог сликарског опуса комбинује портрет и ентеријер или екстеријер који, поред експресионистичке поетике, рефлектују и одређену сталешку припадност уметнице и представљених. „Доручак са птицама“ издваја се као ретка фигурална и портретна композиција лишена статусних одредница представљене особе и тиме нуди посебно широко поље за могућу идентификацију и емпатију са насликаном особом. Стога желим да укажем на одреднице присутне у животу и делу Мунтерове које могу да се назову „класно детерминисаним“ а које, између осталог, позиционирају Мунтерову као специфичну фигуру у оквиру „Плавог јахача“, експресионизма и сликарске сцене краја 19. и првих пар деценија 20. века.

Посматрањем Мунтерове искључиво у контексту родне маргинализације изоставља се перспектива њене привилегованости као особе из породице високе средње класе и могућности избора које је то са собом носило.[8] Управо је социјални статус један од главних узрока различитости између Габријеле Мунтер и других уметница њеног времена јер је он одређивао доступност образовања, стил живота и приступ уметничким комунама у којима делују. То што Мунтерова као Сузан Валадон не слика пијанце, проститутке и сиромахе узроковано је социјалним миљеом из којег потиче и оним у којем касније уметнички делује, а уз то повезано са њеном родном детерминисаношћу, женскошћу, која у датом социјалном миљеу за собом повлачи моралну забрану приступу и сликању наведених ликова. Сталешка припадност одредила је и теме, ликове и амблеме модерности које Мунтерова користи у свом делу.

Уместо приказивања друштвено маргинализованих као нових социјалних типова модернизације и индустријализације, дело Мунтерове бележи модерност кроз особе и сцене које је свакодневно окружују – приказ ликовне комуне у оквиру које делује, аутопортрети и многобројни прикази жена који се могу окарактерисати као слике „модерне,

---

[8] То је значило добро образовање, спремност родитеља да подрже бављење уметношћу као „хоби(јем) угледне девојке“ и обезбеде јој приватно туторство у сликању и цртању за време детињства; могућност да похађа приватну Фаланкс школу, схвативши да јој тренинг у Удружењу уметница не одговара (Behr 1993: 293); двогодишњи пут у Америку (Comini 1996–1997: 36); путовања по Европи и Северној Африци са Кандинским; и куповину „руске куће“ у Мурнау на немачким Алпима, у коју ће она и Кандински одлазити сваког лета до избијања Првог светског рата и у којој ће Мунтерова живети од тридесетих година двадесетог века до краја свог живота. Све ово било је далеко од приуштивог великом броју уметника и уметница, савременика Мунтерове, и јесте правило разлику у нечијем животу и уметничкој каријери (Barnett 1995: 125-127, 159-162, 193).

нове жене„, а то за собом повлачи образованост и припадност средњем сталежу. На већини ових слика фигуре су представљене у ентеријеру опремљеном са пар детаља који, иако им то није директна намера, асоцирају на могућност поседовања предмета којима ће се ентеријер опремити, док се особе портретисане у екстеријеру могу одредити као буржоазија по одећи или активности у којој су представљене. Када се узме у обзир да Мунтерова већину ових портрета није радила по наруџбини, већ су то углавном прикази особа из њеног блиског окружења, класни статус постаје нешто што је изабрано да буде представљено од стране саме ауторке.

Ова дела, ако и без намере да директно и примарно репрезентују класне симболе и иконографију, често их рефлектују укључујући их у приказе који су на први поглед независни од социјалне проблематике. „Вожња чамцем„, „Јављенски и Верефкин“, „Портрет Мариане фон Верефкин“, „Аутопортрет са шеширом“, „Жена у белој хаљини“, „Рефлексија“ и „Портрет Ане Рослунд“ су примери дела у којима Мунтерова користи иконографију и аксесоар нове богате буржоазије како би представила нове интелектуалце, уметничке заједнице и индивидуе.

Вожња чамцем која се налази у самом врху импресионистичке тематике и репрезентује доколичарске активности нове буржоазије, у верзији Мунтерове је активност њених колега и саме уметнице. Њена верзија визуелно је нарочито налик „Забави на чамцу“ Мери Касат, с разликом што су Кандински и Мунтерова насликани на чамцу уз жену и дете – Верефкинову и њеног сина. У организацији ликова у оквиру композиције Мунтерова себи даје исту позицију коју има и жена на „Доручку са птицама“: насликана с леђе, она је посредник између посматрача и сцене која се дешава пред њом. Иако фигуром насликаном с леђа као аутоцитатом Мунтерова сугерише своју улогу сликара, из сцене је изостављен било који други означитељ који нам може рећи да су они уметници, а не само припадници буржоазије.

На исти начин су Јављенски и Верефкинова приказани као буржоаски пар који проводи слободно недељно поподне у природи, одевен у своју градску одећу. Начин на који је Верефкинова представљена, и на слици са Јављенским и на самосталном портрету, обучена у белу хаљину са елабориираним цветним шеширом, оставља белешку искључиво о њеном социјалном статусу,[9] без икаквог инсистирања на њеном идентитету уметнице. На „Аутопортрету са шеширом“ Мунтерова користи исту логику. Она себе представља у хаљини са великим оковратником,

[9] Мариан фон Верефкин била је бароница и држала је у Минхену салон у којем су се окупљали уметници, али је поред тога била и сликарка, члан „Новог удружења уметника„ и „Плавог јахача„ (Dube 1996 (1972): 97-98).

а на глави носи шешир[10] украшен са пар гломазних цветова. Била каква референца на њен сликарски позив је изостала. Уз то, са ових слика изостала је и идентификација себе и својих колега са експресионистичком утопистичком логиком ослобођења од друштваних норми и повратка природи, јер, како се исконском може враћати са шеширом, белом хаљином или оделом? Овакви портрети сликара-изван-себе-као-сликара (Чупић 2007: 139) управо су добри показатељи, с једне стране уметничиног доживљаја свог и места својих колега у друштву, а са друге стране њене конструкције жељених идентитета и представа о себи по којима жели да буде запамћена.

Постоји у опусу Мунтерове и група портрета у ентеријеру као што су „Кандински и Ерма Боси за столом", „Човек у фотељи" и „Жена у белој хаљини" на којима уметница у ентеријер поставља вотивне предмете народне уметности и својих дела примењене уметности. Они на групним портретима дефинишу интересовања представљених, али како је већина ових портрета рађена у уметничиној кући у Мурнау, ови предмети функционишу и као аутоцитати, видови посредне саморепрезентације Мунтерове, а ентеријер добија атељерску димензију. „Попут *Wunderkammera,* ентеријери, и у њима прикупљени предмети, посебно они неутилитарни, постају парадигматске слике карактера, естетског и етичког вредносног система„ (*ibid.:* 90) у овом случају и представљених личности, али још више саме уметнице, јер наведени предмети украшавају њен животни простор. Поред тога, они стоје и као „метафоре поседовања, те слоја који је могао да поседује„ (*ibid.:* 90).

У „Рефлексији" и „Портрету Ане Рослунд" Мунтерова користи образац портретисања жена у оквиру „женских простора", кућних ентеријера. Иако су лепо аранжиран простор и одевене жене ангажовани са циљем да дочарају спиритуалност представљених, ниједна од ових слика није прочишћена од означитеља моде и високог стила живота.

„Доручак са птицама" може бити позициониран у категорију женских фигура представљених у ентеријеру, али алати кроз које слика комуницира са нама другачији су од оних на претходно дискутованим сликама. Све референце сталешког статуса изостају са слике. Жена је представљена с леђа, без аксесоара који би нам могли саопштити нешто више од њене родне припадности, док је ентеријер лишен посредних референци, сем те да је време за доручак. Остављени смо трагању у нама самима за емоцијама и расположењем проузрокованим насликаном сценом како бисмо ступили у дубљи дијалог са сликом. Тиме женска фигура, била она аутопортрет уметнице или не, отвара шире поље за емотивну интрос-

10 Посебно шешир је релевантан амблем статусног симбола, јер је „функционисао као култни предмет, симбол обиља међу буржујкама„ (Smith, према: Чупић 2007: 90).

пекцију и идентификацију са представљеном особом, док у исто време комуницира тежњу ка природи, те овим карактеристикама следи експресионистичку поетику више него већина слика насталих у „експресионистичком“ периоду Мунтерове.

Игра идентитета или место жене, уметнице и посматрача у „Доручку са птицама„

Културне идеологије се, на нивоу политике погледа и гледања, кроз учење у шта је пожељно, дозвољено, срамота или забрањено гледати, од малих ногу имплементирају у личност и понашање припадника одређеног друштва. Управо је уметност сфера у којој смо пожељни као посматрачи и привилеговани да конзумирамо погледом сцене којима у стварном животу немамо приступ, или од којих бисмо, да су реалне, под изговором моралне исправности окренули главу.

Лакан (Lacan 1986: 75-86) тврди да су и наше несвесне жеље креиране кроз фантазије које су продукт културних идеологија и конвенција, а не материјалне, урођене сексуалности. Женска фигура представљена с леђа најчешће узрокује однос „ока“ и „погледа“, који омогућава посматрачу скопофилски ужитак на који је индиректно позван, као невидљиви субјекат, воајер, док је насликана жена несвесни објекат његовог посматрања. На „Доручку са птицама„ ово ипак није случај. Позив на емоционалну идентификацију, пре него сексуалну идентификацију или експлоатацију, у „Доручку са птицама“ лежи највећим делом у примитивистичком сликарском стилу Мунтерове који чини жену асексуализованом, али и у типовима погледа који су имплицирани композицијом.

Џон Берџер (Berger 1972: 141) у „Начинима гледања“ развија идеју да реалистичан, високо тактилни приказ објеката и бића на уљаним сликама и фотографији у боји репрезентује и подстиче жељу за поседовањем. Када Лакан (Lacan 1986: 75-86) прича о посматрању уметничких дела, он ставља акценат на наше неразумевање њих као репрезентације и замењивање приказаних ствари за Стварност, што креира осећај визуелног мајсторства.[11] Као пример користи слику „Амбасадори“ која је, као и Берџерови примери, изведена са великим тактилним квалитетом у високо натуралистичком стилу.

Намеће се питање шта наша психа ради са сликама које се приближавају апстракцији, као дело Мунтерове? Да ли оне могу да проузрокују наше замењивање њих за реалност и, ако да, на који начин? У конкрет-

[11] Осећај визуелног мајсторства никада не бива заиста задовољен управо зато што немамо мајсторство над Стварним, већ над Артифицијелним на слици.

ном случају „Доручка са птицама“ ситуација је таква да се насликана особа и објекти на слици и даље могу препознати и идентификовати без грешке, али не могу бити узети као Стварност јер су очигледно високо стилизовани и апстраховани.

Ова врста репрезентације тера нас да се као посматрачи активирамо у комуникацији са сликом, не овладавањем илузијом коју она креира, већ довршавањем недовршеног. Женски *Rückenfigur* није ту да позиционира жену као предмет посматрачевог погледа и пожуде, јер је она „насликана док активно гледа“ што „спречава њено претварање у објекат“ (Полок 2001: 8).

Њена позиција креира игру сва четири погледа имплицирана сликом и тиме узрокује преплитање идентитета посматрача, репрезентоване жене и саме уметнице. Први, посматрачев поглед, је поглед у слику жене која кроз прозор посматра зимску сцену; други поглед је унутар саме композиције тј. поглед жене на слици која посматра зимску сцену; трећи је уметничин поглед који је присутан самом сликом као објектом по принципу „уметник је гледао и насликао ово“; и четврти је едиторски поглед (опет Мунтерове) који је доносио одлуку да организује претходна три погледа на начин да финална дестинација свих њих буде зимска сцена кроз прозор. Ова организација погледа је уско повезана са идентификацијом оних који упућују поглед и има одлучујући утицај на посматрачеву субјективну идентификацију са сликом.

Посматрач је принуђен да доживи конфронтацију, не са женом, већ са њеним референтним системом – местом, доживљајем, окружењем. Како репрезентација жене на слици њу не чини јасно дефинисаном, специфичном особом, већ је смер њеног погледа њена најјаснија карактеристика, и како је тај смер исти као посматрачев и уметничин, посматрач се може лако идентификовати било са женом, било са уметницом и, штавише, може лако поистоветити уметницу и представљену жену. Ови нивои идентификације имплицирају да жена може постати замена за уметницу и посматрача, да су ова три идентитета нестална, у игри, и да су ту да буду фантазирана и замишљана од стране посматрача, пошто су првобитно била замишљана и фантазирана од стране уметнице и њеног едиторског погледа.

Аутопортрет је увек делом фикција. Дерида у „Мемоарима слепца“ (Derrida 1993: 62), пише да с обзиром да аутопортрет јесте приказ уметниковог одраза у огледалу, посматрач приликом сусрета са аутопортретом стоји пред сликом из огледала и на тај начин замењује уметника. Посматрач замењује уствари очи уметника сопственим очима, или посматрано с друге стране, при сликању аутопортрета уметников поглед антиципира посматрачев, те је оно што уметник види у огледалу оно што жели

да постане за посматрача, да задовољи посматрачев поглед. Игра погледа у „Доручку са птицама“ имплицира сложенију врсту аутопортрета, тј. игру идентитета између репрезентоване жене и уметнице, као и уметнице и посматрача. Овим Мунтерова креира композицију која јој омогућава да се замисли посматраном од стране посматрача нудећи посматрачу да у исто време стоји као њена замена.

Ниво на којем наше Имагинарно може погрешно да доживи ову слику није кроз замену приказаног за материјалну стварност, већ кроз замену идентитета приказане жене за идентитет уметнице и нас самих. Можемо посматрати жену без непријатности њеног узвраћања погледа, али од тренутка када заменимо жену нама самима долазимо у ситуацију гледања у себе на начин на који нас неко други може посматрати када нисмо свесни тога. Другим речима, посматрањем ми нисмо само означитељ владајућег ока, већ и враћеног погледа назад. Посматрач не може наћи сатисфакцију само у гледању а да не направи корак даље, да објект (жену) направи субјектом, замисливши себе као жене, жене као себе, жене као уметнице, себе као уметнице… Ово је потпуно имагинарно: осећамо недостатак проузрокован техником и начином репрезентације који желимо да компензујемо и да на тај начин довршимо слику и учинимо је стварнијом, ми смо они који дају емоције, осећања, идентитет и себе слици.

„Доручак с птицама„ као индивидуална анти-нацистичка пропаганда

Мунтерова спада у малобројне појединце који су остали у Немачкој не учествујући у подршци режиму. Током читаве владавине националсоцијалиста она живи у својој кући у Мурнау, са Јоханесом Ајхнером, потпуно изолована од јавности (Barnett 1995: 28-29). Наставља да ствара и, судећи по њеним записима, пролази кроз плодан период (Comini 1996-1997: 36), иако јој је јавно излагање слика забрањено. Ова забрана није зачуђујућа јер, упоређени са Хитлеровим новим платформама, не само дело, већ и начин живота Мунтерове, били су у великом контрасту са жељеним примером проистеклим из нових осећаја припадности нацији, посебно оних везаних за осећај немачког националног идентитета и улогу жена и уметника у подршци и јачању нације.

Главни циљ националсоцијалиста није лежао само у контроли немачког народа, већ и у трансформацији народа у кохезивну, хомогену, расно чисту „националну комуну“ (*Volksgemeinschaft)* националних комрада *(Volksgenosesen*), која би искључивала „туђинце заједнице„ који су по-

лутанти друштвеног тела.[12] У оваквој креацији осећаја и виђења нове националне заједнице омладина је била главни фокус, а у релацији са њом и жене, као стваоци и одгојитељи нових генерација. Улога жена као прокреатора није била нова ни ширем европском,[13] као ни немачком грађанском систему пре Хитлера, и била је заступљена у Немачкој током друге половине деветнаестог века.[14]

Хитлер ревитализује и екстремизује овај начин размишљања инсистирајући на дефиницији улоге жене сведеној на 3К: *Kinder, Küche, Kirche* (деца, кухиња, црква).[15] Јавни професионализам, иако и током двадесетих у дискутабилној мери отворен за жене, постао је поново искључиво мушки домен. Модерна буржоаска идеологија јесте већ више од једног века заступала идеју да једина права женска испуњеност лежи у одгајању детета, али је главни инструмент за држање жена при домену породице превасходно био позивање на морал. За разлику од тога, Хитлер питања репродукције и запослења претвара у недискутабилна поља одговорности жена према држави и нацији готово изједначавајући репродукцију са женском професијом и тиме претварајући индивидуално, приватно питање рађања деце, у општу, јавну ствар.[16] Без деце, а у касним

---

12 Јевреје, хомосексуалце, Роме, болесне и асоцијалне људе, према: Fulbrook 2009 (1991): 62.

13 Идеја „жене као мајке„ свој модерни облик добија у текстовима интелектуалних кругова у Француској крајем 18. века, постаје један од идеолошких темеља француске револуције и одатле се као credo буржоаске идеологије шири Европом. Према: Hant 2003: 17-41; Parker and Pollock 1981: 98-99; Sheriff 1996: 39-70.

14 Раздвајање приватне и јавне сфере створене утицајем индустријализације као и пребацивањем моћи са сталежа и рођења ка универзалним вредностима слободе, братства и јединства, условило је и редефинисање вредности и норми понашања везаних за полове. Најважнији елемент грађанске идеологије била је идеја базирана на биолошком детерминизму, поларитету и комплементарности полова, а наводно оправдана медицинским и биолошким истраживањима. У приватном простору породичне сфере жене су извршавале улоге примерних супруга и мајки, док су јавни простори моћи, одговорности и професионализма били мушка сфера деловања. Конституцијално зацементирана неједнакост међу половима настала је 1900. ступањем на снагу грађанског закона којим је муж сматран главом породице па као такав сам одлучује о свим питањима брачне заједнице – законски је чувар заједничке деце и последња инстанца у свим питањима њиховог образовања, искључиви контролор над свим финансијским питањима па и над тиме хоће ли његова жена бити запослена или не. Касно изједначавање права евидентно је и у сектору образовања, јер је женама дозвољено да матурирају и наставе академско школовање тек почетком двадесетог века, као и у праву политичког учествовања и деловања и праву гласа које је било забрањено женама до 1918. Према: Nierhoff 2004. 45-46.

15 Технике контроле рађања биле су неподржаване док су предности и врлине стварања велике породице високо промовисане креирањем економских и симболичних награда за репродукцију „супериорне нације„. За време велике економске кризе тридесетих овај принцип олакшао је одлуку о томе ко ће изгубити посао и запослена жена карактерисана је негативно, као „дупли зарађивач„. Више у: Fulbrook 2009 (1991): 62.

16 Одликовања и награде су идеју рађања деце уско везала за виши, национални циљ, компензујући наметнуте улоге на значењском, а самим тим и менталном нивоу, стварајући од њих волонтерски чин.

педесетим, Мунтерова се нити уклапала, нити се могла уклопити у актера на овој сцени. На сцени професије такође је дискутабилан актер.

Поред женског питања, националсоцијалисти су убрзо по доласку на власт демонстрирали и своје ставове по питању културе и уметности.[17] Застрашивање маса и уметника кулминирало је изложбом „Изопачена уметност“ 1937. у Минхену, на којој су изложена дела авангардних уметника, између осталог и Мунтерове,[18] како би се потом стало на пут присуству ових уметничких „-изама“ на немачком тлу. Говор на отварању изложбе држи Адолф Хитлер лично, демонстрирајући значај визуелних уметности у унутрашњој и спољњој државној политици.[19]

Суштина Хитлеровог говора је да права уметност нема основа у времену, већ у народу, те да брзо смењивање авангардних уметничких праваца нема везе са „немачком уметношћу„ која треба да буде уметност вечитих вредности. Поред заснованости модерне уметности у времену, проблем је, по Хитлеру, лежао и у њеној заснованости у уметнику, тј. индивидуализму изражавања и деловања као опозицији жељеног групног и народног.[20]

Као пандан овој изложби, истовремено се, такође у Минхену, одржавала изложба „Праве немачке уметности“ у новосаграђеној „Кући немачке уметности„. Примерена, права немачка уметност изложена овде била је уско традиционална, реалистична у форми и стилу наглашавајући „крв и тло“ као вредности расне чистоте, милитаризма и послушности. „Стварање уметности за народ„ (*ibid*: 425) у нацистичком поретку, било је једнако признавању уметника искључиво као комуникатора и спиритуалног заговарача партијске идеологије.

Наизглед контрасне категорије жене и уметника биле су јасне и искључиве у теорији, али су у пракси нашле изузетке када тако нешто иде у прилог „добробити“ целе нације, па добије подршку партије и Адол-

---

17 Према Fulbrook 2009 (1991): 66, Гебелсово „Министарство пропаганде и просвете„ основано је марта 1933. ради подизања контроле над свим медијима комуникације и културе. Уследили су симболички догађаји: спаљивања књига чији су аутори јеврејског порекла, социјалисти и остали „нежељени интелектуалаци“ десетог марта 1933. и конструисање концепта „изопачене уметности„, (*Entartete Kunst*), који је обележио сву модерну уметност као дегенерисану, не-немачку и јеврејско-бољшевичку дефинишући како немачка уметност не сме да изгледа и шта немачка уметност није.

18 Мунтерова је дошла у Минхен и посетила ову изложбу. Према: Comini 1996 –1997: 36.

19 „Националсоцијалисти поставили су задатак да ослободе, очисте Немачки рајх, немачки народ и његов живот од свих оних утицаја који су фатални и уништилачки за његов опстанак. Пре или касније доћиће час ликвидације оних феномена који су учествовали у овој корупцији.“ Према: Harrison and Wood 1999 (1992): 423-426.

20 „Уметничка дела која не могу да говоре сама за себе већ су потребне дугачке инструкције да би се дошло до те чувене душе су глупости и неће више налазити пут до немачког народа.“Према: *ibid.:* 425.

фа Хитлера. Филмска режисерка, Лени Рифенштал, управо је такав изузетак. Њен пропагандни филм „Тријумф воље“, у којем је приказан националсоцијалистички рели у Нирнбергу, снимљен је 1934. године, исте године које је Мунтерова насликала „ Доручак са птицама “. Кратки преглед форме и садржаја тог филма појашњава шта је било сматрано „правим и егземпларним“, и на које начине се дело Мунтерове разликује од тог идеала.

„Тријумф воље„ као наводно потпуно документарни филм, носи ауру истине и реалности. По форми, филм континуирано комбинује секвенце маршева и говора, показујући Хитлера као немачког месију који је дошао да спасе нацију (Culbert 1986). Спектакл фокусиран на портрете Хитлера и људи партијског врха док држе узвишене говоре, и одушевљене масе која урла, преплиће се са симболима орла и свастике, снимцима готичких катедрала, Немаца у народним ношњама, црквених звона и неба, праћених Вагнеровом музиком како би дочарали славу и величајност Хитлера, партије и Немачке.[21] Филм садржи бројне сцене које замагљују границе између националсоцијалистичке партије, немачке државе и народа. Ове сцене стварају утисак јединства, лојалности и супериорности колектива, живог симбола обновљене нације. Акценат је стављен на снагу, здравље и акцију: физичку, у псеудо-војним дриловима, вежбама Хитлерове омладине и људи аријевског изгледа, и интелектуалну, дочарану самопоузданим вођама визионарима и њиховим говорима. Индивидуализам, ако је присутан, служи искључиво за портретисање Хитлера, и дефинише га као вођу који није ту ради себе, већ ради остваривања идеје расно чисте немачке нације. Остали кадрови непознатих индивидуа, насумично одабраних људи из масе, читају се готово као алегорије Немачке, тј. њених конституционих типова: жена као немачка мајка, дете као будућност, мушкарац као снага нације.

Погледајмо поново „Доручак са птицама“. Нереалистични стил слике означава „укаљаност и болест„ које дефинишу „изопачену„ уметност и њену немоћ да формира јасну, убедљиву поруку масама. Композиција негира сваку масовност заједнице и колектива, одвлачећи пажњу ка једној јединој жени, индивидуи која ни на који начин није ангажована у креирање просперитета своје нације. Сто постављен само за једну особу говори нам да је жена вероватно сама, без деце, те стоји у опозицији са промовисаном главном женском улогом и обавезом према нацији.

Уз то, њена национална, етничка и расна припадност у потпуности су игнорисане немогућношћу да видимо женину физиономију. Не постоји апсолутно ништа на жени, нити композицији, што би је дефинисало као

---

[21] „Партија је Хитлер – а Хитлер је Немачка баш као што је Немачка Хитлер.“ Ову реченицу у филму изговара Рудолф Волтер Ричард Хес.

„Немицу“ или дефинисало било шта што је представљено на слици као „немачко“. Пејзаж није монументална прослава немачке природе и духа већ некарактеристичан крозпрозорски призор коме птичице дају сладуњаву ноту. Слика је контемплативна, пасивна и медитативна, чак меланхолична у свом расположењу, осликавајући посматрање птица које је изразито неутилитарно, а без икаквог оправдање у смислу прослављања, фасцинације и глорификације националног духа, нацистичке партије или Хитлера. Белешка је индивидуалног позива другима да на тренутак заузму женину позицију и сагледају сцену из личне, неконформистичке перспективе у којој су птице симбол слободе и радости уместо симбол моћи, а људска фигура није део колектива већ пасивна индивидуа коју би нацисти окарактерисали као „асоцијални друштвени отпад“.

Живот Мунтерове у овом историјском тренутку и њено неукључивање у подршку идеологији националсоцијалиста позиционира је управо у категорију „асоцијалног друштвеног отпада“. Читање изолације жене представљене на „Доручку са птицама“ у овом контексту може подржати тезу о слици као репрезентацији сликаркине физичке и менталне изолације у Трећем рајху. Аспекат практичности, као и осврта на претходно поменута дела Мунтерове, такође сугерише да је приказана женска фигура аутопортрет уметнице. Живот у изолацији у Мурнау лимитирао је могућност ангажовања модела које би уметница сликала. Уз то, актери на делима Мунтерове и раније су били људи из блиског окружења, док је ентеријер у којем су приказивани често био управо ентеријер уметничине куће у Мурнау. С тим у вези, „Доручак са птицама“ не би била једина композиција на којој је уметница представила себе кроз фигуру с леђа с једне, и ентеријер свог дома с друге стране.

„Доручак са птицама“ има све предиспозиције за сврставање у једноставан жанр свакодневнице у којем Мунтерова својим сликарским поступком и најобичнијим предметима даје спиритуалну димензију. Ипак, теза о наивности Мунтерове и њеног сликарског опуса, која се провлачи кроз историју уметности, овде је неодржива. Јер, како се то интуитивно и наивно бира да се не изврши интервенција у сопственом стилу, упркос чињеници да је исти окарактерисан као изопачен и претња нацији? И како се наивно бира живот у изолацији и ограничавање себе на једно место више од десет година? Чињеница да Мунтерова својевољно остаје у Немачкој и бира да живи у изолацији како би могла да слика дела која су због свог стила не само неизложива у Немачкој, већ и у опасности да буду уништена, говори о чврстом личном уверењу о значају сопственог стваралаштва и разилажењу са нацистичком идеологијом.

Без обзира на то да ли гледамо на ову слику као на лични историјски документ, намерно неучествовање у оновременом немачком владајућем политичком покрету, или као на уметничку визију невезану за оновре-

мена питања, „Доручак са птицама“ и садржајем и формом креира личну анти-нацистичку пропаганду. „Лично“ и „пропаганда“ овде се више односи на мене, посматрача који из 2009. са одређеном намером гледа историјски на 1934. – нацистичку идеологију, уметнички успон Лени Рифенштал и њен врхунски пропагандни филм, слабо забележен живот у изолацији Габријеле Мунтер и њену слику „Доручак са птицама“ – мапирајући, проматрајући и упоређујући оно што није могло бити мапирано, промотрено и упоређено у умовима оних који су били живи сведоци тих година.

ЛИТЕРАТУРА:

Аријес, Ф. и Диби, Ж. (пр.) 2003
Историја приватног живота. Од Француске револуције до Првог светског рата, Београд: Клио.

Аријес, Ф. и Диби, Ж. (пр.) 2004.
Историја приватног живота. Од Првог светског рата до наших дана, Београд: Клио.

Bachrach, S. P. 1981.
A Comparison of the Early Landscapes of Munter and Kandinsky, 1902-1910", *Woman's Art Journal* Vol. 2, No. 1: 21-24.

Ball, M. and Bryson, N. 1991
Semiotics and Art History, *The Art Bulletin* Vol. 73, No. 2: 174-208.

Barnett, V. E. 1995
Vasily Kandinsky. A Colorful Life, ed. Helmut Friedel, Cologne: DuMont.

Berger, John. 1972
Ways of Seeing, London: Penguin.

Behr, S. 1993
Gabriele Münter. Frankfurt and Stockholm, *The Burlington Magazine* Vol. 135, No.1081: 293-294.

Vaughan, W. 1994 (1978)
Romanticism and Art, London: Thames & Hudson Ltd.

Garraty, J. A. 1973
The New Deal, National Socialism and the Great Depression, y: *The American Historical Review* Vol. 78, No. 4: 907-944.

Derrida, J. 1993
Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Dube, W-D. 1996 (1972)
The Expressionists, London: Thames and Hudson Ltd.

Ерић, О. 2001
„Интервенција“ као декодирање интерпретација, *3+4*, (н. с.) 6. Београд.

Кандински, В. 2004
О духовном у уметности, Београд: ИП ЕСОТХЕРИА.

Koerner von Gustorf, O. 2009
“I often think how lonely you were...“. Painter of the „Blue Rider“ and Kandinsky’s long-term partner Gabriele Münter (1877–1962), [e-book], Available through: *Deutsche Bank, db-art*, http://www.db-artmag.de/04/e/magazin-muenter.php. (приступљено 06. 07. 2009.)

Lacan, J. 1986
XI seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed.

Makela, M. 2002
’A Clear and Simple Style’: Tradition and Typology in the New Objectivity, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, Negotiating History: German Art and the Past: 38-51, и 108-109.

Nierhoff, B. 2004
Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke, Essen: Klartext.

Ниче, Ф. 2007
Тако је говорио Заратустра: књига за свакога и ни за кога, Београд: Feniks Libris.

Padover, S. K. 1939
The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema, *The Public Opinion Quaterly* Vol. 3, No. 1: 142-146.

Parker, R. and Pollock, G. 1981
Old Mistresses. Woman, Art and Ideology, New York.

Полок, Г. 2001
Модерност и женски простори, *3+4*, (н. с.) 6: 4-11.

Sheriff, M. D. 1996
The Exceptional Woman. Elizabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art, Chicago: University of Chicago Press.

Sheriff, M. D. 2004
Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France, Chicago: University of Chicago Press.

Scarborough, J. 1999
Seduced and Abandoned, *Art Journal*,Vol. 58, No.1: 100-101.

Schulte-Sasse, L. 1991
Leni Riefenstahl's Feature Films and the Question of a Fascist Aesthetic, *Cultural Critique* No. 18: 123-148.

Fer, B., Batchelor, D. and Wood. P. 1994
Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars, The Open University/Yale University.

Fulbrook, M. 2009 (1991)
A History of Germany 1918-2008. The Divided Nation, Chichester Wiley-Blackwell.

Harrison, C., Frascina, F. and Perry, 1993
Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century, London: The Open University/Yale.

Harrison, C. and Wood, P. (ed.). 1999 (1992)
Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford, UK-Malden: Blackwell Publisher Ltd.

Hatt M. and Klonk, Ch. 2006.
Art History. A Critical Introduction to its Methods, Manchester and New York: Manchester University Press.

Hinton, D. B. 1975
„Triumph of the Will„: Documentary or Artifice?, *Cinema Journal* Vol. 15, No. 1: 48-57.

Hoffmann, E. 1960
The 'Blaue Reiter' at the Tate Gallery, y: *The Burlington Magazine*, Vol. 102, No. 692, 498-501.

Clark, T. J. 1986.
The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers, Princeton Press, New Jersey University.

Comini, A. 1996 –1997
Reviewed Works by Gabriele Münter, *Woman's Art Journal* Vol. 17, No. 2: 35-39.

Culbert, D. 1986

„Leni Riefenstahl's „Triumph of the Will"", ed. T. Cripps, *Research Collections in the Social History of Communications*, University Publications of America, INC.

Chadwick, W. 2007 (1990)

Women, Art and Society, London: Thames & Hudson.

Чупић, С. 2007

Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941, Нови Сад: Галерија матице српске.

Чупић, С. 2001

Представљамо аутора: Гризелда Полок (интервју), *3+4*, (н. с.) 6: 12-13.

VIŠNJA S. KISIĆ

BREAKFAST WITH BIRDS BY GABRIELE MÜNTER: ANOTHER POSSIBILITY FOR INTERPRETING A PICTURE

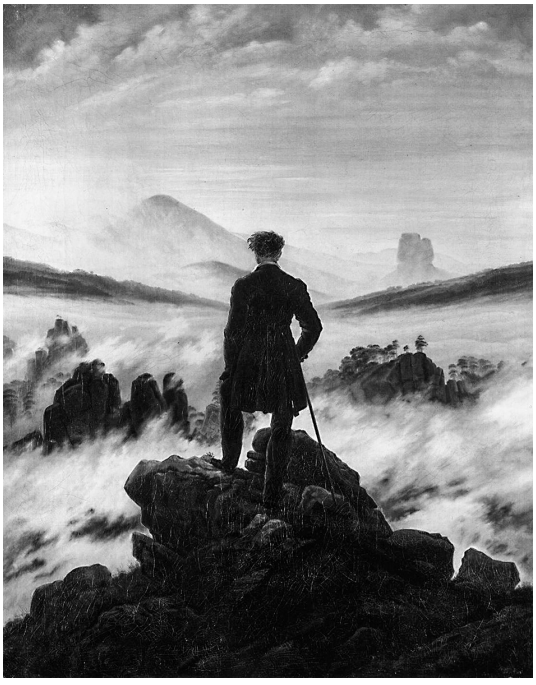
SUMMARY

The painting "Breakfast with Birds" (1934) by Gabriele Münter, remained on the margins of "mainstream" art history, which was the consequence of the canons of gender politics, the lack of formal linguistic innovation and the fact that it was created during the artist's isolation in Murnau, Germany, during the rule of the National Socialists. The painting depicts a woman's figure from the rear, sitting in a room at a dining table, looking through a window at a winter landscape with birds. Although it was painted in 1934, according to its formal and linguistic characteristics, theme and the effect it produces on the observer, the picture is based on expressionist poetics. The primitivist painting style of Münter, the absence of detail and using the rear view of the figure, are means of inviting the observer to emotionally identify with the painted woman, and to meditate over one's own metaphysical dimension through the reference system of the painting. Besides, the play of the view formed by the composition implies a complex type of self-portrait, i.e. a play of identity between the depicted woman and the artist, and between the artist and the observer.

The painting's reference system describes the position of the artist at the ideological and historical levels. By presenting a passive woman in the context of domestication, in contrast to the outside, "public" sphere, the artist registers the prevailing gender differentiation. At the time when the painting was created, Munther lived in isolation, and did not change the style and themes of her work. With her way of life and her work, she dissociated herself from the national-socialist ideas of national affiliation connected with the role of the woman and the artist in strengthening the nation. The interpretation of the isolation of the woman depicted in "Breakfast with Birds" in this context could support the idea about the painting as a presentation of the painter's physical and mental isolation within the Third Reich. Regardless of whether we interpret the painting as a personal historical document, a refusal to participate in the national-socialist project, or an artistic vision that is not related to the prevailing context, with its poetics, „Breakfast with Birds" creates a personal anti-Nazi propaganda.

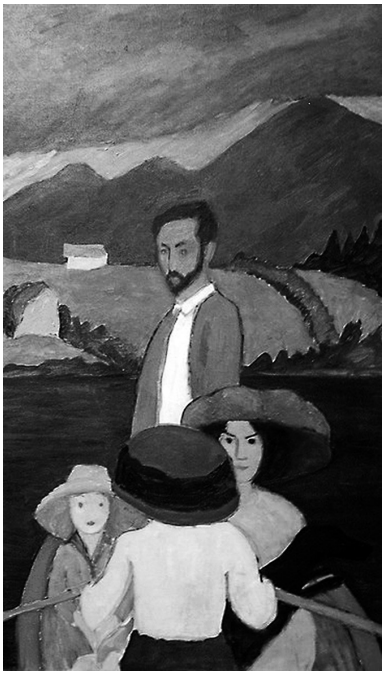
Сл. 1 Габријела Мунтер, „Доручак са птицама“, 1934, (46 × 55 cm) уље на дасци, Национални музеј жена уметница, Вашингтон.

Fig. 1 Gabriele Münter, “Breakfast with Birds”, 1934, (46 × 55 cm) oil on wooden panel, National Museum of Women Artists, Washington.



Сл. 2 Каспар Фридрих Давид, „Луталица над морем магле“, 1817-18, (95 ×75 cm) уље на платну, Кунстхале Хамбург: „bpk | Hamburger Kunsthalle.“

Fig. 2 Caspar Friedrich David, “Wanderer above the Sea of Fog”, 1817-1818, (95 × 75 cm), oil on canvas, “bpk | Hamburger Kunsthalle”



Сл. 3 Габријела Мунтер, „Вожња чамцем“, 1910, (125 × 74 cm) уље на платну, Уметнички музеј Милвоки (Milwokee Art Museum), Милвоки.

Fig. 3 Gabriele Münter, “Boating”, 1910, (125 × 74 cm) oil on canvas, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.

Сл. 4 Габријела Мунтер, „Јављенски и Верефкинова“, 1908-9, (32.7 × 44.5 cm) уље на картону, Градска галерија у Ленбаххаусу, Минхен.

Fig. 4 Gabriele Münter, “Jawlensky and Werefkin”, 1908-1909, (32.7 × 44.5 cm) oil on cardboard, Town Gallery at Lenbachhaus, Munich.

Сл. 5 Габријела Мунтер, „Портрет Мариане фон Верефкин“, 1909. уље на картону, Градска галерија у Ленбаххаусу, Минхен.

Fig. 5 Gabriele Münter, “Portrait of Marianne von Werefkin”, 1909, oil on cardboard, Town Gallery at Lenbachhaus, Munich.

Сл. 6 Габријела Мунтер, „Аутопортрет са шеширом“, 1909, (48.6 × 35.4 cm) уље на дасци, приватно власиштво.

Fig. 6 Gabriele Münter, “Self Portrait with a Hat”, 1909 (48.6 × 35.4 cm) oil on wooden panel, private property.

Сл. 7 Габријела Мунтер, „Рефлексија“, 1917, (66 × 99.5 cm) уље на платну, Градска галерија у Ленбаххаусу, Минхен.

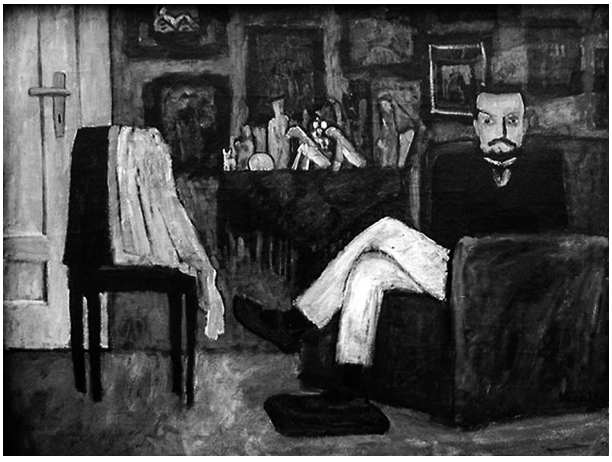
Fig. 7 Gabriele Münter, “Reflexion”, 1917 (66 × 99.5 cm) oil on canvas, Town Gallery at Lenbachhaus, Munich.

Сл. 8 Мери Касат, „Забава на чамцу“, 1893-4, (90 × 117.3 cm) уље на платну, Национална галерија, Вашингтон.

Fig. 8 Mary Cassat, “The Boating Party”, 1893-1894 (90 × 117.3 cm), oil on canvas, National Gallery, Washington.

Сл. 9 Габријела Мунтер, „Кандински и Ерма Боси за столом“, 1912, (95 × 125.5 cm) уље на платну, Градска галерија у Ленбаххаусу, Минхен.

Fig. 9 Gabriele Münter, “Kandinsky and Erma Bossi at a Table”, 1912, (95 × 125.5 cm) oil on canvas, Town Gallery at Lenbachhaus, Munich.



Сл. 10 Габријела Мунтер, „Човек у фотељи“, 1913, (95 × 125.5 cm) уље на платну, Пинакотека модерне уметности, Минхен, „bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen“.

Fig. 10 Gabriele Münter, “Man in an Armchair”, 1913, (95 × 125.5 cm) oil on canvas, “bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen”, Munich.

научни чланак – прегледни рад

УДК 741.5(497.11)"19";
741.5:069.51(497.11)"19"

ИД 195192588

Гордана Ј. СТАНИШИЋ
Народни музеј у Београду

РАЗВОЈ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КАРИКАТУРЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА
(У ДЕЛИМА ИЗ КАБИНЕТА ГРАФИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ)

Апстракт: Текст се у основи бави презентацијом најкарактеристичнијих, пре свега српских карикатуриста и њихових дела која се чувају у Збирци цртежа и графике југословенских аутора 20. века при Кабинету графике Народног музеја у Београду. Подсећањем на пионирска остварења из средине 19. века циљ је био да се прикаже развој карикатуре као (самосталног) уметничког дела или као (новинске) илустрације, са свим најтипичнијим методолошким (стилским) и типолошким (портретна, политичка, жанр) специфичностима и променама које су се дешавале конкретно до краја Другог светског рата. Истовремено, кратким осртом на касније, савремене токове у њеном развоју, сврха је била да се укаже на даљу актуелност овог специфичног типа визуелног израза и да се представи колико је (и да ли је) карикатура у својој модерној политичкој и социјалној улози у најширим, међународним оквирима успела да превазиђе устаљене друштвене ксенофобије и парадоксе.

Кључне речи: карикатура, српска, југословенска, портретна, политичка, жанр, уметничка, илустрација, смех, хумор, комично, иронично, сатирично

Принцип смеха који ослобађа присутан у литерарним и у књижевним формама, а који је по Михаилу Бахтину „већ доживео битну промену у средњем веку и ренесанси тако да се трансформисао у хуморизам, иронију, сарказам и комично" (Bahtin 1978: 56), у новије доба се медијски проширио и развио у аутентични ликовни визуелни склоп телесног (споља) и духовног (изнутра) *смехотног карактера*.

На атрактивност карикатура као специфичног вида визуелног израза и комуникације у Збирци цртежа и графике југословенских аутора 20.

века при Кабинету графике Народног музеја у Београду не упућује само њена бројчана заступљеност већ далеко више чињеница да се кроз, условно речено, око две стотине дела[1] различитих аутора већ од прве деценије 20. века па све до савременог доба могу пратити њене најразличитије типолошке варијанте или (евентуалне) стилске променљивости као и временским, тачније историјским и друштвеним процесима условљене законитости којима је, већ самом својом природом, карикатура неминовно подложна. Сложен развојни пут српске (југословенске)[2] карикатуре од њених првих конкретнијих наговештаја из средине 19. века захтева и крађи осврт на тадашњу климу, историјске оквире и на њену социјалну улогу и функцију одређену временским и просторним карактеристичним обележјима.

Од непотврђених претпоставки о првој карикатури из 1824. на подручју обновљене Србије[3], преко литографије непознатог аутора усмерене против политике Лајоша Кошута и бившег хрватског бана Фрање Халера штампане у Лајпцигу 1846. (Архив града Београда, Земунски магистрат 1848.) која у основи није имала изражене карикатуралне или критичке тенденције, до карикатуре као јасније препознатог јавног средства за подсмешљиво политичко-идеолошко или друштвено разрачунавање, у односу на већ екстензивну и популарну западноевропску *сазревање* домаће карикатуре било је разумљиво успорено стицајем разних околности. У развијеним западноевропским цивилизацијама први цртежи са карикатуралним елементима у изразу или идеји појавили су се још крајем 16. века,[4] у седамнаестом су се већ експонирали појединци сатиричари и критичари друштвене беде у време реформације, а током 18. века у Француској пред револуцију са познатим уметницима Фра-

---

1 Текст се не бави искључиво типичном карикатуром већ њеном појавношћу у ширем смислу, тј. и оним делима на којима су специфични карикатурални елементи у различитим нијансама одговарали њеној природи и допуштали да се третирају у оквиру те целине. Тако посматрано, немогуће је карикатуре бројчано прецизирати.

2 Карикатура у тексту може да буде посматрана из оба поменута правца. С обзиром да се историјат и увод у представљање карикатура као и њихове прве озбиљније појаве односе на предјугословенски период, као и чињеница да је највише управо српских аутора може се употребити термин српски. С друге стране, даљи развој карикатуре кроз период Југославије на известан начин обавезује да се она сагледава и као таква геополитичка целина.

3 Податак да је у једном писму кнез Милош тражио да сликар Павел Ђурковић за време свог боравка у Београду током 1824. „оживопише" извесног ћир Ђорђа Челеша за „увеселеније господару" први пут износи 1922. Тихомир Р. Ђорђевић у књизи *Из Србије кнеза Милоша*. Међутим, с обзиром на то да дело није познато остаје могућност да није ни реализовано. (Јанц 1968).

4 Сматра се да је представљање фигура код Анибалеа Карачија (A. Carracci) већ имало карикатурални карактер, док се први прикази конкретних особа, намењени искључиво за приватну употребу и омиљени у аристократским круговима најпре Италије и Француске, јављају у време барока. Ови и слични општи појмови у тексту употребљени су у сврху систематичнијег уводног прегледа и сажетог упознавања са пионирским наговештајима у развоју карикатуре.

гонаром (H. Fragonard) и Бодуеном (P. A. Baudoin) и у Енглеској, после чувених друштвено-политичких сатира у Хогартовим (W. Hogarth) графичким циклусима, са карикатурама такође политичког карактера водећег енглеског карикатуристе Гилреја (J. Gillray),[5] постепено се превазилазио праволинијско илустративни или пропагандни шаблон,[6] да би истовремено карикатура попримила све одређенији уметнички карактер и квалитет. То се посебно могло уочити код француских и немачких карикатуриста код којих се управо уметнички домен рефлектовао у њиховим специфичностима и узајамним различитостима. Док су Немци били склони декоративности, стилизацији и наглашенијој епици, Француза је била ближа једноставност и лапидарност у карактеризацији ликова, што је најпрецизније код нас дефинисао познати југословенски карикатуриста Пјер Крижанић – „Французи се смеју а Немци причају" (Трифуновић 1967).

Либерализација политичких стремљења с једне стране, и техника штампе[7] и развој новинарства с друге, и у читавој Западној Европи реално су тек од 19. века омогућили да се од првих карикатура, које су ипак биле само пионирски експерименти или усамљена оглашавања поменутих појединаца, пређе на озбиљније прихватање овог новог израза, на његову све распрострањенију примену у хумористичним часописима и магазинима сатиричног карактера.[8] Са извесним закашњењем у односу на развијенији део Европе, Србија је тек средином 19. века, на путу ка остварењу политички слободнијег друштва, више кроз аматерска дела ретких стваралаца, упознала јавност са критичким потенцијалом карикатуре. Од тада карикатура, најпре скромних могућности и квалитета, постаје ипак нека врста незаобилазне интерпретације, једна нова димензија репродуковања реалности са потенцираним ставом, још један алтернативан и културан садржај који је све одређеније утицао на надградњу колективног духа сваке нове епохе.

Са новим добом у развоју српске штампе, извесно време по покретању Државне штампарије (тадашње Књажевско сербско књигопечатње) у Београду (1832), а потом и у Новом Саду (1836), конкретно после 1848. појавиле су се и прве политичке карикатуре у литографији, изразитог

---

5 Својим шокантним призорима и наглашавањем тираније од стране власти посебно је приказивао теме Француске револуције (Godfrey and Hallett 2001).

6 Штампани леци као вид изражавања критичког става могу се тумачити као карикатуре и сатире.

7 Најчешће се отискивало у литографији и ксилографији.

8 Међу првима су 1830. у Француској покренути часописи *La Caricature* и *Charivari* за који је графичке предлоге радио и чувени Домије (H. Daumier) у виду памфлета или шаљивих призора, у Енглеској политичко-сатирични магазин *Punch,* а у Немачкој часопис *Fliegende Blätter* који је по форми могао да буде претеча данашњег стрипа, а који је по духу био близак многим српским и хрватским катикатуристима.

антимађарског става, понекад праћене српским и немачким калиграфски исписаним текстом, умножаване и по свему судећи намењене да се дистрибуирају као памфлети, првенствено међу Србима у Војводини,[9] што им је давало димензију политичке пропаганде. Уједначеност рукописа на овим карикатурама-памфлетима наводи на закључак да су све биле рад истог (анонимног) аутора, али се истовремено претпоставља да се иза анонимности крије један од тада афирмисаних сликара – Урош Кнежевић, Димитрије Аврамовић,[10] Јован Поповић или Јован Исаиловић.[11] Интенција сатиричног, као једне од носећих одлика природе (политичке) карикатуре једва да се наговештавала, док су цртеж и форма имали изразито гротескни карактер. Гротескност у физиономијама и изразима ликова била је карактеристична управо за најстарије цртеже и гравире који су, као и наменски леци, могли да се прихвате као претече првих карикатура. Најранији облици са израженим деформитетом ликова и пренаглашеним гестовима у сценским решењима[12] и кроз новије епохе развијају онај, условно речено примитивни, у основи поменути гротескни манир. Предимензионирање ружног и наказног на сликама Боша и Брејгела или на дијаболичним бакрописима Фелисијена Ропа (F. Rops), као и на гротескним Гојиним гравирама које изазивају *контроверзни смех* над ратним пошастима, и чувеним *Капричосима* (са политичким ставом) - понекад се могло препознати и у илустрацијама првих српских анонимних аутора као нека наивнија и крајње симплификована варијанта критике и подсмеха, још увек удаљена од своје суштинске функције, од „портретисања онога што је природа замало презентовала, радије наглашавајући скривене тенденције него стварајући нова изобличења“ (Horfam 2004: 55). Поред новинске карикатуре (илустративне и у функцији текста), међу првим листовима, часописима и алманасима

---

9 С обзиром на то да Срби нису имали своју штампарију ни у Пешти ни у Бечу, а да је српској влади одговарао став који су пропагирале карикатуре, може да се прихвати претпоставка да су штампане у београдској штампарији, као прилог *Србских новина*, уз одобрење кнеза и присталица уставобранитељске политике. Растуране су по Великом Бечкереку, а приписују се у власништво извесног земунског трговца (Коларић,1953, 158).

10 Аврамовић је 1848. цртао у маниру карикатуре политичког карактера на тему Кримског рата или се подсмевао Мађарима, али и Омер-паши (једина потписана и то само иницијалима). Објављивао их је као додатак *Србским новинама* или шаљивом часопису *Седмица*, а већина их је и сачувана у заоставштини његовог сестрића Мише Димитријевића. *Гласник срйскоī ученоī друшйва* (1879: 261).

11 Познато је да је Исаиловић у Пешти и у Бечу штампао ликове Аврама Петронијевића, Томе Вучића-Перишића и других, желећи да се тиме супротстави кнезу Михајлу (Коларић 1953: 157).

12 Још у праисторији приказивао се људски лик у функцији идола, посебно у обредним маскама примитивних народа, у уметности Далеког Истока, у египатском сликарству познате су сцене са животињама у улози човека, код Грка и Римљана глумци комедија изведени у ситној пластици, као и касније, у време верских борби у западној средњовековној сакралној уметности демони и животиње са људским главама на порталима цркава и у илуминираним рукописима.

са концепцијски конкретним опредељењем ка шаљивим и сатиричним садржајима били су београдски *Шаљивац*,[13] са цртежима и литографијама Димитрија Аврамовића и новосадски *Роми Даба* и *Комарац,* затим и *Приклапало* и *Змај*[14] који су се бавили како лаким жанром тако и политичким алузијама на сукобе са Турцима, на политику кнеза Михајла, на проблеме везане за оспоравање слободе штампе и слично. Традицију излажења хумористичких часописа у Новом Саду наставили су Јован Јовановић Змај и Димитрије Михајловић са низом нових - *Месечарем*, *Жижом*, *Стармалим*, *Ружом*, *Враголаном,*[15] као и нешто каснијим који су различити уредници покретали паралелно и у Београду – *Илустрована ратна хроника*, *Абуказемов шаљиви календар*, *Ћоса*, *Брка*, *Шаљиви календар*, *Дар мар*, *Чеперкало*, *Мирођија,* крајем 19. века и *Стрела*, *Мољац* и *Церекало*... о приликама у Бугарској, источном питању, проблему Аустрије у Босни... или у Загребу од најстаријег *Врач-погађач* до каснијих, *Хумористичког листа* и *Бича* – и даље цензурисаним, најчешће потписиваним иницијалима или псеудонимима.[16] У основи површна идејна интерпретација, наивна текстуална порука и генерално невешт рукопис, поменута претенциозна изобличења ликова, фигурална и композициона гротескност, претеривања и прибегавање крајностима у алузивној и алегоријској презентацији – с једне стране су били *оправдани* тиме што су карикатуре, сем поменутих појединаца сликара, у то време претежно, и визуелно и наративно, осмишљавали и изводили најчешће сами новинари[17] или књижевници[18]. Без обзира на све мане у развојном путу српске карикатуре 19. века, она друштвена, колективна, забавно карикирана али и критичарски (ангажовано) подсмешљива функција поставила је одговарајуће темеље за даљи пут ка професионалном и уметничком моделу и стилизованом прецизном концепту који ће се већ на самом почетку новог века конкретније профилисати.

Већ у првим годинама 20. века евидентној експанзији политичке карикатуре све очигледније почиње да конкурише и презентација самос-

---

13 Часопис је издавао и уређивао Сергије Николић, а теме су биле најразличитије – од оних у којима су Цинцари вређени као тврдице до оних које су илустровале комичне брачне ситуације.

14 Покренуо га је Ј. Ј. Змај у Пешти 1865. (потом и у Бечу), а кнез Михајло је забранио даље растурање часописа по Србији.

15 Једно време је у часопису сарађивао Ђура Јакшић под псеудонимом Темељко.

16 Часописи су углавном били кратког века јер су и после наводног укидања цензуре штампе Уставом из 1869. били редовно контролисани, па су аутори илустрација прибегавали различитим методама алузија и прикривања правих идентитета.

17 И касније, током 20. века није било необично да се новинари баве карикатуром. Међу најангажованијима су били Миле Павловић-Крпа и Богосав Војновић-Пеликан далеко квалитетнији као сатиричар него као карикатуриста.

18 Познато је да су се и у Европи од доба романтизма многи књижевници повремено бавили и карикатуром – међу њима су били Бодлер, Иго, Верлен, Пруст, Кафка, Кокто...

талне фигуре на путу ка развијенијој форми портретне карикатуре, како у повременим цртежима тадашњих сликара, тако и путем све распрострањеније илустроване штампе хумористичко–сатиричног садржаја, што је све указивало на интензивнију друштвену улогу и уметничку, стилску и методолошку зрелост карикатуре у свом комплексном значењу.

После првих познатих карикатура Јанка Хавличека из 1843. године, њена присутност у Хрватској се интензивира од 1901, посебно у Сплиту где је покренуто неколико хумористичких часописа од којих је највећи углед тада имао *Дујо Балавац*[19] у којем је заступљена искључиво портретна карикатура скромнијег квалитета, док је она политичка све до тридесетих година 20. века била врло ретка. С једне стране на развој карикатуре, пионирски утемељене најпре у Далмацији, утицали су немачки и аустријски хумористички часописи с којима су аутори из сплитског круга долазили у контакт боравећи у овим земљама, а с друге стране појединци иницијатори оваквог цртачког израза (Dulibić 2003: 127-133), попут Емануела Видовића и Менцла Клемента Црнчића који је покренуо *Сатир* у Загребу 1901. године. Док је старија генерација постављала углавном читаве фигуре, потенцирала гримасе у физиономијама и телесне диспропорције и мане, млађа је тежила сведенијем деформисању и већој стилизацији цртачких елемената. После *Дуја Балавца* излази веома популаран сатирични лист *Коприве* који наредних деценија постаје основно политичко средство кроз које су се цртежима или графикама оглашавали многи хрватски уметници, најчешће Милан Узелац и Анђео Уводић (*idem.,* 2009: 38). И у Србији тзв. новинска карикатура и даље има предност у односу на тзв. уметничку; почетком прве деценије 20. века покрећу се нови часописи у различитим градовима – у Београду, међу најранијима у новом веку (такође) *Сатир,*[20] *Кића*, *Тоџуз*, *Ђаво* и *Стрaдија,*[21] у Шапцу *Чивија*, у Параћину нешто касније, током двадесетих година, неколико сатирично-хумористичких листова од којих су најатрактивнији били *Шибало, Битанга* и *Хумор*.[22] Забрана слободе изражавања у јавним гласилима била је на снази од 1898. све до 1904, а са укидањем цензуре, са новим правима и слободама све до Првог светског рата карикатура је у евидентном успону. Од сасвим просечних квалитета који су од саме њене појаве најчешће инклинирали *претеривању са претеривањем* и наглашавању слабости до непотребних крајности и на-

---

19 Имао је неколико фаза у развоју и пролазио је кроз различите стилске трансформације – на самом почетку је имао сецесијски карактер, потом *art déco,* а касније је стилски варирао.

20 Покренут је на иницијативу глумца, сликара и новинара Бране Цветковића, такође, у то време и једног од признатијих српских карикатуриста.

21 *Стрaдију* је уређивао Радоје Домановић.

22 Чувени Живојин Павловић Жикишон био је главни покретач и шабачких и параћинских листова.

ивизма а без постизања правог циља, са утемељењем младог грађанског друштва и са све радикалнијом социјализацијом и модернизацијом свести, карикатура достиже професионалнији ниво у којем улога комичног постаје нека врста допадљивог *друштвеног геста* са намером „да се крутост исправи у гипкост, да свакога прилагоди свима, укратко, да заобли углове“ (Bergson 1995: 82). То је значило да су се хумор и сатира инкорпорирали у различите медије (књижевни, позоришни, филмски, и наравно ликовни) и развијали као популарно средство за разобличавање актуелних политичких (идеолошких) и социјалних ставова и етичких судова, а карикатура самим тим постала иманентан сегмент друштвене комуникације, незаобилазна хроника свих прилика изнутра као и оних које су се споља пројектовале на нашу средину. Потреба за непосредним визуелним интерпретирањем актуелних садржаја са намером да се нагласи већ усмерена пажња на њих, да се озбиљно преобрази у забавно (по Шопенхауеру: „озбиљност која се крије иза шале“) како би се постигао утисак смешног, постала је, између осталог, и релевантан доказ да је одређено друштво бар добрим делом превазишло оно конзервативно, херметично у сопственом менталитету.

У свом развијеном облику, већ од почетка 20. века карикатура се по основном садржају могла класификовати у две типолошке категорије – неангажовану, портретну (карактеролошку), наративно стилизованију, која подразумева презентацију лика или појединачне фигуре конкретне личности док се ауторском анализом откривају, потенцирају и духовито карикирају физичке или карактерне мане и слабости дотичног појединца, и на ангажовану, друштвено-политичко-моралну, мање или више обавезно наративну (фабуларну) која непосредно (самим призором или и текстуалним интервенцијама) критикује апсурде и глобалне социолошке *аномалије* препознате у актуелној реалности одређене средине, најчешће тиме заступајући лични или став одређеног друштвеног слоја. Честе промене владајућих политичких, друштвених и културних модела током првих деценија 20. века на просторима бивших југословенских земаља, као и на Балкану уопште, условљавале су и промене у односу појединаца аутора према самом чину презентације изабране теме. „Живот нас толико деформише да је то карикатуристи данас сувишно“, размишљао је Густав Матош уопштено на примеру сликара Црнчића –„модеран карикатурист не изобличује, него што јасније, дакле што краће, биљежи само оно што је на фигури карактеристично, дакле смијешно“ (Matoš 1967: 87). Управо прихватањем логичне чињенице да модеран (у значењу *добар*) карикатуриста не изобличује, избегава екстремно изражавање и гротескно карикирање ликова већ дискретним позиционирањем другог плана примарно сугерише битност и истиче карактеристично смешно – лако су се препознавали цртачи који су карикатуру

подигли на ниво уметничке форме док је, на жалост, већи број њих остао просечан, у маниру једноличног и често неспретног, механичког изражавања идеја. Претеривање не сме да буде циљ већ средство, а представа не сме да се прошири ван примарног једнозначног одређења и да пређе у вишезначно, непотребно и оптерећујуће. Такви недостаци најчешће су претили тзв. жанр, групним сценама, карикатурама ситуација, јер су аутори пред собом имали комплекснији задатак - да контекстуализују комичност појединачних ликова са идејним решењем самог наратива а у изналажењу не претерано сложених композиционих решења. Међу занимљивим реализацијама свакако јесте једна од најстаријих карикатура у Збирци цртежа и графике југословенских аутора 20. века, цртеж вајара Јована Пешића из 1907. године близак Домијеовим сатиричним интерпретацијама, постављен као низ кадрираних слика једног догађаја са социјалном (политичком) тематском позадином. Ако се поштује смер јединствене радње у којој су личности и ситуације повезани, онда и правило да се „одређени гест приказује што искреније као махиналан, (...) као да је по својој природи механичан" (Bergson 1995: 19), добија свој прави, валидни смисао. С једне стране тенденциозно ангажовано а с друге непосредно реаговање на друштвено-политичка дешавања у сопственом окружењу – као у Аристофановим комедијама у којима су ликови кроз тзв. *буфонске* призоре били смештени у различите оквире историјске стварности – било је омиљено посебно током друге и треће деценије 20. века. То је било сасвим разумљиво реаговање с обзиром на честе промене у свим државним структурама, не само на подручју Балкана већ и скоро читаве Европе. Тако су стварани национални стереотипи, препознатљиве сцене обликоване под утицајем времена, у којима су, у зависности од тренутка и међусобних односа, различити народи и појединци карактеролошки апострофирани у карикатурама,[23] без намере да се угрози аутономија глобалног или појединачног идентитета, нити да сама идеја продукује жртве презентације. Комични чин је постао потреба, обликовао се у јасан (комедиографски поједностављени) структурни модел, у „ друштвену ситуацију за коју се претпоставља да је могла детерминирати препознавање и верификацију комичке потребе као друштвене потребе, и ствара се предоџба о комичкој потреби примјереној тој друштвеној ситуацији и о структурираности комичког чина који је могао задовољити такву потребу" (Škiljan 1988: 32). Хумор се све више прихватао по принципима давно постављене немачке класичне естетике, као „став разумевања за људске лудости, сетан благонаклони смешак

[23] Тако су и Срби још од 19. века у карикатуралним представама код страних аутора добијали своје *визуелне* епитете – од неке врсте *позитивног* гледања на нас као на „племените дивљаке" до „балканских разбојника" у периодима када су геополитички односи (конкретно са Аустроугарском) били лоши. Опширније в. Ристовић 2011а: 391-630; Ljuboja 2001.

према личним слабостима у којима се огледа људска природа која је далеко од идеалног“ (Bošković 2011: 10).

Са Бетом Вукановић, конкретније од 1910. године,[24] Србија је добила првог зрелог уметника карикатуристу, а сама карикатура, до тада превасходно у функцији илустрације или најчешће једнообразног пропагандног материјала, постаје оно што је енглески критичар Питер Кембел (P. Campbell) дефинисао као *визуелну метафору* - слојевита уметничка форма довољно изражајна и садржајна да у потпуности превазиђе дотадашњу рецепцију манирističког (ликовног и идејног) излагања. Иако су поједини радови имали композиционо сложенију и политички актуелну, делимично жанровску позадину, у основи њена карикатура је пионирски поставила, неговала и до пуне зрелости развила управо онај, до тада тек ретко и неспретно примењиван, портретни, психолошки карактер. Све појединачне и групне *портретне* фигуре, понекад импресионистичке у духу, понекад декоративније и у сецесионистичком маниру, гестом повремено ближе експресионизму или као у једном даху непосредно стилизоване (најстарија карикатура у Збирци, *Портрет Надежде Петровић* из 1902/03), увек су изразито сликарски моделоване и колористички живописне. Оно, за карикатуру типично тзв. анегдотско спољашње посматрање Бета Вукановић је развила до нивоа сликарског портретисања – дубљег, психолошки сложенијег, љупког у оним интимнијим интерпретацијама. Читава галерија[25] политичара и министара, научника и историчара, угледних дама, сликара, вајара, књижевника, или оних мање атрактивних посетилаца београдског корзоа... представљена је тако да се њихове физичке и карактерне мане не тумаче морализаторски већ деликатно и уздржано духовито и умерено заједљиво како би се од анегдоте направила тзв. сатира без речи, и како је то запазио театролог Марк Захаров „да се проблем личности и њен основни израз не изгуби, да не утоне у смех карикатуре“, уз даље кратко и прецизно „упутство“ – „дати кроз карикатуру и онај материјал једне личности, који се одмах запажа и упада у очи, и онај материјал који се тек доцније истакне, примети, осети“ (Milanović 1974). У том непресушном извору ироније нема презира, све и увек задржава онај хумани карактер комедије нарави, карактер смешног који се посебно препознавао у времену прихватања новог, европоцентричног укуса. Иако су и српска и хрватска сре-

---

24 Те године на *Четвртој изложби Ладе* у Београду уметница је изложила серију својих карикатура на којима су биле представљене угледне личности из разних сфера београдског јавног живота.

25 Урадила је око 500 карикатура од којих је сачувано само 140, док је већи део нестао током Другог светског рата. Њене карикатуре налазе се у многим музејским и приватним збиркама у Србији, а Народни музеј у Београду чува 48 акварелисаних цртежа из првих деценија 20. века.

дина[26] и поред евидентних социолошко-културолошких преображаја, европеизације духа и афирмације грађанског друштва, у основи задржале добар део традиционалног и патријархалног понашања и приватности, у центрима као што су били Београд и Загреб кроз различите обичаје и манире доминирала је и еманципација у најширем смислу. Бранислав Нушић, један од најатрактивнијих „модела" српских карикатуриста,[27] из свог књижевног угла живот хумора је доживљавао и у свом делу интерпретирао као „живот свакодневице, као живописну друштвену сатиру у којој различити ликови играју своје улоге карактера у временском и просторном спецификуму грађанске (или малограђанске) реалности".[28] „Све мане кад су у моди сматрају се врлинама", истицао је Молијер док је у своје време градио интригантну позорницу друштвене маскараде, типове уображених болесника и мизантропа блиских ренесансној комедији, тј. елизабетанској драми. У оквирима разноврсних *модернистичких* „продужених приватних простора", како је свечане и добротворне балове или маскенбале и томе сродне културно-уметничке и забавне садржаје међуратног урбаног становништва назвао Милан Ристовић,[29] комедиографско-моралиазаторски карактери Молијерових *смешних прециоза* или *ученихжена*, *нушићевских* скоројевића или циничних буржуја, преведени су у сликарску сценографију и театралност карикатура Бете Вукановић. Варирањем разних порочних особина типа зависти, таштине, грамзивости, амбиција у политикантским махинацијама... са акцентима на типизирано женским особинама (манама!) као што су помодарство, кађиперство, кокетерија... у свакодневни живот с почетка 20. века уведен је и нови тематски оквир који је своју примарну функцију разоноде нашао управо код женске популације.

За разлику од Бете Вукановић која се током читавог живота континуирано бавила карикатуром, многи уметници су се тек повремено, са више или мање успеха, изражавали на овај начин. Портретна карикатура је код већине ликовних уметника била заступљенија од политичке којој су се ипак најчешће посвећивали илустратори или они ретки уметници који су скоро редовно давали цртане прилоге за дневне новине или континуирано сарађивали са све распрострањенијим хумористич-

---

26 Реч је само о овим културним идентитетима са наших простора најпре из разлога што се карикатура најинтензивније развијала у тим срединама, а с друге стране јер су искључиво дела аутора са поменутих простора заступљена у Збирци.

27 После прве карикатуре Нушића коју је урадио Урош Предић 1905, познате су и оне П. Крижанића, Б. Цветковића, Б. Војновића- Пеликана и Д. Стојановића.

28 Нушић је ту реалност посматрао као резултат друштва које је било под притиском, како је то називао, „петрифициране патријархалности".

29 После Првог светског рата посебно су се пријеми, као нека врста модног грађанског престижа, одвијали по кућама и одређеним салонима – међу најпосећенијима су били они организовани код Исидоре Секулић, Јелене Скерлић-Ћоровић, Јелисавете Марковић, Јована Јовановића Пижона, породице Настасијевић и других (Ристовић 2011а: 541).

ким часописима. Већ код старијих генерација уметника који су правили тек повремене излете у свет карикатуре, а чији су радови заступљени у Збирци, нпр. Уроша Предића, Јована Пешића, Косте Миличевића, Стевана Милосављевића, преко Ивана Мештровића, Момчила Стевановића, Славка Копача, Владимира Филаковца, Мирослава Краљевића, Томислава Кризмана, Зоре Симеоновић-Лазић, Јарослава Кратине, Емануела Муановића, Златка Шулентића или Александра Дерока[30] – могао се уочити несумњиви квалитет или бар онај специфични таленат који је подразумевала форма карикатуре. Од непретенциозне карикатуралности при портретисању или аутопортретисању[31] (Предић, Милићевић, Милосављевић, Кризман, Копач, Симеоновић-Лазић, Дероко), преко оних који су инсистирали да стилске елементе из своје основне креативне делатности једноставно прилагоде овом изразу (Мештровић, Краљевић, Кратина), до уметника који су тенденциозно покушавали да превазиђу сопствени рукопис (Стевановић, Муановић, Филаковац), приметно је прожимање најразноврснијих стилизација, третмана у моделацијама, као и различити приступи у претеривањима и изобличењима, у имплантирању ефеката смешног или ироничног.

С друге стране, уметници који су неговали карикатуру као примарни израз и који се с правом могу представити као комплексни карикатуристи са значајним опусом, сасвим логично су дали не само богатији већ и садржајнији допринос у сагледавању развоја југословенске карикатуре. Анђео Уводић, један од оснивача сплитског часописа *Дујо Балавац*, међу најпродуктивнијим је хрватским уметницима карикатуристима првих деценија 20. века. Уз честе осцилације у рукопису и у самом уметничком квалитету, у стилским варијацијама од раних немачких утицаја, преко сецесије до експресионизма, у својим литографијама је представио низ портрета из загребачких уметничких и књижевних кругова што је, на неки начин, један од својеврсних илустрованих докумената везаних за међуратни период, најчешће уског, загребачког простора. Хинко Смрекар[32] је усамљени пример аутора словеначке карикатуре у Збирци. Заступљен је цртежима портрета уметника Рихарда Јакопича, Ђорђа Јовановића и Целестина Медовића на којима је непретенциозним, уздржаним хумором, понекад променљивог рукописа и са елементима више декоративног наратива изражавао оригиналне индивидуалне физионо-

---

30 У Збирци је највећи део радова свих поменутих уметника, сем оних најмлађих, из двадесетих и тридесетих година 20. века.

31 Аутопортрет је код многих био често коришћен мотив.

32 Сарађивао је у словеначким хумористичким часописима у којима је објављивао карикатуре углавном сатиричног садржаја, против политичких и социјалних неправди, корупција и малограђанштине. Окупатори су га управо због његових карикатура убили током Другог светског рата.

мије. По свим карактеристикама зреле портретне карикатуре правим наследником Бете Вукановић сматра се руски емигрант Владимир Жедрински, сликар, сценограф Народног позоришта у Београду између два рата и илустратор *Политике*, сарадник у многим позоришним, књижевним и музичким часописима. Логично, био је најпосвећенији личностима из позоришних кругова, али је портретисао и своје колеге из разних београдских новина, као и књижевнике и сликаре.[33] Виртуозним цртежом, често експресивном палетом која је у себи рефлектовала и елементе руског фолклора али и рафиноване стилизације понекад са назнакама еклектицизма, деликатно је моделовао фигуре инсистирајући на психолошком третману ликова и карактера далеко више него на проналажењу комичног по сваку цену. Ако се хумор прихвати као рефлексни поглед на ствари, онда Хартманова констатација да "без комике предмета, нема хумора схватања (а још мање приказивања)" (Hartmann 2004: 398) добија своју праву примену у карикатури. Тако је и Жедрински гестове потенцирао лежерним и сувереним *комичким* поступком, само као нужност, у служби описивања експонираних карактеристика и типизираних карактера као у комедији, без инсистирања на деформитетима, дакле, оне гестове којима се сугерише издвојени део личности, „држање, покрети, па чак и речи којима се неко душевно стање приказује без циља, без користи, ради самог ефекта неког унутрашњег подстицаја" (Bergson 1995: 67). Слична спонтана и непретенциозна сатиричност, цртачка сведеност и елегантна виртуозност у изражавању карактера препознаје се и на портрет-скицама готово заборављеног карикатуристе Драгослава Стојановића, „уметника са изванредним смислом за орнаментику" и са извесним илустраторско-декоративним тенденцијама.

Церемонијалне норме као део друштвене комуникације и експанзије, правила понашања и прихватање одговарајућих статусних симбола и привилегија, што се може студиозно пратити посебно на карикатурама Бете Вукановић, праћени су и актуелним трендовима у одевању, било да су они представљени као тзв. фиксирани (конзервативна, грађанска ношња) или као престижни, тзв. модни костим (утицај Париза, Беча, Пеште), класни идентитет и идентитет модернизма (Jestratijević 2011: 140-143) – још једним од незаобилазних фактора тадашње социјалне и културолошке еманципације и укључивања у европске токове. Свака од ових друштвених околности давала је довољно мотивације за комична, подсмешљива тумачења, док само инсистирање на претеривању има улогу средства а не циља. Између тридесетих и педесетих година портретну али и наративно и концепцијски сведену жанр-карикатуру неговала је

[33] Урадио је више стотина карикатура, а у Збирци Народног музеја заступљен је са два акварелисана цртежа с почетка тридесетих година.

Деса Јовановић-Глишић.[34] Енергичним и јасно дефинисаним цртежом, конкретна у дескрипцији, тек понекад, најпре би се могло протумачити са променљивом субјективном инспирацијом у доживљавању појединих ликова, представила је читаву галерију својих савременика, уметника и професора, али је онај непосреднији, љупки хумор апсорбовала из интеракције фолклора и индустријализованих, помодних клишеа, из типизираних манира који су у карикатуралном преводу свакодневни живот чинили живописнијим.[35]

Док је, сасвим логично, урбани део локалне популације са типизираним нормама понашања, друштвеним стратегијама и етаблираним вредновањима чешће представљан у карикатурама јер је већина уметника својом активношћу била везана за град, и онај рурални миље међуратног становништва провоцирао је и наметао се својим устаљеним обичајима и патријархалнијим манирима прилагођеним свакодневним живописним ситуацијама. Поред ратног сликара Стевана Милосављевића[36] који је кроз два рада у Збирци успео да прикаже сву цртачку и идејну виртуозност, а реминесценције на време и атмосферу ратних апсурда да преведе у инструмент жанровске форме кроз коју се манифестује хумор у духу немачких серијских цртежа из тог времена, у низу цртежа Александра Дерока духовите сцене из сеоског живота или фолклора *обичноī* народа промовисале су један другачији, на одређени начин аутентичан и јединствен, нетипизирано карикатурални стил и ефекат. Принцип фабуларности је у његовим цртежима незаобилазан, визуелни, сценични садржај жанровских призора[37] често је код њега прошириван или наглашаван пратећим шаљивим конверзационим склопом, *смехоӣним* гестовима и духовитим интегрисаним дијалозима и (*доброћудним*) текстуалним алузијама.

Гестуалност се више истицала у жанр-композицијама, посебно онима које су у основи имале социјалне и политичке референце, јер су груписања фигура у разне интерактивне ситуације и дијалоге то једноставно подразумевала. После најстарије поменуте социјално-политичке карикатуре Јована Пешића, Емануел Муановић је у другој деценији 20. века, уз неколико појединачних портрета урбане елите, исказао своје виђење

---

34 Била је сарадник *Ошишаноī јежа*, потом *Јежа*, *Времена* и *Ветрењаче*.

35 О фолклорним типовима мултиетничке Југославије у карикатури и литератури в. Ljuboja 2001.

36 Излагао је на Првој изложби карикатуре под називом *Салон наших карикаӣуриста* у Београду 1924. године заједно са Б. Вукановић, Д. Стојановићем, П. Крижанићем, Б. Војновићем-Пеликаном и В. Жедринским. Опширније у: Поповић 1924 : 298-304.

37 У Збирци се чува и неколико портрета и аутопортрета који би могли да се (више рукописним карактером него самом идејном пројекцијом) сврстају у домен флексибилније третиране карикатуре.

послератне позиције Срба у међународним политичким преговорима, да би се током тридесетих друштвено-политичка карикатура манифестовала кроз најразличитије типолошке варијанте. Тематски оквир односа Србије и света (многобројни споразуми, међународни дијалози и преговори), интерпретирани су и у радовима Бранка Петровића понекад претерано сложеним ироничним и јетко алузивним средствима, али је развијени концепт зреле ангажоване, типичне политичке карикатуре у међуратном периоду дао тек Пјер Крижанић,[38] један од утемељивача карикатуре као имплицитне критике и политички бритког коментара у дневним новинама. Ако се иронија и иронички исказ прихвате као дискретни или прикривени начин подсмеха онда је резултат тога неки облик „животног еликсира субјекта у личном погледу и критичког потенцијала слободног друштва у политичком погледу" (Шмид 2001: 116, 117). Утврђене, церемонијалне форме компромитоване вредности и стратегије из строгости преведене у непосредну комичност, постале су све беспоштедније јавно средство за колективну забаву и подсмех, са јасним и изоштреним критичким ставом аутора, у функцији његове субјективне процене и индиректне осуде дотичне појаве. Као савестан хроничар периода после Првог светског рата Крижанић је своју карикатуру у служби критике тадашњег режима на просторима мултиетничке Југославије третирао као „нацртану шалу", без амбиција да њен друштвено ангажовани ракурс резултира бунтовничким, активистичким прогласом. Више ведро него песимистички, увек уздржано али без потенцирања социјалне поруке изражавао је емпатију према популусу, првенствено као развијену комику ситуације и карактера. Са узвишеним грађанским укусом, са жељом да духовито нагласи карактеристичне особине или специфичности у физиономијама и професијама својих савременика и познатих личности из света политике (и радикала и демократа и лицемерног клера), културе или уметности, никада није изобличавао нити до крајности деформисао њихов физички изглед. Од пародија на споразум Цветковић-Мачек, преко оних које су апострофирале *болесну* Југославију између два рата, до осуђивања Мусолинијевог режима и немилосрдних реакција на фашизам уопште пред Други светски рат – Крижанић је непосредно и готово механички повлачио фигуре на својим карикатурама као концима марионетске лутке или заустављене слике аристофановског театра пред критичким судом публике, са личним мотом да „нико свог јунака не може да осети као карикатуриста". Без обзира на чињеницу да је домаћа карикатура некако увек балансирала између журналистике и

[38] Под псеудонимом Пјер појавио се 1908, у време сарадње са гласилом хрватско-српске коалиције сатиричног типа *Којриве*. Био је дугогодишњи сарадник *Полиūике* и хумористичко-сатиричног магазина *Јеж*. У његову част је постхумно установљена годишња Награда „Пјер" за најбољу карикатуру.

сликарства и да је по Крижанићевом виђењу служила најпре „за увеселеније доброћудног и ситног пургера или по другима била дар злих сила за огорчавање ближњега свога“ (Трифуновић 1967, 461), верујући у имагинацију не малог броја југословенских карикатуриста, најпре својим радом и стручним исказима желео је да разбије стереотип јавности и да је убеди да је карикатура неодвојиви сегмент уметности.

Промовисањем једног модерније мишљеног модела тзв. комике форме и ситуације (Поповић 1924: 300) Крижанић је стекао неоспорну *популарност* и велики број ученика и достојних наследника. Левичарског става као и Крижанић, Сабахадин Хоџић, сликар и илустратор у *Ошишаном јежу,*[39] од периода пред Други светски рат са посебним афинитетом је развијао концепт политичке карикатуре различито компромитујућих актуелних садржаја који су стицајем тадашњих околности најчешће превазилазили локалне оквире, као што је био случај са инвентивним интерпретацијама на тему фашизма на пример, коју је вештим и сведеним рукописом, сугестивним и конзистентним етичким ставовима Хоџић варирао кроз разне духовито-саркастичне наративе.

Традиционалну атрактивност карикатуре као *отворености значења* (по Новалису), као средства за исказивање поруке или става препознавали су и многи, данас признати аутори који су стварали од педесетих година до савременог времена. Поред Александра Класа[40] илустратора *Политике* и популарног *Јежа,* свакако би требало поменути двојицу репрезената модерне српске карикатуре чије радове, на жалост Народни музеј не поседује – сликара и путописца, карикатуристу и илустратора, чувеног боема Зуку Џумхура, и Предрага Кораксића *Coraxa* који је својим цртежима успоставио један стилизовано другачији визуелни симбол политичке карикатуре, конкретно опозитног реаговања на тоталитаристички режим деведесетих година у Србији.

Прегледом политичких карикатура најпознатијих југословенских уметника карикатуриста заступљених у Кабинету графике Народног музеја у Београду, посебно оних које је за собом оставио њихов родоначелник Пјер Крижанић, из данашњег угла потврђује се она позната теза да се историја можда и не понавља али да савремено доба и однос према њему могу да буду веома налик прошлости. Интеграција карикатуре

---

39 *Ошишани јеж* су покренули Брана Цветковић, Пјер Крижанић, Драгослав Стојановић и Станислав Винавер, а у ширем кругу око часописа били су и Бранислав Нушић и још тада неафирмисани Бранко Ћопић. Крижанић је једно време сарађивао са црногорским илустратором и карикатуристом Милошем Вушковићем, још једним од његових ученика из времена око Другог светског рата, који је у Народном музеју заступљен са сликарским и цртачким радовима али не и са карикатуром.

40 Објавио је преко 30.000 карикатура али је у Народном музеју заступљен само са једном честитком илустрацијом.

као специфичног вида визуелног израза и комуникације у свакодневни живот појединца и нације, као што је и раније помињано, није значила и њено интактно деловање. Судбина југословенских хумористичких и сатиричних листова и најпре самих аутора карикатуриста, од оне најтрагичније која је задесила не само раније поменутог уметника из Збирке, Хинка Смрекара већ и Крижанићевог савременика и такође оснивача *Ошишаноī јежа*, Драгослава Стојановића, духовитог и посвећеног карикатуристу и новинара, антикомунисту увек дискретног у изражавању политичких опредељења, који је стрељан због својих антисовјетских, тј. антистаљинистичких алузија у карикатурама,[41] преко разних облика субверзија, кажњавања и забрана даљег рада већине аутора што је резултирало алтернативним оглашавањима, у почетку анонимним а потом само иницијалима или псеудонимима, готово искључиво је била у спрези са расположењем и степеном аутократизма система власти. Од првог хумористичког часописа из 1850. године до данас излазило их је више од сто педесет од којих је већина била угашена већ током прве године излажења.[42] По дужини стажа и континуираног трајања *Ошишани јеж* се сматра најстаријим илустрованим листом оваквог профила на подручју југоисточне Европе.[43]

Екстремне мере против контроверзних симбола било какве карикатуралне презентације упозоравају управо на историјско искуство да савременост не мора увек да значи и значајан помак у односу на прошлост.

Средином прве деценије овог, 21. века, једанаест исламских земаља покренуло је процес против реномираних данских, норвешких, немачких и француских новина, са захтевом да се предузму санкције и спроведу хитне мере, пре свих данске владе против инкриминисаних листова. Повод за овај, готово међународни инцидент, било је објављивање карикатура пророка Мухамеда у дванаест цртежа анонимних аутора у данским новинама које су потом преузеле листови и три поменуте земље. Сатиричне илустрације наручене као пратећи прилози чланку „Лице

---

41 Окружни суд у Београду је тек 2007. године рехабилитовао Драгослава Стојановића који је због своје (наводне) карикатуре Стаљина и најпре због чувеног плаката *Мајко Србијо ūомози!* посвећеног избеглицама из Хрватске, оптужен за ширење фашистичке пропаганде а потом и стрељан 1945. године (Јанц 1991: 137 – 144; Kljakić 2009); http://klubkolekcionara.blogspot.com/2009/12/pogubljen-zbog-plakata-izbeglice.html.

42 Само је између два светска рата излазило око педесет часописа чију је судбину, поред политичких контрола, одређивао и њихов различит и променљив квалитет.

43 Покренут је у Београду 1935, паралелно са још четири хумористично-сатирична часописа – *Оковани јазавац*, *Муња*, *Дренова буџа* и *Брезова мет̄ла*. Након окупације 1941, као сурогат *Ошишаном јежу*, почео је да излази лист *Бодљикаво ūрасе* који је превасходно био у служби окупатора и под изразито строгом цензуром. После Другог светског рата *Ошишани јеж* наставља активност под промењеним називом *Јеж*, и потом неколико година као усамљени арбитар комично-сатиричне илустративне и текстуалне пропагандне функционише на просторима послератне Југославије.

Мухамеда“ са темом о слободи говора и самоцензури – са исламске и арапске стране која је то, између осталог, схватила и као потенцијално иконопоклонство, супротно муслиманским канонима о непредстављању ликова и личности сопствене религије, испровоцирале су с једне стране масовне демонстрације и најоштрији отпор и агресију, а на Западу низ написа и јавних дебата упућених модерним демократским (секуларним) друштвима од којих се очекује признавање слобода и толеранција за посебан вид увреда и исмејавања у који се, без сумње, сврстава политичка карикатура.[44]

Слобода изражавања не значи само слободу вербалног саопштавања личних погледа и ставова већ и декларативно прокламованог „сваког акта тражења, примања или преношења информација или идеја независно од медија који се користи“. Уз подразумљиво поштовање угледа презентованих личности/актуелних догађаја, уз професионално и морално прихватање ограничења и евентуалних рестрикција, слобода интерпретирања није битна само зато што свако има право на слободу изражавања, него и зато што заједница у којој живимо има право да чује наша размишљања, како је то закључио у једном од својих излагања либерални мислилац Џон Стјуарт Мил (J. S. Mill). А управо најједноставније одсуство флексибилности, непристрасности и неутралности као конкретан знак *не*прихватања, може да се сагледа и као заустављање тока историјског памћења, као типично „психолошко дистанцирање“ од суочавања са конкретном реалношћу. Упркос многим предрасудама, упркос беспоштедном „лову на вештице“, карикатура је дала свој оригиналан допринос тзв. култури смеха, а на путу изражавања става и мишљења сазрела је у незаобилазни друштвени вентил и мелем за људске слабости којим се лакше превазилазе проблеми свакодневног живота, а који је најчешће и сама власт свесно (до одређене границе) толерисала ради сопствених циљева. Вишевековном применом, естетским и типолошким (уметничким или илустраторским) прогресом, управо је карикатура на специфичан начин допринела психолошком, социолошком и идеолошком ослобађању појединаца и нација, као и самом процесу модернизације идеја и ставова, и најпре – победи права на разум.

---

44 Слична ситуација поновила се и у септембру 2012. године, када су објављене нове карикатуре пророка Мухамеда у француском часопису *Charlie Hebdo*, што је поново изазвало протесте и страх у читавом свету.

ИЗВОРИ:

Архив града Београда, Земунски магистрат, П-693, 1848.

ЛИТЕРАТУРА:

Bahtin, M. M. 1978
Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse, Beograd: Nolit.

Bergson, A. 1995
Smeh (esej o značenju komičnog), Beograd: Laris.

Bošković, A. 2011
Teorije humora, Beograd: Etna.

Godfrey, R. and Hallett, M. 2001
James Gillray: The Art of Caricature, London: Britain Tate.

Dulibić, F. 2009
Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine, Zagreb: Leykam International.

Dulibić, F. 2003
Splitski krug karikaturista *(1900 – 1940), Peristil* 46 (2003): 127-144.

Јанц, З. 1968
Стара српска карикатура и сатира, Београд: Музеј примењене уметности - Н.И.П. Политика.

Јанц, З. 1991
Драгослав Стојановић, београдски карикатуриста и сликар 1891 – 1945, *Годишњак града Београда* XXXVII (1991): 137-144.

Jestratijević, I. 2011
Studija mode - Znaci i značenja odevne prakse, Beograd: ORION ART.

Kljakić, S. 2009
http://klubkolekcionara.blogspot.com/2009/12/pogubljen-zbog-plakata-izbeglice.html

Коларић, М. 1953
Прве политичке карикатуре код Срба, *Зборник Матице српске* 6 (1953): 156-161.

Ljuboja, G. 2001
Etnički humor u XX veku u humorističkoj štampi Srbije, Beograd: Etnografski muzej.

Matoš, A. G. 1967
Naši ljudi i krajevi, Zagreb: Matica hrvatska - Zora (ponovljeno izdanje iz 1910).

Milanović, O. 1974
Žedrinski (Pozorišne karikature Vladimira Žedrinskog), Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.

Поповић, Б. 1924
Изложба карикатуре, *Српски књижевни гласник* (н. с.) XII/4 (1924): 298-304.

Ристовић, М. 2011a
Од традиције ка модерности: 1878 – 1990, у: *Историја приватног живота у Срба*, Београд: Clio, 391-630.

Ристовић, М. 2011b
Црни Петар и балкански разбојници, Београд: Чигоја.

Трифуновић, Л. 1967
Српска ликовна критика (избор), Београд: СКЗ, 462 (преузето из: П. Крижанић, О карикатури: поводом једне изложбе карикатура, Критика, II, 1, Београд 1921).

Hartmann, N. 1932
Ethics, London: George Allen & Unwin (reprint: introduction by Andreas A. M. Kinneging – New Brunswick, Transaction Publishers, London 2002-2004).

Horfam, Dž. 2004
Groteskno: prvi principi, *Polja* (Beograd) XLIX/429 (2004): 52-63.

Škiljan, M. 1988
[Uvodni tekst], u: Aristofan, *Ptice*, Zagreb: VPA.

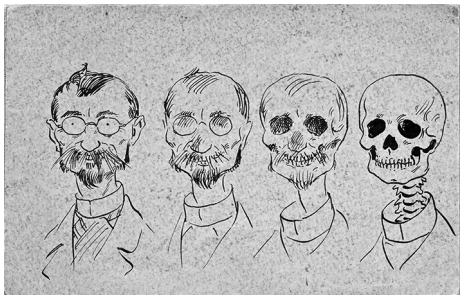
Шмид, В. 2001
Леп живот? Увод у животну уметност, Нови Сад: Светови.

GORDANA J. STANIŠIĆ

DEVELOPMENT OF THE YUGOSLAV CARICATURE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY (IN WORKS FROM THE GRAPHICS DEPARTMENT OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE)

SUMMARY

Around two hundred caricatures by various artists, predominantly from the first half of the 20th century, are kept in the collection of drawings and graphic prints by Yugoslav authors at the Graphics Department of the National Museum in Belgrade. On the long road of its development, since the appearance of the first caricatures in Serbia and Croatian territory in the mid-19th century, this specific form of visual expression and communication – which would be the most precise definition - during the first decades of the 20th century, became a popular means of wittily and humorously commenting on public personalities, situations from everyday life and toFig.al events (of political, social and cultural content), most frequently from the domestic milieu, but also, depending on circumstances, of an international origin. Throughout the decades, from its first appearance until the period after the Second World War, the caricature had its ups and downs, caused primarily by various measures of political and ideological control, repression and censorship, whereby the authorities exerted pressure against the authors, especially those who used the caricature as an illustration (individual or accompanying texts) in humorist and satirical magazines and daily papers. Thus, a large number of authors anonymously published or exhibited their works in public, signed only with initials or pseudonyms. Through their different individual expressions, from early drawings and graphic prints of a caricature type in which the humour and the funny elements were expressed more in a grotesque form, to the real protagonists of the mature artistic caricature of comical, satirical or ironic profile, one can follow the development primarily of the Serbian and Croatian, and then Yugoslav caricature, through the widest variety of styles, and methodological and typological characteristics. Among the Yugoslav art caricaturists whose work appears in the collection – as the best known and most talented in the drawing and realisation of an idea – were Beta Vukanović, Anđeo Uvodić, Stevan Milosavljević, Emanuel Muanović, Vladimir Žedrinski, Pjer Križanić and Sabahadin Hodžić... Whether of a portrait (psychological), genre or political nature, despite much prejudice, the caricature has given its contribution to the so-called culture of laughter and, as a means of expressing a stand and an opinion, it has matured into an unavoidable social valve, and made it easier to deal with the problems of everyday life.

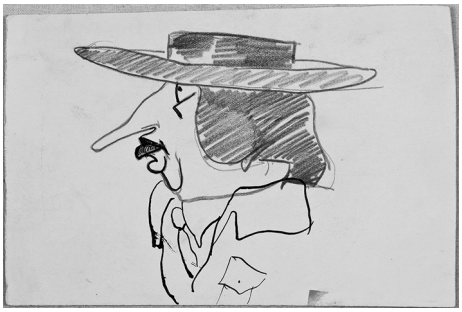


Сл. 1 Урош Предић, *Аутопортрет*, између 1907-1910, Инв. гр. 30.

Fig. 1 Uroš Predić, *Autoportret* (Self Portrait), between 1907-1910, Inv. Gr. 30.

Сл. 2 Бета Вукановић, *Сликарка Надежда Петровић*, 1902-1903, Инв. гр. 238.

Fig. 2 Beta Vukanović, *Slikarka Nadežda Petrović* (Paintress Nadežda Petrović), 1902-1903, Inv. Gr. 238.



Сл. 3 Томислав Кризман, *Аутопортрет*, Инв. гр. 850/10.

Fig. 3 Tomislav Krizman, *Autoportret* (Self Portrait), Inv. Gr. 850/10.

Сл. 4 Пјер Крижанић, *Вељко Петровић*, 1934, Инв. гр. 1131.

Fig. 4 Pjer Križanić, *Veljko Petrović*, 1934, Inv. Gr. 1131.

Сл. 5 Анђео Уводић, *Иво Војновић*, Инв. гр. 978.

Fig. 5 Anđeo Uvodić, *Ivo Vojnović*, Inv. Gr. 978.

Сл. 7 Деса Јовановић-Глишић, *Бре Милисаве добро пада киша, видиш како све ижђика*, Инв. гр. 5383.

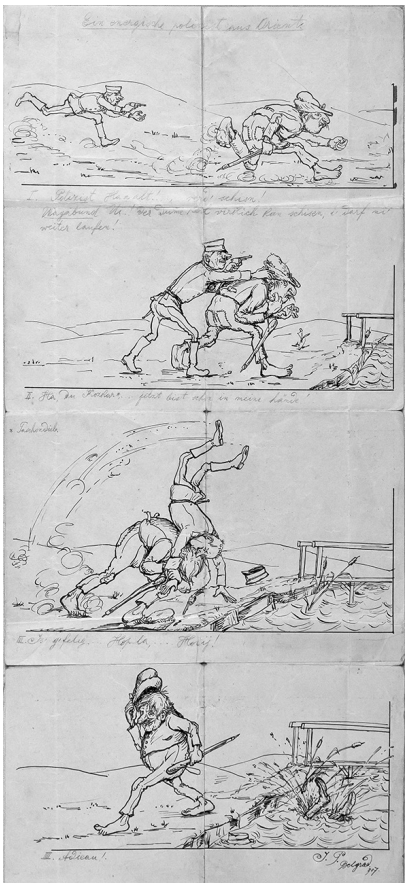
Fig. 7 Desa Jovanović-Glišić, *Bre Milisave dobro pada kiša, vidiš kako sve iždika* (Hey, Milisav, It's Raining Hard, See How Everything's Growing), Inv. Gr. 5383.

Сл. 6 Бета Вукановић, *Дом ученица у Крунској улици*, Инв. гр. 1598.

Fig. 6 Beta Vukanović, *Dom učenica u Krunskoj ulici* (Home for Schoolgirls in Krunska Street), Inv. Gr. 1598.

Сл. 8 Александар Дероко, *У кујни моје мајере*, 1930, Инв. гр. 4160.

Fig. 8 Aleksandar Deroko, *U kujni moje matere* (In My Mother's Kitchen), 1930, Inv. Gr. 4160.

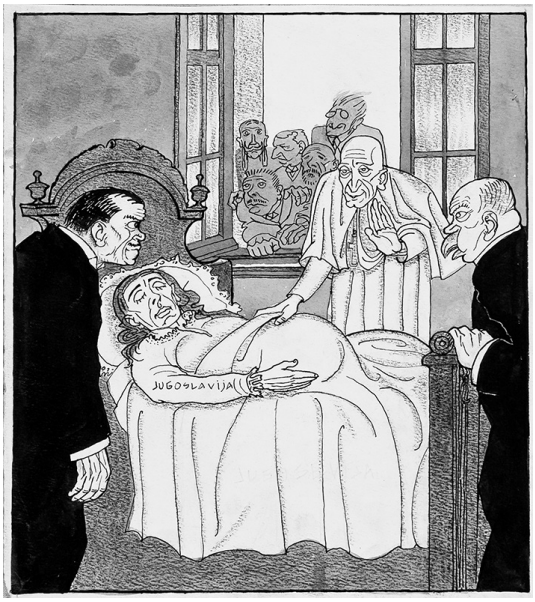


Сл. 9 Јован Пешић, *Ein energische Polizist aus Orient*, 1907, Инв. гр. 4286.

Fig. 9 Jovan Pešić, *Ein energische Polizist aus Orient* (An Energetic Policeman From the Orient), 1907, Inv. Gr. 4286.

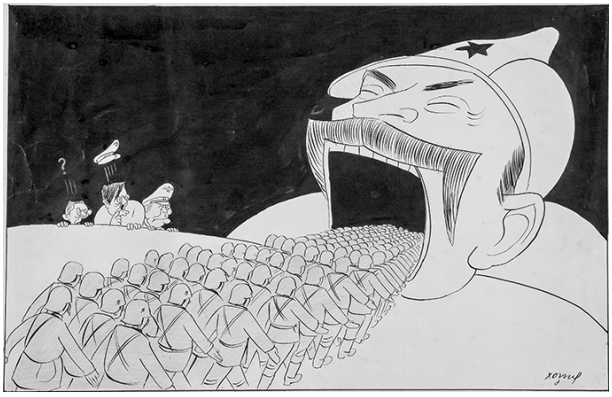
Сл. 10 Пјер Крижанић, *Коло око Чехословачке репубике*, 1938, Инв. гр. 735.

Fig. 10 Pjer Križanić, *Kolo oko Čehoslovačke republike* (A Kolo Around the Republic of Czechoslovakia), 1938, Inv. Gr. 735.



Сл. 11 Пјер Крижанић, *Болесна Југославија*, Инв. гр. 2621.

Fig. 11 Pjer Križanić, *Bolesna Jugoslavija* (The Ailing Yugoslavia), Inv. Gr. 2621.



Сл. 12 Сабахадин Хоџић, *Див са Истока*, 1944-1945, Инв. гр. 5393.

Fig. 12 Sabahadin Hodžić, *Div sa istoka* (A Giant From the East), 1944-1945, Inv. Gr. 5393.

научни чланак – прегледни рад

УДК 75.071.1:929 Табаковић И.;
73/76:061.231(497.13)"1929/1935"

ИД 195193356

Јеша ДЕНЕГРИ
Београд

ЗЕМЉАШКА КОНТРОВЕРЗА ИВАНА ТАБАКОВИЋА[1]

Апстракт: У средишту расправе овог текста налази се врло занимљиви и провокативни „случај" напуштања групе Земља од стране једног од њених оснивача, сликара Ивана Табаковића (остала тројица су Лео Јунек, Крсто Хегедушић и Отон Постружник). Увид у овај „случај" дугује се објављивању збирке од четрнаест писама (у часопису *Живот умјетности* 35, Загреб, 1983) која је Табаковић упутио Хегедушићу између јула 1930. и октобра 1931. и у којима он свом колеги у групи износи бројне дилеме у вези социјалног ангажмана Земље и најзад, по преласку у Нови Сад, обавештава о коначном раскиду с групом. Цела ова епизода од кључног је значаја како за укупни уметнички опус, а посебно за рану међуратну фазу самог Табаковића, тако и за историју групе Земља, откривајући у њој контроверзне позиције и супротне идејне ставове у самом оснивачком језгру њених протагониста. Суштина симптома овог „случаја" јесте у томе да један од водећих чланова групе уједно постаје и њен *дисидент* кога раздиру питања избора између социјалне функције и (или) метафизичког смисла уметности, да би се после многих колебања, преиспитивања и деликатних односа са донедавним колегама, дефинитивно определио за другу од поменутих солуција.

Кључне речи: Иван Табаковић, група Земља, ангажована уметност, Графичка изложба и изложба Гротеске, слика Гениус, социјална функција и (или) метафизички смисао уметности.

Можда управо појам *контроверза* (чије значење може поближе да се објасни сложеницама као што су „спорно питање" или „разилажење у мишљењу") јесте *знак* под којим се указује веома занимљиви, крајње интригантни, досад у историји југословенског уметничког простора у пе-

[1] Иако је иницијално пријављен и предат у процедуру за објављивање у овом броју Зборника Народног музеја овај текст је, стицајем околности условљених различитом динамиком послова везаних за техничко уређење публикација, први пут објављен у књизи: J. Denegri, *Modernizam/Avangarda. Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Beograd: Službeni glasnik, 2012.

риоду између два светска рата наравно већ одавно уочени и умногоме разјашњени *случај* положаја Ивана Табаковића у односу на формирање и деловање групе Земља (Protić 1977: 5-38; Мереник 2004: 7-68; Gamulin 1987: 438-444). А тај случај - за почетак најсажетије наговештен - састоји се у следећем заплету: Табаковић је један од четворице сликара оснивача Земље (остала тројица су, као што је познато, Крсто Хегедушић, Лео Јунек и Отон Постружник), учесник је кључних предземљашких изложби *Шесторице графичара* и *Гротески* (са Постружником), потом је редовни судионик првих трију изложби групе (Загреб 1929, Париз 1931, поново Загреб 1931), отуда несумњиво у историји Земље он је дакле особа у самом центру пресудних збивања, а ипак особа тако важног статуса биће и прва која врши унутарњу (само)критику уметничких и идеолошких усмерења групе, биће другим речима њен први јаки *дисидент* који најпре у склопу Земље а потом и изван ње покреће нека темељна питања о (социјалној) функцији и (метафизичком) смислу уметности у историјским приликама у којима се ова узбудљива и за самог овог уметника пресудна лична драма зачиње, одвија и коначно разрешава (Depolo 1969: 36-50; Gagro 1970: 25-32; Reberski 1970: 33-78; Gagro, *et al.* 1971).

Ка оснивању Земље

Пре укључења у Земљу Табаковићева уметничка биографија бележи следеће основне податке: почетак студија на Академији у Будимпешти 1917, прелазак у Загреб и наставак студија на Школи за умјетнички обрт, два семестра на Академији у Минхену и упоредо с тиме похађање приватне школе Ханса Хофмана у истом граду, поново прелазак у Загреб и завршетак студија на Академији код Љубе Бабића 1924. Следи краћи боравак у Паризу, повратак у Загреб, тесно пријатељство са Постружником са којим покреће приватну уметничку школу и заједно приређује изложбу *Гротеске* октобра-новембра 1926, недуго после него што ће у марту исте године са четворицом будућих „земљаша“ (Антун Аугустинчић, Винко Грдан, Омер Мујадић, Постружник, поред њих и Даниел Пећник) учествовати на *Графичкој изложби* шесторице уметника (Reberski 1987: 23-25). Између 1926. и 1930. издржава се тако што ради као цртач на Анатомском институту Медицинског факултета у Загребу, а та привремена званауметничка професија показаће се касније далекосежно пресудном за Табаковићев будући уметнички профил. Две референце из ове радне биографије указују на битне разлике Табаковићеве едукације у односу на остале припаднике његове генерације: то су већ поменуте студије код Хофмана и служба на Анатомском институту. Иако је извесно да Хофманова дидактика у то време (1922-1923) није била развијена у мери којом ће знатно

касније утицати на развој америчког сликарства непосредно после Другог светског рата, вероватно да је већ тада поседовала неконвенционално и антиакадемско усмерење какво је могло да погодује младом Табаковићу, а што се пак тиче рада на Анатомском институту он сâм ће о последицама тог сопственог искуства оставити следеће узбудљиво сведочење:

„Било је пролеће 1925. године. Као млад сликар и цртач Анатомског института у Загребу седео сам крај микроскопа и посматрао за мене нов величанствен и запањујући свет... пресек можданог ткива са живчаним путевима. Цртао сам за студенте и медицинаре чудне географске карте људских мисли и осећања. Затим су се рађали преда мном други процеси и делови људског организма, са свим својим чудним полугама, функцијама и трансмисијама... У мени се дизао глас: а куда је нестао човек, његова мисао и живот, коме је све то припадало. Потрага за животом се наставила четком и палетом на земљи и ван ње. Оно што се откривало и пронашло, била је само манифестација једне универзалне стваралачке силе у нама и ван нас. А то је - сликарство", (Адамовић 1977; *idem* 1982: 350).

Дружење са Постружником средином двадесетих такође је једна од пресудних карика у усмерењу Табаковићевих животних и уметничких спознаја предземљашког периода. „Томе су придонеле - тврди у монографији о Постружнику Иванка Реберски (Reberski 1987: 25) - заједничке скитње и лутања по мрачним закуцима загребачке периферије, доживљаји ноћног и приземног живота, оног, грађанским очима, скривеног свијета, односно полусвијета из прљавих страћара и задимљених крчми." Из таквог, дакле, животног окружења, али пре свега из свести о потреби заснивања историјским и егзистенцијалним приликама одговарајућег тематског и симболичког значења сликарског (и цртачког) призора настаје у опусима обојице уметника циклус *Гротеске* као непосредни увод (и „пролог") у формирање Земље, до чијег формалног оснивања долази фебруара 1929. недуго по Хегедушићевом повратку из Париза где он, дружећи се са Јунеком, дели убеђења начелно сродна онима која истовремено у Загребу деле Постружник и Табаковић. На оснивачкој скупштини Земље (одржаној у атељеу архитекта Драге Иблера на Архитектонском факултету) Табаковић је изабран за „замјеника тајника", што је била врло одговорна улога у руководећем кадру групе и доказ је његовог припадништва иницијалном „тврдом језгру" ране фазе Земље током 1929. године, када у мају потписује њен идеолошки програм, а у новембру учествује на првој изложби групе у Салону Улрих. Цела 1929. уједно се указује као време споља виђене идеолошке и организационе компактности групе, када је њено чланство још увек на окупу, а и сâм Табаковић убеђен је у оправданост темељних оснивачких намера и циљева Земље, пре него што ће ускоро у њих отворено да посумња и своје судиоништво у њој доведе до коначног раскида.

Графичка изложба

У Табаковићевој предземљашкој фази 1926. је кључна година због два у уметниковој биографији значајна догађаја: учешћа на *Графичкој изложби* и изложбе *Гротеске* заједно са Постружником. Прва од ових приредби привукла је знатну пажњу средине иако је у тадашњој критици углавном примљена са неразумевањем суштине настојања шесторице младих уметника да се отргну од академских поука и уметничких мерила локалне традиције. Али оно што је у тим реакцијама учеснике *Графичке изложбе* посебно пренеразило и у први мах емотивно дотукло била је крајње негативна и негаторска оцена Мирослава Крлеже у знаку оптужбе наводно због „еклектицизма“ и „подлегања под западњачка збивања“ (Reberski 1987: 35). „Био је то - сматра Иванка Реберски (*ibid.:* 1987: 25) - апсурдан неспоразум једне генерације умјетника са њиховим највећим духовним узором и ауторитетом на чијим су се ангажираним и надахнутим дјелима од самог почетка инспирирали.“ Зашто се Крлежа својим огромним уметничким и моралним престижом тако жестоко окомио на шесторицу младих и са колико је разлога то учинио данас је - док се евентуално не приреди реконструкција ове изложбе и испитају све околности у вези Крлежиног односа према њој - тешко схватити и потпуно разјаснити. Да ли су изложени радови заиста били такви да ништа боље нису нити завредили или су пак Крлежини захтеви спрам младих уметника били нереално и непримерено високо подигнути? Да ли је он лакше и радије са недодирљиве висине и са пуним замахом своје вехементне аргументације писао о неоспорно значајном опусу Георга Гроса (Krleža 1927: 83-94) него што је имао воље да се бави свакако знатно скромнијим заступницима Гросу у основи сродне, али до његове равни недостигнуте уметничке идеологије? Сва та питања до даљега остају отворена, но оно што јесте извесно то је да наводни дебакл *Графичке изложбе* у домаћој уметничкој јавности ипак није омео Табаковића и Постружника у циљевима којима су тежили. Јер нешто више од пола године потом, такође у Улриховом салону, они заједно излажу циклус *Гротеске* (Tompa 1926; Draganić 1926: 401-402), који се данас у историји збивања око настанка Земље оправдано сматра уводом (или „прологом“) у хронологији групе, достижући обојица у делима овог циклуса до једног од значајних поглавља унутар својих целокупних опуса.

Гротеске, Мост на Моришу у Араду, Сатирична анатомија људске глупости и мизерије

Сâм назив *Гротеске* сведочи да је у овом циклусу тежиште уметникове намере постављено на тематском, садржајном, значењском уместо на ликовном плану уметничке изјаве. Циљ уметника је, наиме, да *Гротескама* пренесе провокативну поруку, да узбуди и узбуни гледаоца ових сцена, да га разјари призором у којем се дешавају неке опасне и одвратне радње: теревенке неке распојасане дружине за кафанским столом (у изгубљеној слици и сачуваном каснијем цртежу *Крижевачких штатута*), туча „свију против свих" неких грозно помахниталих ликова (у слици *Тучњава* и у цртежима истог назива), јурњава неке избезумљене и сумануте гомиле у правом стампеду улицама великог модерног града у непознатм смеру (*Паника*). А сасвим у складу са том драстичношћу тематике, сликарска и цртачка изведба је нервозна, неуротична, изразито и сасвим свесно антиестетска. Уколико постоји један једини појам, једно расположење којим може да се означи атмосфера што провејава овим радовима, онда је то можда пре свих управо *апсурд*: подједнако апсурд приказаних ситуација, апсурд значења сцене, апсурд као спознаја о стањима која владају у међуљудским односима, у тадашњој стварности, у целокупној дотадашњој историји. Сетимо се да *Гротеске* настају у сâмо предвечерје свеколике светске кризе касних двадесетих година протеклог века и уметник као посебно осетљива јединка у таквом тоталном друштвеном суноврату има неку нарочиту моћ најаве и наговештаја катаклизме на њеном скором доласку, у њеном неизбежном катастрофалном учинку. Али тема *Гротески* у Табаковићевој интерпретацији није једино тема директних и конкретних ондашњих социјалних повода и порука. То је пре и изнад свега тема која сведочи о лицу и наличју урођених људских нарави, о страни вечитог и трајног зла у човековом бићу, а пред страхотом такве спознаје уметнику је могуће једино да сликом и цртежом као последњим средством што му стоји на располагању испољи и изрази своју крхку и беспомоћну појединачну трауму.

Недуго потом, као контраст и права супротност ругоби *Гротески,* следи 1927. готово идила у сцени *Моста на Моришу у Араду*. Овом сликом Табаковић показује своју двојну и сложену уметничку природу: не само експресија и симболика *Гротески* него и конструкција чврстог формалног склопа слике на основама једног реално постојећег (и називом потврђеног) пејсажног мотива готово истовремено се преплићу у уметниковом имагинативном потенцијалу и обликовном поступку. *Мост* је слика већ готово потпуно земљашка не толико по тематским колико по језичким и морфолошким својствима представе. Посреди је намерна и фингирана „наивност" сликарског поступка, све друго само не вирту-

озни пиктурални естетицизам по париском модернистичком узору, извесни у детаљима привидно неспретни иако у целини слике суверено спроведени концепт „модерног примитивизма“. Али за разлику од хегедушићевског сеоског жанра са социјално-критичким интенцијама овде је представљена урбана средина са средствима техничких конструкција (железнички мост, умирена природа приобалног кеја са степеницама и насипом иза којег се на хоризонту назире необична архитектура малог панонског града). А на овој врло уређеној сценографији ситне људске прилике спокојно обављају обавезне али и њима угодне свакодневне послове: две стоје сусрећући трећу која им прилази, следећа у ходу на глави носи посуду са плодовима природе намењене сопственом дому или можда размени на пијаци. Безумни пакао *Гротески* као да у *Мосту* поседује своју противслику: Табаковићу се чини како би чак и савремени свет ипак могао да буде нека нова Аркадија уколико би између дарова природе и творевина људске градње била успостављена благородна равнотежа. Али од разума отргнута и помахнитала сила савремене технике не допушта да се таква равнотежа испуни: управо то као да Табаковић поручује сликом *Машина* из исте године, приказом једног сулудог строја са бројним функционалним и нефункционалним точковима и другим елементима, што подсећа на конструкцију неког гигантског воза који дроби све пред собом крећући се пустим и тмурним сеоским пределом. Такође из 1927. јесте и серија цртежа *Сатирична анатомија људске глупости и мизерије*, тематски и по значењу потпуно сагласна са називом ове серије. Уметникова порука (и поука) као да је следећа: целокупно зло овог света произлази не само и не толико из савремених социјалних разлога него оно уједно лежи у дубоко урођеној и усађеној људској нарави, чијим гресима готово да нема лека и коју никаква наводна друштвена правда не може да искупи.

Гениус

И напокон 1929, у години оснивања групе Земља, настаје *Гениус*, не само најзначајнија слика Табаковићеве земљашке фазе него и ремек-дело целокупног његовог опуса и уједно ремек-дело свеколике земљашке уметничке продукције. У студији о Табаковићу Миодраг Б. Протић (Protić 1977: 12) је *Гениусу* са правом посветио посебну пажњу и изнео основна упутства за разумевање ове јединствене слике у којој он види „бурлескни призор у коме се препознају одјеци Гроса“, сцену која се по запањујућем ефекту у њој приказаног догађаја „претвара у кошмар, халуцинацију“. И заиста, бурлеска, кошмар, халуцинација праве су речи за именовање суманутих радњи учесника овог помереног збивања које се

дешава у огромном простору једне празне одаје, у унутрашњости некакве големе грађевине сабласно голих зидова једино са два излаза што воде незнано куда, а у таквом амбијенту трешти бука неког раштимованог оркестра под чијим упутством у првом плану театрално игра једна комична људска фигура. А да апсурд ове сцене буде потпун, пркосећи земљиној тежи изнад осталих лети (што је у фикцији слике сасвим могуће!) костимирани људски лик са флашом у десној и штапом у левој руци, смешног израза лица, који можда баш због тих наднаравних способности и неостваривог положаја у односу на нормално стање ствари јесте управо онај „геније“ по коме ова слика носи свој наводно учени назив. Још два читања ове ни са којом другом упоредиве слике у историји међуратног југословенског уметничког простора доприносе тумачењу њеног до краја ипак несагледљивог и неодгонетљивог призора. По Сузани Вуксановић:

„Nikada do kraja ne zatvarajući i ne iscrpljujući sopstveni unutrašnji smisao, *Genius* komunicira na nekoliko, ne jasno odvojenih već isprepletenih nivoa, tako da u vrednosnom smislu nijedan nema prvenstvo. U krajnjem ishodu, struktura, jezik i model slike su u funkciji Tabakovićeve misli zaokupljene procesima, 'metafizičkim i naučnim suštinama, životnim i fizičkim tajnama'. Ipak, čini se da se značenjska složenost *Geniusa* račva u dva osnovna pravca (društvena pitanja; egzistencijalna i naučna pitanja) sa nizom 'manjih' tokova sadržanih podjednako u oba. Tom polivalentnom kretanju doprinosi i sam naziv slike, koji nije slučajno a ni naknadno odabran“, (Vuksanović Soleša 2002: 26-29).

И на другом месту, према Лидији Мереник:

„Сликом *Гениус*, Табаковић усвојеним нетранспарентним дискурсом који пучком тематиком не поентира искључиво политичко-социјални миље, већ универзално етички, заправо проблематизује типично 'земљашки' програмски активизам. Табаковићев ангажман, ни пре ни у време Земље, ни у свим годинама које следе, никада није био мотивисан транспарентним политичким дискурсом, активистичком критиком дневно-политичке провенијенције, као ни личном политичком амбицијом или упуштањем у нешто што је сматрао прљавим послом...“, (Мереник 2004: 26).

Да ли је за призор приказан у *Гениусу* Табаковић имао неки одређени литерарни извор или иконографски предложак у залихама историје уметности или је пак све то што ова слика представља зачудна инвенција његове сликарске имагинације? Извесно, међутим, јесте да је атмосфера пре неколико година најављена у *Гротескама* стигла у овој слици до своје квинтесенције. Али поново, као и у *Гротескама* и у цртежима *Сатиричне анатомије људске глупости и мизерије*, за Табаковића се цео тај апсурд егзистенцијалне ситуације на коју наилази у свакодневном животу ипак састоји у разлозима далеко изнад или знатно дубље од сваког чињеничног стања брутално социјалне реалности. Састоји се тај апсурд

и има своје корене, заправо, негде у најдубљој подлози људске природе или се барем то тако указује овом у основи аполитичком уметнику у редовима једне превасходно политички усмерене уметничке групе. Но, у сваком случају Табаковић је и у крајње неуралгичном историјском тренутку пре заокупљен универзалним уместо конкретним социјалним садржајима или пак можда он своје реакције на конкретне друштвене поводе мудро надилази и надграђује пре свега уметничким параболама о неким темељним животним и моралним начелима.

(Не)сентиментални раскид са Земљом

Један свежањ старих писама која је негде упролеће 1972. Крсто Хегедушић поверио Игору Зидићу, а овај их 1983. уз свој коментар објавио у јавности (Zidić 1983b: 10-25), одају у пуној светлости, иако сагледано само са једне стране, шта се у најужем кругу иницијатора Земље збивало и мислило између јула 1930. и октобра 1931. Реч је, наиме, о четрнаест Табаковићевих писама упућених Хегедушићу из Новог Сада где се средином 1930. Табаковић настањује дефинитивно напуштајући Загреб, али тада још увек одржавајући тесне везе са својим земљашким колегама. Већ у другој години постојања Земља бележи прве отпаднике: у јануару групу напушта Франо Кршинић, у мају Омер Мујаџић, али то ипак не слаби њену енергију; чини се, штавише, да она тиме чак прочишћава своју идеолошку и стилску оријентацију. Са једним од оснивача, Леом Јунеком, који за стално остаје да живи у Паризу, загребачки огранак групе губи сваки контакт, стога иако га Хегедушић признаје за „нашег бога" Јунек је то био једино идејно и чисто уметнички, а никада присутан и активан персонално и организационо. Табаковићев одлазак у почетку се не примећује јер је он и даље духовно сасвим уз групу и у групи из које ће формално иступити тек 14. јануара 1932. Али управо то Табаковићево, као и нешто касније Постружниково напуштање Земље (2. априла 1933), уноси у групу дубоки расцеп и оголева крупна идеолошка и уметничка размимоилажења у самом њеном ударном језгру. Земља ће као целина те потресе успети да преболи и настави своје деловање одржавши се до априла 1935, но то ће сада бити Земља донекле другачија од оне својих почетака. То ће, наиме, бити Земља без тројице од четворице сликара оснивача, од којих непоколебљив и даље у самом средишту збивања остаје једино Хегедушић; то је Земља нових придошлица међу којима нарочито јача њено архитектонско крило. Напокон, то је Земља у којој у први план све више избијају директни социјални и политички ангажмани, а управо то у суштини биће основни поводи и разлози раздора унутар којих ће се на попришту наћи и сам Табаковић.

Табаковићева писма Хегедушићу (на која одговори, уколико су постојали, никада нису постали доступни јавности и можда су нажалост дефинитивно изгубљени) мешавина су пријатељских обраћања особи великог поверења и интимног поверавања, топлих распитивања о заједничким другарима, практичних обавештења о уметничким али и о осталим свакодневним пословима, при чему уз све то и изнад свега поменутог ова писма су врло важни историјски документи колико о ситуацији унутар и уоколо групе Земља толико и о Табаковићевим поимањима саме природе уметности. Ова писма писана су језиком без књижевних финеса, увек из неких конкретних повода, не чине дакле неку врсту епистоларне литературе, али када се из околине функционалних информација и конвенционалних уводних и закључних формула пристојности обраћања њиховом примаоцу изљуште суштинска језгра садржаја ових писама она, заправо, чине аутентична сведочења о нарави Табаковићеве поетике у једном за њега веома битном и осетљивом прелазном стадијуму удаљавања од Земље и припреме преласка на друге и другачије уметничке и духовне позиције. Не само објавивши их први, него и први ушавши у тумачење ових писама, Зидић их је уједно присно и прецизно попратио следећим опсервацијама:

> „Neka su od tih pisama – u cjelosti ili djelomice – pisana 'zemljaškim' manirom: borbeno i grupaški, ali većina odiše stilom usamljenika. Iz njih se javlja plahovita Tabakovićeva individualnost: razabiremo zanose što se bude i zamiru, otkrivamo samozatajnu širinu njegove osobe; kolegijalnost, dobrotu, sanjarije idealista i značajke majstora. Ne miri se s postignutim pa preispituje sebe i svoje postupke. On neprestance zaziva krizu – u sebi samom i u Zemlji – i raduje se kušnji koje se drugi boje: očekuje da će katarzom dobiti. Ne znam je li to skromnost: dok jedan snuje o uspjehu, drugi mašta o savršenstvu. Tabaković je suptilniji od prijatelja; i protuslovniji. U Zemlju on od samog početka unosi i neku iracionalnu komponentu: podsvjesnu sklonost nadrealnom, koja nam se danas čini nadasve zanimljivom", (Zidić 1983a: 8-9).

Табаковић је у Нови Сад стигао још увек испуњен борбеношћу и жестином правоверног земљаша, ношен нервом полемичког жара према неком непрепознатљивом и надличном, али судећи по тону вербалног ниподаштавања очито врло омрзнутом супарнику што се крије под титулом „академичара". Наиме, припремајући се за другу изложбу Земље, он ће Хегедушићу речником који личи на провалу футуристичких дрскости у писму од 7. јула 1930. поручити следеће:

> „Biće iznenađenja! Akademičarima će ostati čitav tovar smrdljivih konzerva da ih sami požderu. Sa našom budućom izložbom biće demontirane sve imaginarne traverze na kojima su počivali njihov prestiž i uspeh. Njihov sparcirštok na koji su se oslanjali i štekali kroz život biće kraći za pola metra. Udarac od dvadesetak slika neće više preboleti. Za sada trebamo samo nastaviti rad i tempo dogodine još većma pooštriti", (Zidić 1983b: 11).

А у истом духу наставља и у наредном писму од 31. јула:

„Биће ломљаве, budu frcali spacirštoki, cvikeri, diplome, kravate i svedodžbe, a dugmeta od hlaća i gaća budu padali, drombuljali po tikvama kao tuča. U cipele uobraženih senilnih profesorskih beamaterskih i purgerskih tipova, biće uvedena električna struja visoke frekfencije, luđačko urlanje i potres sadrenih mozgova. Uhvatiš čoveka i vitlaš njegove pojmove pred njegovim nosom tako dugo dok ne dobije morsku bolest i padne u nesvest“, (*ibid.*: 12).

Потом следи неколико месеци паузе и онда врло приметна промена расположења сазрела од јуна до септембра исте године. Уместо о атацима на друге, Табаковић свом пријатељу поверава дилеме и тешкоће сопствених уметничких криза:

„Za sada se nalazim u tehničkim džunglama. Sto muka. Tehnika je prevozno sredstvo i ja ih mešam - tempera - ulje pa opet tempera. U toj muci utrošeno vreme dobije svoj oblik. Slika je dugo rađena, neprimetno i bez namere ulaze u sliku tajanstvene pojave“, (*ibid.*: 13).

Ту негде, дакле између јула и септембра 1930, нешто се у Табаковићу врло крупно преломило, но шта је томе стварни спољни узрок а шта су његова знатно дубља унутарња преиспитивања данас је тешко сасвим тачно разрешити. Да ли су можда посреди размирице у групи, конкретно компилације око изложбе Земље у Паризу почетком 1931? Околности које управо то наговештавају разабиру се из писма упућеног из Новог Сада Хегедушићу и Постружнику 24. јануара 1931:

„Izgleda da su prilike u Zemlji prilično desperatne, pogotovo ako se uzme u obzir naš neizbežni umetnički i materijalni krah skopčan sa pariskom izložbom... Ako je već stanje postalo malograđanski nesnosno onda treba naći i izlaza iz situacije, pogotovo sada kada je sjajna prilika da se naše udruženje razleti po svim zakonima prirode i automatski stvore zdraviji odnosi i veze mnogo povoljnije za umetnički rad i razvitak... Dosta je bilo tzv. javnog života, dosta buke, galame, dosta smo turali lice u đubre, tumarali kao Brojgelovi Slepci. Dosta su nam palili šibice pod tur(om) i metali rajsnegle na stolice. A najviše je dosta malograđanskih lepinja i mučkova... Umesto jednog slobodnog života umetnika živi se u smrdljivom loncu svađa i intriga. Ako je već tako, onda treba to uvideti i okrenuti leđa svemu tome i vratiti se paleti, radu i umetnosti. Zemlja treba da se raspadne, bez obzira na to šta i kako će se to komentarisati... Na koncu i ako se likvidira udruženje Zemlja, grupa Zemlja može još uvek postojati. To nije ni toliko važno, nego samo umetnost, tj. slike i njihov kvalitet“, (*ibid.*: 15-16).

Било би више него добродошло данас знати каква је била Хегедушићева реакција на наведено, у односу спрам стања у Земљи, Табаковићево отворено (само)критичко гледиште, но одговори с друге стране не постоје или су негде остали можда дефинитивно затурени. Оно што се још из редова Табаковићевог писма разабире јесте да он не пристаје на прихватање било какве колективне концепције Земље, чији је можда уп-

раво Хегедушић био заговорник, и пре него стилска кохерентност такве концепције привлаче га несагледива изненађења и неизвесности самог уметничког процеса:

„Najteže je bez sumnje da se kolektivnom psihičkom i fizičkom gibanju toliko ljudi nađe adekvatni likovni izraz, likovna celina i odgovarajuća originalna koncepcija... Tokom rada iskrsnu neočekivani problemi: kod rešavanja prekine se njihova mehanika i udalji slikara od celine. Zove se upomoć intelekt, a pod njegovim uplivom i nehotice nastaju provizorna tipiziranja kretanja, gesta, likovnih formi, da se opetuju i vraćaju kao pukotine na gramofonskoj ploči - i smetaju toku umetničkog doživljavanja i likovne celine“, (*ibid.*: 17).

Да је финале дуго најављиваног раскида коначно на прагу сасвим јасно се разабире из Табаковићевог писма од 6. маја 1931, раскида који му је најзад донео растерећење после дуге мучне унутарње борбе:

„Počeo sam sve iznova. Slikam po prirodi. Pazim na njene znakove i mig njezinih boja. Slikam i crtam sve, postao sam skroman đak, trudim se da razumem i shvatim ono što se preda mnom ukazuje. U tom sam smislu pošao na težak put, ali s puno radosti i iznenađenja“, (*ibid.*: 23).

До дефинитивног прекида ове кореспонденције следе још три писма, у њима упркос хлађењу односа са другом страном Табаковић не престаје да се интересује за понеке земљашке послове, но у последњем од 26. октобра 1931. сасвим јасно се види да је овој вези, заправо целој овој узбудљивој размени духовних енергија са добрим пријатељем иако очито по много чему уметничким неистомишљеником коначно дошао крај:

„Već sam skoro zaboravio na tu našu izložbu i na slike. Sve je to utonulo u tunel prošlosti pa mi je sve to čudno... Vreme prolazi a na koncu treba čovek da polaže račune - gde si bio šta si radio, mislio i učinio. Naša sledeća izložba mora biti prvorazredna i duboka“, (*ibid.*: 25).

А управо за тај крај, једна зачудна мала прича која као да нема везе с уметношћу, али прича и те како поучна јер метафорички говорећи о спасоносној марљивости и интимним задовољствима плодовима сопственог рада дотиче се неких темељних животних мудрости:

„Ovih dana sam mislio na tebe. Imam ovde jednog zemljaka starog gospodina koji se bavi pčelarstvom. On mi mnogo priča o pčelama, šta više uproleće postaću i ja pčelar ukoliko ću si nabaviti pčele i košnice. Slušaj! kako bi bilo da se i ti baciš na taj posao. Hlebine su odlično mesto za to. Ima vode (Drava), livada i bakrema. Ako stvar postepeno razvijaš, šta više imačeš lep prihod od meda osim veselja i uživanja oko samog posla. Nema tu mnogo gnjavaže. Kradeš med i gotovo...“, (*ibid.*: 25).

Шта ли је о овој причи мислио Хегедушић, како је и да ли је уопште одговорио на овај више него бизарни предлог? Ипак, пуних четрдесет година потом, разоткриће се да му чак ни тада све што ова кореспонденција крије није било свеједно. Поверавајући Зидићу Табаковићева пис-

ма он ће, наиме, у свом типичном загорском жаргону, тврдоглаво упоран поверењем једино у сопствену истину о Земљи, али и великодушан у признању улога и вредности других, као у некој исповести испуњеној уједно горчином али и осећањем исправности своје земљашке позиције о свему томе посведочити следеће:

„Junek je bio naš bog. On je prvi. Onda Postružnik i Tabaković. Važni su za početak: kaj je - je. S Jarmekom sam se razišel - kratki spoj. Ali Tabak... šteta. Dečki nisu izdržali. Pogledaj im slike: tu je ključ. Oni su se razišli sa Zemljom, ne sa mnom. Nije važno kaj ti mi velimo: ja ti mogu lagati, Jarmek može izmislit kaj god. Ja sam ih, možda, mogao uvrijediti i slično, no tko ih je mogao prisiliti da s groteski pređu na impresionizam? Toliko o tome“, (Zidić 1983a: 7).

У име неукротивог индивидуализма

Табаковићево разилажење са Земљом Хегедушић је очито са жаљењем примио и тешко преболео, али ипак без личног анимозитета и без реваншизма; јер да није тако, зар би ову драгоцену документацију, која на Табаковићеву одлуку баца оправдавајуће светло, икада добровољно испустио из својих руку и тиме омогућио њено објављивање у јавности? Није, међутим, исправно разабрао и означио ни разлоге нити последице овог напуштања: то се, наиме, није десило зато јер Табаковић наводно „није издржао“ у свом земљашком убеђењу, него је он то убеђење - када га је по сопственој интимној спознаји стекао и довршио - у једном тренутку свесно превазишао. Као земљашки пионир Табаковић не само да прихвата него и својим доприносима гради темељне идеолошке поставке групе и у светлу таквог његовог специфичног удела ваља сагледавати улогу овог уметника у укупној проблемској физиономији Земље. Јер, укључење у Земљу Табаковић није прихватио руковођен политичким разлозима који га принуђују на колективну одговорност, него је групи приступио и у њој се понашао као самостални појединац који је такав остао у прво време припадништва Земљи, а поготово потом када је осетио да га земљашки програм више не задовољава и зато га даље и најзад не обавезује. Његова уметничка позиција унутар Земље од почетка је индивидуално препознатљива, а о каквој је заправо позицији реч у сложеним нијансама али и довољно прецизно описује је Зидић:

„Tabaković, postojan tek u iznenađivanju, nije ni kad se trudi slikar socijalno-politički lokaliziranih pamfleta; u njemu se, naprotiv, neprestance obnavlja bezzavičajna pobuna protiv ludosti i gluposti; pervertirano se u njegovim slikama pojavljuje kao obično, imbecilno kao svečano, kretensko kao domaće. U kovitlacima njegovih *Tučnjava* mlate se neke arlekinsko-razbojničke krabulje tako slasno da im se podriguje iz vučjih želudaca. Blistav crtač, ironično eklektičan, zna duhovito parafrazirati goyesknu pomračinu, Derainov ili Fig.assov

rukopis pretvarajući svoje imbecile - pseudoklasičnim manirom - u bogove realnosti", (Zidić 1971: 17).

Остваривши, дакле, у потпуности независну уметничку физиономију Табаковић је у једном за себе преломном животном тренутку Земљу напустио не зато јер у верности њеној идеологији „није издржао" него зато јер му се управо као уметнику појединцу чинило да му се у сопственој уметности, у усамљеништву његове добровољно одабране новосадске изолације, отварају неке друге и другачије могућности. А при томе ипак није пошао натраг „импресионизму", како му пребацује Хегедушић, него напред ка једној врсти савременог интимизма у духу „повратка изгледу ствари", што одговара владајућем менталитету домаће, но пре свега европске а посебно париске уметности тридесетих година 20. века. И управо присуство те „париске" црте рафиноване пиктуралне културе у Табаковићевом сликарству са почетка тридесетих, а какву је културу Земља у принципу оспоравала, условљава да се он сам тада осећа као земљашки дисидент, дакле као отпадник не само у односу на идеолошке и политичке него и на естетске постулате Земље. Јер, иако се по морфолошким својствима сликарства већине својих припадника Земља уклапа у контекст европских реализама двадесетих и почетка тридесетих, Земља у суштини поседује особине авангардне уметничке формације тим што наступа прогласом, манифестом, што тежи искораку уметности у социјално (али не и искораку из уметности у превасходно политичко). Иступајући из Земље и наредних година делујући изван Земље Табаковић, заправо, иступа из једне у основи авангардне формације и приклања се формацији „повратка реду", при чему се ова промена парадигми у његовом случају дешава и стално одвија унутар параметара уметности и коначно резултира сменом једног уметничког идеала другим и другачијим уметничким идеалом. А да је тај други и другачији уметнички идеал био не само сасвим легитиман него је по сопственим одликама био и те како креативно плодоносан сведоче следећа ремек-дела Табаковићевог сликарског опуса, она из тридесетих година, у распону од *Школьке*, 1930. на почетку до *Плаве кафане*, 1937. и *Позоришта*, 1938. при крају ове у уметности укупно и за овог уметника посебно такође богате деценије.

Табаковићева земљашка контроверза тако се приводи крају и најзад закључује: а она се састоји, поновимо, у томе што је он као један од оснивача Земље, њен неоспорно важан уметнички и организациони предводник, али и њен бескомпромисни унутрашњи полемичар и на крају дефинитивни отпадник, све то био у име сопственог неукротивог уметничког индивидуализма. А тај узбудљиви раскол у делу раног предратног Табаковића тек је прва епизода његовог „одметништва" за којом ће следити друга, можда још радикалнија и далекосежнија, остварена у изненађујућем преокрету уметникове креативности до којег ће доћи у Та-

баковићевом делу у периоду после Другог светског рата (Merenik 2001: 125-135; *idem* 2010: 162-174; Denegri 2011: 3-8). Но да тај преокрет не би био могућ мимо дуговања и почетног упоришта управо у његовој земљашкој уметничкој младости више је него извесно: „од Земље ће - са правом тврди М. Б. Протић - Табаковић, међутим, трајно сачувати, и у добу друкчијих определења, педагошку, просветитељску пасију, дирљиву веру у моћ уметности да преобрази човека и свет...“ (Protić 1977: 16). Још у време припадништва Земљи Табаковић изјављује: „за мене је уметност најшири појам за све оно што омогућује наше физичко и психичко усавршавање у смислу - ми у материји, материја у нама“ (*ibid.*: 14), а у овој изјави готово да је у најкраћем садржан цео поетички програм не само предратног земљашког него такође и послератног „радијалног“ Табаковића. Више, дакле, него мирни и извесни континуитети, сигурни полазци и прелазци, постојани и неометани доласци, у модерној уметности далекосежно плоднији знају да буду управо драстични ломови, спољашњи и унутрашњи сукоби, јавни и интимни обрачуни. А један од примера за таква избијања моћних покретачких енергија јесте и контроверзна земљашка авантура Ивана Табаковића уграђена у темеље и уплетена у саму суштину његовог целокупног уметничког опуса.

ЛИТЕРАТУРА:

Адамовић, Д. 1977
Која је личност или уметничко дело на Вас пресудно утицало и зашто? Разговор са И. Табаковићем, *Политика, 24. октобар: s. p.*

Адамовић, Д. 1982
Разговори са савременицима, Београд: Привредна штампа.

Vuksanović Soleša, S. 2002
Fenomen pomeranja granica stvarnosti i umetnosti do granice saznanja i tajni (Ivan Tabaković, Genius), u: *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 26-29.

Gamulin, G. 1987
Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća, Zagreb: Naprijed.

Gagro, B. 1970
Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata, *Život umjetnosti* 11-12 (1970): 25-32.

Gagro, B. (*et al.*) **1971**
Kritička retrospektiva Zemlja, Zagreb: Umjetnički paviljon.

Denegri, J. 2011
„Odmetništva" Ivana Tabakovića, Kragujevac: Galerija Rima.

Draganić, J. 1926
Izložba Groteske, *Vijenac* 1-2 (1926): 401-402.

Depolo, J. 1969
Zemlja 1929-1935, u: *Nadrealizam-socijalna umetnost 1929-1950*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 36-50.

Zidić, I. 1971
Slikarstvo, grafika, crtež, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 13-18.

Zidić, I. 1983a
Uvod u čitanje (tuđih) pisama, *Život umjetnosti* 35 (1983): 8-9.

Zidić, I. (prir.) 1983b
Ivan Tabaković Krsti Hegedušiću, *Život umjetnosti* 35 (1983): 10-25.

Krleža, M. 1927
O njemačkom slikaru Georgu Groszu, *Književna republika* 4 (1927): 83-94.

Merenik, L. 2001
Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968, Beograd: Beopolis.

Мереник, Л. 2004
Иван Табаковић (1898-1977), Нови Сад: Галерија Матице српске.

Merenik, L. 2010
Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968, Beograd: Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.

Protić, M. B. 1977
Ivan Tabaković - nacrt, građa, teze, u: *Ivan Tabaković (1898-1977)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 5-38.

Reberski, I. 1987
Groteske – prolog Zemlje, u: *Oton Postružnik*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 23-25.

Reberski, I. 1970
Zemlja u riječi i vremenu, *Život umjetnosti* 11-12 (1970): 33-78.

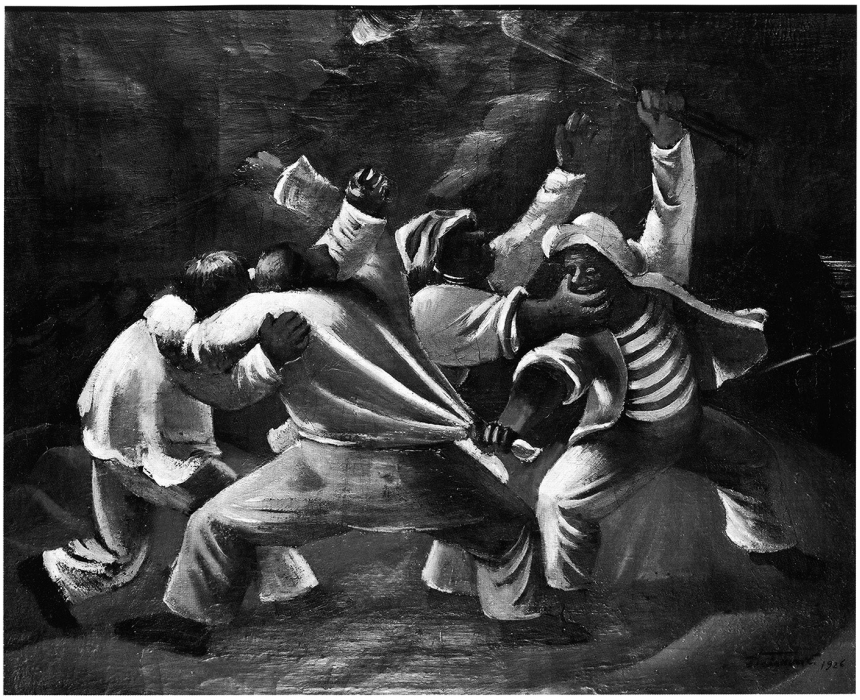
Tompa, K. 1926
Groteskno u likovnoj umjetnosti, *Novosti* 278: *s. p*.

JEŠA DENEGRI,

THE ZEMLJA CONTROVERSY OF IVAN TABAKOVIĆ

SUMMARY

The focus of discussion in this paper is the very interesting and provocative "case" of abandoning the group Zemlja (Earth) by one of its founders, painter Ivan Tabaković (the other three are Leo Junek, Krsto Hegedušić and Oton Postružnik). An insight into this "case" was possible due to the publication of a collection of 14 letters (in the magazine *Život umjetnosti* (Art Life), 35, Zagreb, 1983), which Tabaković sent to Hegedušić between July 1930 and October 1931, in which he tells his colleague from the group about the numerous dilemmas regarding the social engagement of Zemlja and, finally, upon moving to Novi Sad, informs him about his final break-up with the group. This whole episode is of key importance both for the overall artistic opus and, particularly, the early phase of Tabaković himself between the two world wars, and for the history of the group Zemlja, revealing in it the controversial positions and opposing ideas of its core founders and protagonists. The essence of the symptoms of this „case" lies in the fact that one of the leading members of the group at the same time became its *dissident*, torn by the questions of choosing between the social function and (or) the metaphysical sense of art, who, after much vacillation, reconsideration and delicate relations with his colleagues until then, definitively opted for the latter solution.



Сл. 1 Иван Табаковић, *Тучњава*, 1926, уље на платну, 47 × 58,5 cm, вл. породица Табаковић, Београд.

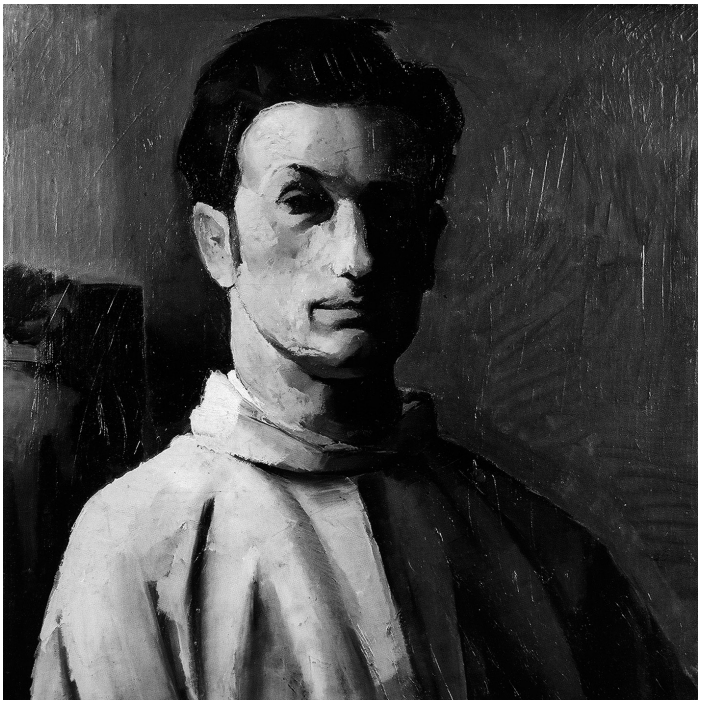
Fig. 1 Ivan Tabaković, *Fighting*, 1926, oil on canvas, 47 × 58.5 cm, owner – Tabaković family, Belgrade.

Сл. 2 Иван Табаковић, *Паника*, 1941, акварел на хартији, 24 × 35 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд.

Fig. 2 Ivan Tabaković, *Panic*, 1941, water colour on paper, 24 × 35 cm, owner – Museum of Contemporary Art, Belgrade.

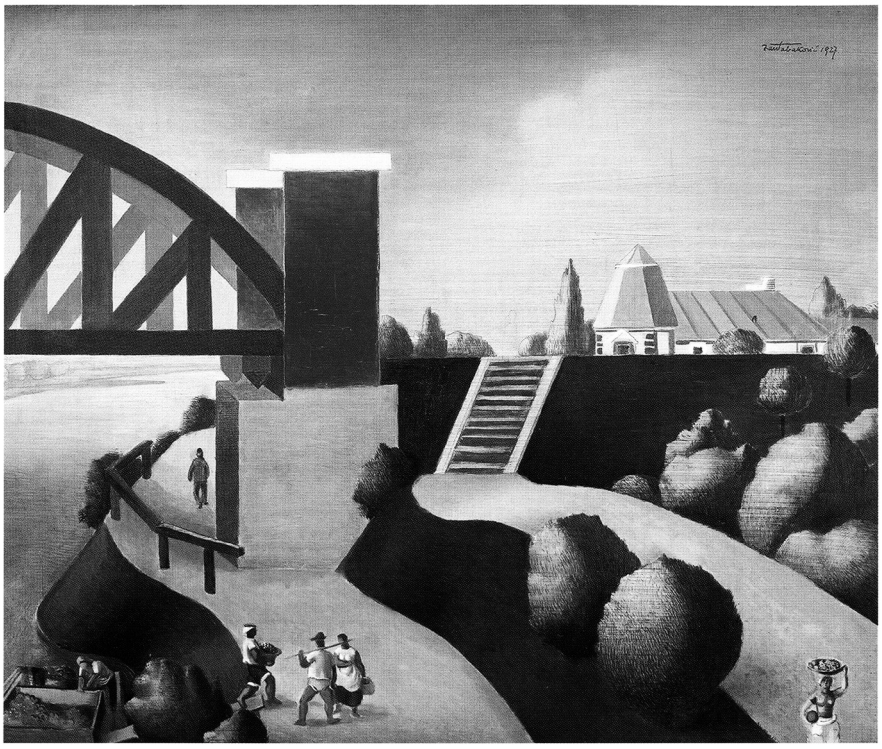
Сл. 3 Портрет Ивана Табаковића, двадесетих година 20. века, фотографија, вл. Бранислав Стајевић.

Fig. 3 Portrait of Ivan Tabaković, 1920s, photograph, owner – Branislav Stajević.



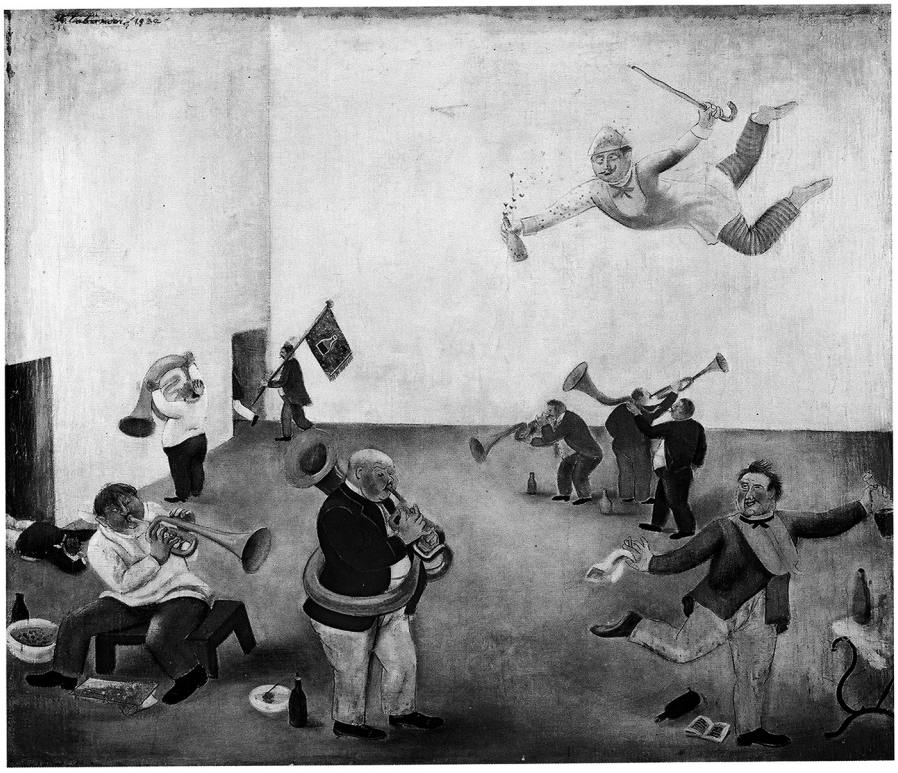
Сл. 4 Иван Табаковић, *Аутопортрет*, око 1922, уље на платну, 43,5 × 43,5 cm, вл. Легат Ратиславе Табаковић – Музеј савремене уметности, Београд.

Fig. 4 Ivan Tabaković, *Self portrait*, around 1922, oil on canvas, 43.5 × 43.5 cm, owner – Legcy of Ratislava Tabaković – Museum of Contemporary Art, Belgrade.



Сл. 5 Иван Табаковић, *Предео с мостом (Мост на Моришу у Арадy)*, 1927, уље и темпера на дасци, 45 × 54,5 cm, вл. Музеј савремене уметности, Београд.

Fig. 5 Ivan Tabaković, *A Landscape with a Bridge (The bridge across the River Mures in Arad)*, 1927, oil and tempera on wooden board, 45 × 54.5 cm, owner – Museum of Contemporary Art, Belgrade.



Сл. 6 Иван Табаковић, *Гениус*, 1929, уље на платну, 70,5 × 80,5 cm,
вл. Галерија Матице српске, Нови Сад.

Fig. 6 Ivan Tabaković, *Genius*, 1929, oil on canvas, 70.5 × 80.5 cm,
owner – Gallery of the Matica srpska, Novi Sad.

научни чланак – прегледни рад

УДК 7.01:315.75(497.1)"1920/1930";
7.01(497.1)"1920/1930"

ИД 195193868

Мишела М. БЛАНУША

Музеј савремене уметности, Београд

УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ КАО КРИТИЧКИ ИСКАЗ: ИДЕОЛОГИЈА И СОЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА

Апстракт: Двадесете и тридесете године 20. века су период великих друштвених и политичких превирања и сукоба у свету: ширење фашизма и национализма, борба против постојећег политичког система, што доводи до реакције на политички и културни поредак и стварање опозиције у виду "лево" оријентисаних друштвених стремљења и политичких идеологија. У таквим околностима уметност постаје активист, гласноговорник, или "оружје" за пропагирање друштвено-политичких идеја „леве", марксистичке, антифашистичке, социјалистичке и прокомунистичке оријентације. Тежња ка социјалним садржајима у уметности постаје део опште духовне климе, а уметнички израз се изграђује као критички или антагонистички исказ, некада више, некада мање радикалан, према облицима „естетизма" и идејама *l'art pour l'art* четврте деценије 20. века на сцени Краљевине Југославије. Дошло је и до промене језика уметности која је била условљена и променом циљне групе, тј. друштвених слојева којима се обраћала: то више није било грађанско друштво већ „популус", нижи друштвени сталеж који је био притиснут социјалним и егзистенцијалним проблемима. Уметност „ангажованог реализма" или социјална уметност, добила је јак подстицај после Интернационалног конгреса револуционарних писаца у Харкову (1930), на којем је социјалистички реализам озваничен као идеологија културе и уметности у међународном радничком покрету. Међутим, идеје са Харковског конгреса су различито прихватане од стране уметника левичара што је довело и до идејних конфронтација, међу њима, од којих је свакако најзначајнији „сукоб на левици". Колективним деловањем уметника окупљених у групама *Земља* и *Живот*, уметност постаје оружје у друштвено-политичкој борби за грађанска права, јер сваки уметник стоји на тачки гледишта извесне социјалне групације према њеној улози и њеним интересима у друштву.

Кључне речи: југословенска уметност између два светска рата; ангажована уметност, социјална уметност; социјалистички реализам; уметност и идеологија; група *Земља*; група *Живот*; *Салон Независних, Бојкоташи.*

Идеологија социјализма и нове тенденције у уметности

Друштвено-политички догађаји и промене у свету, као и оријентација европске уметности ка социјалној тематици током четврте деценије 20. века, заокупљали су опште стање друштва као и уметност у целини. Светске социолошко-политичке тенденције, као и ширење идеологије социјализма и утицаји европске уметности на уметничку сцену југословенског простора, били су видљиви али не и пресудни и у оквиру граница југословенског уметничког простора. У тадашњој Краљевини Југославији створена је борбена атмосфера унутар уметничких кругова у којима се јавила потреба за уметничким изразом као критичким или антагонистичким исказом. Тај исказ је, некада више а некада мање, био радикалан према облицима „естетизма" и идејама *l'art pour l'art* у уметности четврте деценије 20. века. Тежње за остваривањем идеје о спајању уметности, револуције и критичког исказа уметника кроз уметничко дело, створиле су потребу за социјалним садржајима у уметности. Идеологију нових друштвених и политичких промена било је могуће читати у прожимању уметничког дела и контекста, као и кроз начине на који друштвене промене утичу на промену знака, односно садржаја уметничког дела. Промена капиталистичке државе тридесетих година у социјалистичку државу четрдесетих година 20. века утицала је и на промене у схватању реалистичке слике. Тако је критички, социјални реализам у којем уметник реалистички израз користи као средство исказивања ангажованог и критичког става друштвених односа у оквиру тадашњег капиталистичког, грађанско-буржоаског друштва, прешао у тежњу ка подражавању модела социјалистичког реализма који представља једну врсту нормативне уметничке доктрине и стилске форме базиране на приказивању визије/утопије новог социјалистичког друштва. Последица поменутих околности била је и промена дискурса социјалне уметности као реакција на друштвене, политичке и економске услове у којима је настала.

Социјална уметност се пре свега супростављала капитализму као облику друштвеног уређења, а посебно буржоаском схватању културе. Идеалистичко, грађанско схватање културе, изражено кроз појаве и појмове као што су национална култура, словенска култура, национални идентитет и слично, духовни свет користи против материјалног. Култура као „царство правих вредности" и сврха по себи супротставља се свету друштвеног коришћења и средстава. Захваљујући оваквом схватању буржоазија сферу културе удаљава од материјалних, друштвених процеса.

Супротно грађанском идеализму социјална уметност и литература полазе од материјалистичког става да идеализација културе произлази из тежње буржоазије да задржи своју класну позицију и да је, при томе, учини сасвим природном а не друштвено и идеолошки условљеном.

Социјална уметност је због тога наглашено тенденциозна и друштвено ангажована, а уметници који је стварају полазе од претпоставке да не постоји уметност издвојена из материјалне стварности – универзална, вечна уметност – већ да је свако стваралаштво производ друштвене праксе. Ова констатација основа је марксистичког становишта према којем класа која управља средствима материјалне производње истовремено располаже средствима духовне производње (Clark 1999: 5-10). Реализам социјалне уметности се тако може сагледавати као уметничка визија трансформације света, у марксистичком смислу (сл. 1. Пиво Караматијевић, *Сви на посао*).

Примена дијалектичког материјализма на уметност представља нарочито супротстављен став у односу на схватање националне културе унутар тадашњег капиталистичког система Краљевине Југославије. Тадашњи државни концепт културе доживљавао се као оличење грађанске цивилизације у којој се спајају монархија, народ и црква као њене основне инстанце. У оваквом грађанском контексту култура се најчешће схватала као духовно и индивидуалистичко средство насупрот левичарском схватању према којем идеологија има надмоћ над уметничким стваралаштвом. Ова два коцепта, индивидуално и универзално, били су доминантни у тадашњој грађанској публицистици и критици. У то време, на овим нашим просторима, објављени су бројни чланци који критикују социјалну литературу. У тим списима истицан је став да социјално гуши уметничко, а грађанска идеја аутономне културе, као духовне категорије, припадала је грађанском миту о уметнику индивидуалацу, што је доприносило друштвеном издвајању и потенцирању стварања интелектуалне националне елите.

Супротно овоме тадашња левичарска уметност је прокламовала класно схватање културе, па су уметници социјалне оријентације тежили да створе нову уметност пролетаријата која ће по својим одликама бити суштински антинационалистичка и антифашистичка. Материјализам је допринео дефинисању основних циљева тадашње социјалне уметности у борби против капиталистичког либерализма и фашизма и стварању револуционарног радничког покрета. Такође, борбом против утицаја буржоаских ставова заступници материјализма су утицали на рад револуционарних писаца и уметника. Овде је важно поменути постојање другог, веома важног аспекта читаве левичарске и политичке уметности у Европи и Југославији – њеног односа према феномену историјских авангарди.

Поборници нових тенденција у уметности тридесетих година 20. века полазили су од претпоставке да надреализам, као уметност радикалног експеримента, припада широј традицији модернизма, а да социјална уметност, посебно социјалистички реализам, припада антимодерним

струјањима. Иако по језику који користи не припада радикалном модернизму, својим идеолошким предиспозицијама социјална уметност представља део великог корпуса модернистичке уметности пошто је модернизам представљао радикални контрапункт, опозицију идеолошким моделима империјалистичког капитализма (Dedić 2005: 45-46).

Различито позиционирање заговорника социјалне уметничке идеологије у односу на феномен авангарде и модернизма тј. надреализма касније ће, добрим делом, бити узрок несугласица припадника уметничке левице. Ове несугласице кулминирале су великим „сукобом на левици" који се развио између заговорника тзв. харковске линије с једне стране, и модернистичко-индивидуалистичке струје с друге. Ипак, обе иделошки супротстављене стране припадале су ширем корпусу југословенске ангажоване уметности тридесетих година прошлог века, али су њихови непомирљиви ставови остали супротстављени све до превазилажења сукоба, почетком педесетих година (*ibid.*: 47).

Утицај Харковске конференције

Историјски догађаји, као што су Октобарска револуција и ширење идеја комунизма, имали су значајан утицај на стварање нове друштвено-политичке климе међу југословенским народима. Последица тих промена свакако је појава уметности изразито левих политичких ставова, нарочито после Друге међународне конференције пролетерских и револуционарних писаца (МОРП), 1930. године, у Харкову, на којој је социјалистички реализам озваничен као идеологија културе и уметности интернационалног радничког покрета. У суштини, Харковска конференција је била више политичка него уметничка манифестација на којој је истакнута улога литературе и уметности у организованој борби радничке класе.

Након конференције међународна мрежа и организација револуционарних писаца и уметника почела је експанзију широм Европе. Њене идеје биле су оштро супротстављене сваком субјективизму, индивидуалном схватању и погледу на уметност, у корист јединственог колективног става, што су прихватили и актери уметности унутар југословенског уметничког простора.[1] Након конгреса у Харкову, ЦК СКП 1932. године, доноси Резолуцију о реорганизацији књижевно-уметничких организација и одлучује: „1. да укине удружење пролетерских писаца РАПП; 2. да уједини писце који подржавају програм совјетске власти и желе да учес-

[1] Под појмом југословенски уметнички простор настоје се обухватити сва збивања у једном, тада сасвим одређеном, културном и политичком амбијенту. Видети у: Denegri 2003: 12.

твују у социјалистичкој изградњи – у један јединствени савез совјетских писаца који ће имати своју комунистичку фракцију; 3. да изврши аналогне промене у свим другим гранама уметности; 4. да наименује организациони биро који ће израдити све практичне мере за извршење ове одлуке“ (Протић 1970: 333).

Ширењу харковских идеја на југословенском простору знатно је допринела и експанзија социјалне литературе, што је добило облике организованог покрета око којег се окупљао велики број поборника и симпатизера који су се конституисали у покрет лево оријентисаних интелектуалних снага. Циљеви таквог организовања били су ослобађање литературе од утицаја идеалистичке естетике и ларпурлартизма, али и пропагирање научног материјализма и марксистичке естетике. Хомогеност и масовност левичарског покрета подстакнута је пропагандном делатношћу лево оријентисаних часописа око којих су се окупљали млади књижевници и уметници. Залажући се за социјализацију уметности, они су прокламовали тезу да нову уметност треба да стварају нови људи, и да „umetnost može da se spase nedostatka životnog rezona samo ako se prikloni, ako uzima i crpe snagu iz života kome je masa u tom teškom istorijskom vremenu najviše okrenuta“ (Kalezić 1975: 70-89).

У теоретисању и афирмацији идеолошких одређења и друштвене постојаности смисла социјалне уметности посебно су се истицали Огњен Прица, Стеван Галогажа, Отокар Кершовани, Јован Поповић, Веселин Маслеша, Ђорђе Јовановић. Прица са Мирославом Крлежом покреће часописе *Пламен* (1919) и *Књижевну републику* (1923), док Галогажа уређује више напредних часописа као што су *Критика* (1928), *Литература* (1933), *Култура* (1933), *Књижевни савременик* (1936). Часопис *Нова литература* покренули су Ото Бихаљи-Мерин, Павле Бихали и Отокар Кершовани који после доласка са робије објављује и први број *Израза*.

Сукоби и превирања унутар уметничких покрета

Уметност „ангажованог реализма“, или социјална уметност, добила је јак подстицај после Харковског конгреса (1930) на којем је социјалистички реализам озваничен као идеологија културе и уметности у међународном радничком покрету. Међутим, уметници левичари су различито прихватали и тумачили „харковске идеје“ што ће довести до идејних сукобљавања међу њима.

Сукоби и превирања у оквиру социјалних тенденција у југословенској уметности и литератури одвијали су се у две фазе. После Бретоновог *Другог манифеста* (1929) и Харковске конференције, потврђен је генерални став чланова надреалистичког покрета о подршци револуцији

и прокламовању њених идеја[2] што ће касније довести до идеолошког превирања унутар надреалистичког покрета и почетка прве фазе сукоба која је била обележена размимоилажењем унутар самог надреалистичког покрета.[3] Међутим, сукоб између надреалистичког покрета и социјалне уметности на југословенској сцени у суштини је везан за различита схватања друштвене улоге уметности унутар револуционарног покрета[4] (сл. 2. Радојица Живановић Ное, *Аутопортрет,* 1929). Свој врхунац сукоб ће достићи у трећем броју часописа *Надреализам данас и овде,*[5] у којем су надреалисти на челу са Марком Ристићем, Миланом Дединцем и Кочом Поповићем, чланком „Неразумевање дијалектике" покушали да се одбране од напада ангажоване левице коју су у том тренутку идејно предводили Стеван Галогажа и Павле Бихали пишући за часопис *Стожер*. Централни став надреалиста и најзначајнија тачка сударања са левичарском интелигенцијом тог периода био је захтев за радикалним раздвајањем поезије, као револуционарног спознајног чина, и социјалне литературе која води дезинтеграцији човека. Надреалисти нису могли да прихвате да се поезија стави у службу револуције јер су у томе видели издају индивидуалног поетског чина. То све не значи да су надреалисти хтели да одбаце социјалну литературу и уметност, иако су их сматрали споредним или само једним од могућих облика друштвене борбе. О томе ће се главна полемика водити између Марка Ристића који је своје ставове изнео у чланку „Кроз новију српску књижевност",

---

2 После 1931. године надреалисти су почели активно да критикују политички и друштвени поредак, да се укључују у борбу против колонијализма и непосредно друштвено ангажују. Бретон је покренуо и часопис *Надреалистичка револуција,* који је извршио значајан утицај и на домаћу уметност, посебно на текстове и схватања Марка Ристића. Андре Бретон је, 1926. године, издао и брошуру *Легитимна одбрана,* у којој је истакао да је надреализам спреман да помогне револуцији пролетеријата.

3 Након што је Бретон протеран из Москве због изнетих симпатија према следбеницима Лава Троцког, Комунистичка партија Француске је са све мање симпатија гледала на надреалисте. У једном тренутку дошло је до сукоба међу надреалистима који су били приморани да се опредељују између колективног и индивидуалног као пута и метода, што су била два пола надреалистичког покрета. Врхунац сукоба десио се након иступања Луја Арагона, на међународном конгресу писаца у Харкову 1930. године, на којем је, заједно са својим следбеницима, прихватио социјалистички реализам, негирао индивидуализам и изјаснио се за Стаљинову линију. Након тога, Арагон се 1932. године учланио у Комунистичку партију и Удружење револуционарних писаца на чију челну позицију су почели да претендују многи чланови покрета.

4 Однос надреалиста према комунизму био је под утицајем каснијег развоја политичког и естетског приступа уметности у комунистичком покрету па ће надреалисти тежити да представљају стварни револуционарни покрет и да униште све што је конзервативно. Залагали су се, при том, за револуцију широког фронта, ново друштво и ново схватање уметности. Ипак, иако су прихватили теорију класне борбе на бази марксистичке дијалектике, надреалисти нису могли да прихвате марксизам као базу своје уметности. Ови догађаји довели су до сукоба и подвојености унутар француског надреалистичког покрета али и до цепања и распада надреалистичког покрета у Србији.

5 После изласка трећег броја часописа, у јуну 1932. године, дошло је до распада надреалистичког покрета у Србији.

и Отокара Кершованија који разматра проблем књижевности са аспекта потребе друштва, односно сагледавања уметности са позиције неопходности стављања књижевности у контекст друштвене, колективне, револуционарне борбе. Са сличним аргументима против надреалистичких ставова изашли су и критичари леве оријентације. Павле Бихали је у *Стожеру* објавио своје мишљење да надреалистима недостаје колективо осећање и свест па су Александар Вучо, Ђорђе Јовановић и Коча Поповић морали да се бране од оптужби да су противници сваке литературе. Њих тројица су заступали став да је социјална литература свакако оруђе за борбу, али и да је облик дезинтеграције човека која спутава револуцију.

Поменути ставови представљају основне аргументе међусобног сукобљавања уметника који ће се кретати на релацији имеђу идеја индивидуалног стваралаштва, у надреализму, и колективног у социјалној уметности. Надреализам и социјална уметност ће тако имати у основи исте идеолошке претпоставке али су методи револуционарне борбе, односно различита схватања суштине саме уметности, довели и до непомирљивих разлика и међусобних размимоилажења. Ове разлике, а посебно међусобне оптужбе за реакционарни индивидуализам или партијски колективизам, биле су пренете и на друге равни сукоба. То се посебно односи на велику контроверзу унутар југословенског револуционарног покрета, насталу поводом ставова Мирослава Крлеже што ће довести до друге фазе сукоба и превирања у оквиру социјалних тенденција у култури и уметности као и његове кулминације „сукобом на књижевној левици“.[6]

„Сукоб на књижевној левици“

Југословенски уметници левичари различито су прихватали харковске идеје што је довело до идејних конфронтација међу њима. Како бисмо схватили бројне контроверзе у југословенској уметности током четврте деценије 20. века уопште, потребно је прво указати на значај расправа и сукоба у процесу развоја „леве културе“ и свих њених друштвених и политичких показатеља. Једна од најзначајнијих културних полемика која је оставила дубок траг у социјалној уметности тог периода, свакако је био „сукоб на књижевној левици“ у којем је централна фигура био Мирослав Крлежа. Сукоб је почео нападом на надреалисте, а свој врху-

[6] Сукоб на књижевној левици у Југославији одвијао се у више етапа. Станко Ласић истиче следећу хронологију: 1. етапа социјалне литературе (1928-1934); 2. етапа „новог реализма“ (1935-1941); 3. етапа социјалистичког реализма (1945-1948); 4. етапа „нових оријентација“ слом књижевне левице (1949-1952). Видети у: Lasić 1970.

нац достигао је чланком „*Quo vadis* Krleža?“[7] који је објављен у часопису *Култура* (Ćosić 1969: 27) и представљао је напад на ставове које је Мирослав Крлежа изнео у предговору за *Подравске мотиве* Крсте Хегедушића (1933) (сл. 3. Крсто Хегедушић, *Подравски мотиви,* 1933. (насловна страна каталога)).

У поменутом предговору Крлежа је одбацио харковску линију и заложио се за социјалну уметност у којој квалитет и индивидуалност неће бити угушени због политичких идеја и социјалне вредности мотива за шта су се залагали и оспоравани надреалисти. Крлежа је у спорном предговору написао: „Titrajući se frazama dijalektičkog materijalizma, pod maskom fiktivnog artističkog ljevičarstva misticira se javnost... Kao što je pojam romantičnog kiča, opasan po pravu, nepatvorenu i iskrenu umjetnost, koja nije i ne može da bude drugo nego iskreno, dokumentarno bilježenje istinskih emocija. Kod umjetničkoga je stvaranje sposobnost doživljavanja, vrlo često uvjetovana neusporedivo više karakterom umjetnika, njegovim estetskim teorijama, pogledima na svijet ili društvenim ili religioznim nazorima.“

Овакви ставови изазвали су негативну реакцију у одређеном кругу представника левичарских идеја што је кулминирало у поменутом чланку „*Quo vadis* Krleža?“ где је образложен критички став о наводном Крлежином скретању у воде деснице. Међутим, након објављивања чланка читаоци су послали писмо у којем су изнели своја мишљења и дали подршку Крлежи у тврдњи „da materijalistička ocjena ne smije da se ograniči samo na ocjenu tendencije i socijalnog značaja umjetničkog stvaranja“.[8] У Крлежину одбрану стао је и Марко Ристић у својим чланцима „Један нов пример неразумевања дијалектике“ и „Материјалистичко и псеудоматеријалистичко схватање уметности“ у којима је заступао идеје да уметност није сама по себи циљ и да је она свакако врста средства којим се долази до циља. Као таква, сматрао је даље Ристић, уметност не може бити резултат неких претходних налога и резолуција, већ само плод уметникове свести. За главно упориште ревизионизма сматраће се часопис *Данас* (1934) који је уређивао Крлежа. У првом броју Крлежа ће објавити одговор својим опонентима у чланку под називом „Најновија анатема моје маленкости“. Дискусија око тенденција у социјалној уметности наставила се и у часописима *Израз*, *Књижевне свеске* и *Печат,* током 1939. и 1940. године, у којима су појединци унутар покрета стали и у Крлежину одбрану. Међутим, потпуно опречна становишта износили су Стеван Галогажа, Ђуро Тиљак, Огњен Прица, Радован Зоговић, Јован

---

7 Чланак је објављен у часопису *Култура,* бр. 4, 1933. године под псеудонимом A.B.C иза којег стоји Богомир Херман. Овај часопис је био под директним утицајем Комунистичке партије и под уредништвом Ђуре Тиљка.

8 У следећем броју часописа *Култура* (1933) објављено је ово компромисно писмо редакцији потписано од „Grupa čitalaca socijalne literature“.

Поповић и Милован Ђилас, заговорници партијске концепције уметности који ће Крлежин и Ристићев индивидуализам тумачити као продукт буржоаских становишта против радничког покрета. Тако су унутар левичарског политичког покрета настала два пола борбе, организаована левица која се залаже за јединствене норме у уметности, а са друге стране заступници уметничког индивидуализма. Ипак, завршни ударац Крлежа ће задати својим противницима у свом јединственом полемичком есеју *Дијалектички Антибарбарус* (1939) у којем је одговорио на све нападе који су долазили и од леве и од десне фракције. Након објављивања овог дела Крлежа је проглашен за ревизионисту, а сва полемика добила је политичко-партијски карактер па је сваки естетички приступ том проблему био прекинут. Такав став подржао је Тодор Павлов, највећи партијски ауторитет у домену марксистичке естетике, чиме је интернационализовао идеолошку проблематику југословенске уметности.

Због свог индивидуализма Мирослав Крлежа се никада није могао поистоветити са идеологијом социјалистичког реализма због чега је на себе и навукао гнев ортодоксне левице. Овај сукоб утицао је и на поларизацију унутар корпуса југословенске социјалне уметности у оквиру којег су формиране две уметничке струје. С једне стране су били уметници из групе *Земља,* који су, без обзира на међусобна размимоилажења око прихватања харковских идеја, подржавали Крлежине ставове. С друге стране су били припадници групе *Живот* у којој су ове идеје већином прихваћене што ће се касније конкретно испољити и у *Манифесту* Мирка Кујачића, једне од водећих фигура и идеолога у групи *Живот.*

Колективно деловање уметника

Група Земља

Велика друштвена и политичка превирања и сукоби у свету као и у Краљевини Југославији, током двадесетих и тридесетих година 20. века, одразили су се и на културни поредак држава што се манифестовало у све очигледнијој оријентацији друштва према левици и њеној политичкој идеологији. Друштвено-политичке прилике у тадашњој Хрватској биле су одређене политичким програмом Стјепана Радића о оснивању радничко-сељачке владе. Након његовог убиства 1928. године, настала је парламентарна криза, проглашена је диктатура, земља подељена на бановине, а због продубљавања социјалних разлика отежан је положај сељака и радничке класе.

Под утицајем наведених историјских околности на загребачкој уметничкој сцени појавила се група *Земља*. На конститутивној скупштини, 25. фебруара 1929. године, у атељеу Драга Иблера, донет је правилник и

изабрани су Управни и Ревизиони одбор које су чинили: Драго Иблер, Антун Аугустинчић, Иван Табаковић, Крсто Хегедушић, Камило Ружичка, Франо Кршинић, Отон Постружник и Омер Мујаџић. Неколико месеци касније донет је и програм који се састојао од две базе – идеолошке и радне. Идеолошка је дефинисала циљ и сврху групе, подстицала императиве независног ликовног израза, борбу против ларпурлартизма, страних уметничких израза и дилетантизма, док је радна подразумевала популаризацију уметности кроз изложбе, предавања и штампу, интензивни контакт с иностранством и рад с интелектуалним групама које су слично идеолошки оријентисане. Заснована на том програму, уметност групе *Земља* одражавала је јединство документарне и изражајно-уметничке функције дела. Њихова идеја била је да се приближе свакодневном животу и представе друштвену стварност кроз технике непосредног израза, најчешће графику и цртеж (сл. 4. Вилим Свечњак, *Пойови,* 1933). Од почетка свог деловања група *Земља* је наилазила на велики отпор структура власти и званичне критике али је њена популарност у народу све више расла. Доказ томе биле су њене рекордно посећене изложбе, што је изазвало још већи отпор и довело до спречавања њеног рада.

Ипак, без обзира на велику популарност, идеје Комунистичке партије и Харковске конференције довеле су до неспоразума и неслагања унутар групе, јер их највећи део чланова није прихватио. Отпор према тим идејама довео је до испољавања антихарковског става најочигледније израженог у Крлежином предговору *Подравским мотивима* Крсте Хегедушића.[9] Чланови *Земље* су харковске идеје сматрали наметнутом догмом Стаљиновог идеолога генерала Андреја Жданова, јер су, по њима, била у супротности са сваким правим стваралаштвом па и социјалним ангажманом на подручју уметности. Социјалистички реализам који је био идеолошки конципиран као уметност која треба да говори о човеку и његовој величини, херојству као и тековинама револуције, у пракси је одбацио човека-уметника укидањем слободе његовог доживљаја и израза као и стављањем уметности у функцију дневне политике. Уметност је тако постала средство пропаганде једног политичког система и престала да буде сама по себи циљ и лични уметнички израз као критички исказ.

Група Живот

У друштвено-политичким околностима сличним онима у Хрватској, на српској уметничкој сцени формирана је група *Живот*. Упркос томе

---

[9] Овај предговор као нека врста документа марксистичке естетике који, антиципирајући ставове у култури много ширег опсега него што је локални, представља напад на линију Харковског и Московског конгреса, које су *Земљаши* званично заступали до његовог објављивања.

што је била много хетерогенија, иако без чврсте организационе форме какву је имала *Земља* (која јој је била подстрек и узор јер је прва настала), група *Живот* је одиграла најзначајнију улогу у развоју социјалне уметности у Србији између два светска рата. Њене активности и задаци подударили су се са готово свим социјалним тенденцијама у уметности југословенског уметничког простора у поменутом периоду.

Хотел Москва у Београду био је стециште левичара, напредних интелектуалаца, књижевника и омладине у периоду од 1929. до 1932. године. Нешто касније отворена је и кафана *Гусарски брод* која је постала борбени штаб модерне, ангажоване уметности, место где су се окупљали уметници социјалне оријентације и водили разговоре о тешком положају уметника у тадашњем друштву. С циљем да побољшају постојеће стање, како у уметности тако и у друштву, уметници су закључили да је неопходно основати групу која би била носилац нове борбене уметности, а чија би тематика била везана за свакодневни живот и била разумљива великом броју људи.

Групу *Живот* основали су 1934. године, Ђорђе Андрејевић-Кун, Мирко Кујачић, Драган Баја Бераковић, Ђурђе Теодоровић, док су остали значајни чланови били Владета Пиперски, Јосип Бепо Бенковић, Радојица Живановић Ное, Винко Грдан, Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Стеван Боднаров, Првослав Пиво Караматијевић, Бора Барух... Група није донела свој идејно-организациони програм, пошто су њени чланови сав рад обављали у илегали. Међутим, *Манифест* Мирка Кујачића (Кујачић 1932) садржавао је многе идеје и захтеве за које су се чланови групе залагали па је постао програмска и идеолошка база групе. Кујачић је у *Манифесту* негирао уметност ларпурлартизма и значај традиције у име новог хуманизма и нове уметности, у име човека, при чему се залагао за „поезију напретка, за здравог, знојавог човека, против традиције; против чисте уметности" за „нову уметност" која ће кроз „чисту жељу и бунтовну палету да пронесе живот у рад, за рад будућности" (*ibid*.: 58).

Кујачић је свој *Манифест* објавио поводом самосталне изложбе 1932.[10] године чијим поводом га је јавно прочитао пред огромном публиком у плавом радничком оделу, што је скандализовало и публику и кри-

[10] Изложба је отворена 1932. године у Павиљону *Цвијета Зузорић* и представљала је најзначајнији догађај у историји српске социјалне уметности 20. века, као и званични почетак њеног стварања. Изложба је имала несумњив утицај на даљи ток развоја социјалних тенденција у српском сликарству и прокламовања нових идеја једне нове реалистичке уметности, у потпуности окренуте човеку и његовом животу. У академској атмосфери Павиљона *Цвијета Зузорић*, Кујачић је изложио углавном дела у духу ларпурлартистичке уметности осим два, ликовно и у изразу, потпуно другачија платна. „Слика са цокулом" и „Слика са празилуком" које су, поред Манифеста, значиле побуну против владајућег стања у тадашњој ликовној уметности.

тику. Нове идеје у *Манифесту* биле су авангардистичке и представљале су прелаз са естетизма париске школе на револуционарне марксистичке идеје у уметности, и раскид са индивидуалистичко субјективним садржајима. „Са материјалистичког становишта, уметност је део друштвених производа, и материјално и духовно. У економском склопу данашњег друштва она као таква условљава материјални положај, следствено и духовно определење уметника" (Кујачић: 57). Поред тога, критиковао је и повлашћену грађанску класу да својим богатством „прибавља себи доступан луксузни производ – уметност" стављајући уметника „у ред својих службеника награђујући га одговарајућим парчетом хлеба за које је он дужан своме послодавцу израду солидну и по вољи". У противном уметник неће бити плаћен и самим тим остаће на езгистенцијалној ивици преживљавања. Поменути Кујачићеви ставови о социјалној уметности биће прихваћени као темељ концепта групе *Живот* и социјалних тенденција у међуратној српској уметности, а његов аутор, водећи идеолог групе.

Оснивање групе *Живот* уско је повезано са ширењем идеја Комунистичке партије и Харковске конференције. Партија је прихватила харковске тезе и инсистирала да је прате савремени уметнички покрети што је подразумевало прихватање социјалистичког реализама. Пропагирала је идеју како кроз уметност треба утицати на борбу за права радничке класе и како ликовна средства којима се уметник служи морају бити у служби садржаја. Инсистирала је на томе да уметност мора бити пролетерска по садржају, национална по форми (Blanuša 2003: 39), а идеолошки чиста у величању револуције и социјалистичке изградње кроз јасно представљену тему. Ове идеје група *Живот* је усвојила као свој програм и много им је доследније прилазила у односу на групу *Земља*.

У групи *Живот* није било размимоилажења по том питању, што ће и Мирко Кујачић истаћи у свом *Манифесту.* „Док су чланови групе *Земља* углавном ишли за Крлежом и заступали тезу да социјалну тематику треба да прати и високо квалитетна уметничка обрада, што је у основи подразумевало борбу против дилетантизма, исто као и борбу против ларпурлартизма, група *Живот* је, нејединствена у гледиштима, била ближа догматском радикализму, који није видео могућност никакве синтезе између уметности и револуције" (Трифуновић 1973: 245).

Због тога је њено деловање у погледу политичких активности произлазило из „харковских идеја" по којима се уметник у свом стваралаштву морао подредити обавезама и потребама политичке пропаганде. Социјална уметност је, према овим идејама, морала да буде пропагирана и диктирана захтевима актуелног политичког тренутка и класне борбе, без обзира на предиспозиције уметника. Ипак, то није било принципијелно правило па је та догма често одбацивана пошто је један део

припадника групе *Живот* реализовао јединствена уметничка остварења у складу са законитостима ликовне форме. За разлику од форме коју је *Земља* преузела од Питера Бројгела и Хијеронима Боша, представници групе *Живот* окрећу се француским искуствима о чему су посведочили Ђурђе Теодоровић и Мирко Кујачић: „И код нас је било наслањања на немачке експресионисте али смо увек тежили ка нечем ближем него што је Бројгелова форма, што је везано за наш живот. Нама је више одговарао француски експресионизам Сутина него немачки, који се разликују. Ближи су нам били Дерен, Вламенк, Матис, Цариник, Делакроа, Домије од Гроса, Бекмана и Дикса“,[11] (сл. 5. Мирко Кујачић, *Одрани во,* 1932).

Размимоилажења у ставовима између група *Земља* и *Живот* о идеологији и уметности били су основни разлози зашто њихови чланови нису значајније сарађивали. Један од узрока неслагања међу њима проистекао је из сукоба мишљења и начина схватања форме и стила. Међутим, сарадња и контакт међу припадницима социјалних покрета у Србији и Хрватској остварена је кроз друге ангажмане као што је окупљање лево оријентисаних интелектуалаца око часописа *Данас*[12], као и кроз учешћа „земљаша“ на београдским изложбама и то са великим успехом.[13] Њихову излагачку делатност су пропратили значајни српски критичари општеприхваћене ларпурлартистичке оријентације. Чак је констатовано да је уметност групе *Земља* београдска критика примила позитивније[14] и благонаклоније од загребачке, иако је и она била подељена на десничаре, који су је оштро критиковали, и левичаре, који су је подржавали уз благу

---

11 Сведочења Мирка Кујачића и Ђурђа Теодоровића. Према: Ћетковић 199:108.

12 Чланове редакције часописа Данас, на основу истоимене слике Петра Добровића из 1934/1936. године чинили су: Мирослав Крлежа и Милан Богдановић као уредници, Марко Ристић, Веселин Маслеша и Васа Срзентић. Ова редакција и њен часопис одиграће значајну улогу у повезивању социјалних покрета у Србији и Хрватској.

13 Најзначајније представљање београдској публици било је на седмој изложби *Земље,* која је отворена 24. фебруара 1935. године, у Павиљону *Цвијета Зузорић* у Београду. Организацију те изложбе пратила је велика тензија чему су допринеле несугласице унутар саме групе око тога да ли треба отворити изложбу или не. Непосредно пред отварање изложбе, Крсто Хегедушић је добио телеграм у којем га Драго Иблер, Младен Каузларић, Вилим Свечњак, Камило Томпа и Стијепан Планић позивају да не отвара изложбу, што је вероватно последица колебљивости међу члановима који су остали у Загребу, с обзиром на све јаче притиске којима су били изложени. Више о томе: Depolo 1969: 46-48.

14 Од еминентних српских критичара праву вредност *Земље* образложио је Растко Петровић истакавши да је кључно питање активности *Земље* непосредан контакт - „присан однос са људима из своје средине“. Уметност групе се креће између будућности и прошлости, између напредног става и идеја с једне стране, и ликовне форме за коју се она определила с друге. У тој и таквој форми Петровић је видео конзервативност уметника „јер су одступили од савременог израза, оставивши савремена ликовна искуства, да би се тако слепо залепили за фламанску уметност Бројгела и Боша“. Петровић је најбоље осетио дух *Земљаша* и истакао њихову ангажованост, пошто су „први који су својом чврстом вољом закорачили у савремене масе испред свих уметничких група“, и уметнички план „којим је окренута у трагању за уметничким изразом прошлости а не савремености“. Видети: Петровић 1935.

осуду што у потпуности не прихватају идеје Харковског конгреса.

Данас је јасно да су између група *Живот* и *Земља* постојале суштинске разлике али да су им, посматрано у целини, идеје биле сличне. Рад групе *Земља* забрањен је у априлу 1935. године када су се, после изложбе *Земље* у Београду, коначно подударила схватања српске и хрватске буржоазије и њихове критике.

Бојкоташи и *Салон независних*

Путем колективног деловања социјална уметност је постала оружје у борби против ларпурлартистичке уметности, за социјална права и бољи положај уметника али и осталих припадника друштва у целини. Наиме, следбеници и протагонисти социјалне уметности у Србији, на челу са члановима групе *Живот,* сматрали су да сваки уметник стоји на тачки гледишта извесне социјалне групације према њеној улози и њеним интересима у друштву. Такође, заступали су став да иза ауторове личности стоји колектив, и да је дух колективног у ликовној уметности могуће остварити једино ако се читаво удружење ликовних уметника, као одговарајући идејни покрет маса, окупи у борби за заједнички циљ.

Вођени том идејом, након стварања групе *Живот*, њени чланови су преузели Удружење ликовних уметника и створили масовну уметничку организацију *Салон независних* (1936), која ће превазићи оквир Београда и Србије. *Салон независних* је окупио уметнике из целе тадашње Југославије у целину левих снага и створио релативно компактан фронт који ће деловати до самог рата, али и касније у другачијим друштвено-политичким условима.

Основни задатак чланова групе *Живот* био је да излажу на пролећним и јесењим изложбама и да делују у Удружењу ликовних уметника (УЛУ) и Пављону *Цвијета Зузорић*. Међутим, друштвени ангажман и излагачка делатност у једном тренутку су потиснути у други план због тежње да се поправи материјални статус уметника (сл. 6. Винко Грдан, *Пред вратима,* 1937). На састанцима групе *Живот* водила се полемика о неопходности да Удружење ликовних уметника покрене иницијативу о измени материјалног и друштвеног статуса својих чланова. Чланови УЛУ су сматрали да би им у остварењу тог циља од посебног значаја била подршка Удружења пријатеља уметности *Цвијета Зузорић,* које је тада било главно тржиште и центар уметничког живота у Београду.[15] Међутим, ствари су кренуле у супротном правцу јер нису наишли на разумевање у Павиљону

[15] Удружење пријатеља уметности *Цвијета Зузорић* основано је 1922. године на иницијативу *Удружења српских књижевника*, односно Бранислава Нушића, са задатком да помаже књижевност, ликовне уметности и музику. Удружење је 1928. године смештено у новоса-

па су одлучили да га бојкотују. Тридесет уметника[16] је након тога упутило своје примедбе *Цвијети Зузорић,* које су се односиле на монопол и услове изнајмљивања Павиљона, хонорара и начина жирирања дела за изложбе, које је то удружење реализовало унутар свог програма. Доведена је у питање и компетентност људи у *Цвјети Зузорић* који припремају изложбе за иностранство, односно избор оних чији радови иду пред жири и оних који учествују непосредно, по позиву. Уз *Цвијету Зузорић* стала је група афирмисаних уметника међу којима и Тома Росандић, Боривоје Стевановић, Љубомир Ивановић, Иван Радовић, Васа Поморишац, Живорад Настасијевић, Петар Лубарда, Сретен Стојановић, Зора Петровић, Милош Голубовић... Од *Бојкоташа* се ограђују и припадници групе *Облик* и Јован Бијелић, па би се стварање групе *Дванаесторица*, присталица изразито ларпурлартистичког сликарства, могло донекле посматрати и као потреба за супротстављањем *Бојкоташима,* као и теорији и пракси социјалне уметности (Protić 1970: 342).

Удружење *Цвијета Зузорић,* прихватило је да испуни само неке захтеве Резолуције тридесеторице због чега је у УЛУ-у дошло до подвајања. Смењена је управа Удружења, а Сретен Стојановић, тадашњи председник, поднео је оставку. На његово место дошао је Винко Грдан, секретар је постао Мирко Кујачић, а многи угледни уметници,[17] међу којима и припадници групе *Облик,* оградили су се од *Бојкоташа* (како су их прозвали) због намере да не учествују на Јесењој изложби Удружења *Цвијета Зузорић* 1936. године. Међутим, ни *Бојкоташи* нису били сложни. Чланови групе *Живот* (Кун, Бераковић и Кујачић), који су били и иницијатори овог бојкота, упорно су настојали да се сви њихови захтеви усвоје па су одустали од изложбе јер нису били задовољни резултатима започете акције која се свела само на материјални положај уметника. Они су тежили да се акција усмери на циљеве од ширег друштвено-политичког значаја око којих би се окупио већи број еминентних уметника.

Овај сукоб разрешен је одржавањем две одвојене изложбе – IX јесење изложбе у Павиљону 8. новембра и „бојкоташке" 27. новембра 1936. године, на Техничком факултету, чију су салу добили бесплатно, док су улазнице продаване упола цене. Међутим, на „бојкоташкој" изложби нису учествовали сви чланови групе *Живот* јер је дошло до унутрашњег расцепа. Група уметника тзв. „реалиста" – Кујачић, Кун, Бераковић – јав-

---

грађено здање на Калемегдану, а водиле су га београдске даме Ана Маринковић-Крстељ, Олга Станојевић, Криста Ђорђевић, Мара Тешић-Бајлони, Соња Фрајнд-Були...

16 У њихово име Резолуцију су потписали: Иво Шеремет, Драган Бераковић Баја, Стеван Боднаров, Антон Хутер, Мирко Кујачић, Вера Чохаџић, Ђорђе Андрејевић Кун и Михаило Томић.

17 Односи се на значајне уметнике као што су: Тома Росандић, Јован Бијелић, Симеон Роксандић, Иван Радовић, Васа Поморишац, Живорад Настасијевић, Петар Лубарда, Зора Петровић, Милица Чађевић.

но је одбила да учествује на изложби супротстављајући се кругу уметника у којем су били Шеремет, Томић, Влајић, Боднаров, Лукић. „Реалисти" су, наиме, сматрали да овом акцијом треба обухватити све уметнике и сва социјална питања. Отворена усред међусобних расправа ова изложба представља прву, може се рећи спонтану изложбу независних уметника, како ће се ускоро протагонисти „бојкоташке" изложбе назвати. Тако је прва независна изложба била *Прва изложба независних уметника*. Као резултат поменутих догађаја настао је *Салон независних* који ће се као група појавити следеће, 1937. године, на својој првој изложби у Инжењерском дому. На овој изложби учествовали су и сви чланови групе *Живот*, који су се кроз добро организовану пропаганду преко синдиката, напредне омладине и женског покрета веома ангажовали како би посета изложби била што већа.

У даљем развоју социјалне уметности *Салон независних* је имао запажено место, што се видело на изложбама 1938. године на Правном факултету, и 1939. године у Соколском дому. Без обзира на хетерогеност у стилу и опредељењу, круг уметника око *Салона независних* нагло се проширио, како уметницима који су сликали социјану тематику, тако и још више онима који то нису. Ови потоњи су у *Салону независних* видели могућност да изразе своје незадовољство званичном уметничком, излагачком политиком. Поред чланова групе *Живот*, са *Салоном независних* су сарађивали и Бора Барух, Иво Шеремет, Душан Влајић, Антон Хутер, Вера Чохаџић, Шана Лукић, Михаило Томић, Војо Димитријевић, Михаило С. Петров, Павле Васић... Међутим, детаљнијом анализом ликовног израза сваког припадника групе појединачно долази се до закључка да заједнички политички и социјални циљеви групе, ипак, не искључују естетичке и стилске индивидуалности као ни дубоку укорењеност париске ликовне културе и личних искустава. Мало шире посматрано њихове стилске разлике изгледају као нијансе истог, а идеолошка побуна против *l' art pour l'art* и борба за слободан и независан статус уметника у новом равноправном друштву, потиснула је међусобне различитости.

Непосредно по затварању XIII јесење изложбе 1940. године, на којој је већина чланова групе *Живот* учествовала, одржан је последњи састанак групе. Под притиском полицијског терора против комуниста и напредних интелектуалаца неки чланови групе су ухапшени, тако да више нису постојали никакви услови за колективно деловање па се група угасила (сл. 7. Михаило С. Петров, *27. март*).

Социјалну уметност у Југославији углавном су прихватиле народне масе, али и интелектуалци и лево оријентисани грађани. Организованим деловањем на Универзитету, колективним деловањем кроз уметничке групе и удружења, као и повезивањем са радничком класом, ангажова-

ни уметници су омогућили да се уметност приближи широким масама и да директније утиче на развитак социјалне свести код посматрача. Припадници уметничких група и удружења су подједнако комплексно изражавали и погледе на проблеме свога времена, у којима је било јасно да нова уметност не може бити неутрална и пасивна себе ради, већ да мора да представља средство у борби за друштвене промене.

Нова идеологија и колективно деловање у уметности условили су и промену циљне групе – друштвених слојева којима се обраћала. Тада то више није било грађанско друштво већ „популус", нижи друштвени сталеж који је био притиснут социјалним и егизстенцијалним проблемима. Међутим, велике промене у социјалној уметности овог периода ипак нису успеле да избегну одређена ограничења. Она није успела да нађе потпуно нову форму изражавања и иконографију за своју тематику, већ је и даље, као у почетку, неговала ликовни језик грађанске уметности којој се оштро супротстављала својом иделогијом и колективистичким ангажовањем.

ЛИТЕРАТУРА

Argan, Đ. K. 1982
Studije o modernoj umetnosti, Beograd: Nolit.

Бандовић, М. 1934
„Књижевност као социјална функција", *Гранит* 3-4: 26-30.

Begić, A. *et al.* **1969**
Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919-1969, Slovenj Gradec: Umetnostna galerija.

Breton, A. 1979
Tri manifesta nadrealizma, Kruševac: Bagdala.

Bezjak, V. 1940
U znaku vremena, *Izraz* 9: 490-499.

Blanuša, M. 2003
„Socijalna grafika u Jugoslaviji", y: *Jedan vek grafike*, Beograd: Muzej savremene umetnosti i Galerija SANU, 31-39.

Vasić, P. 1975
„Grafika u Srbiji 1934-1945 godine", u: *Grafika u Srbiji 1934-1974*, Beograd: Likovna galerija Kulturnog centra, 3-5.

Venkov, R. 1932
„Umjetnost i produkcioni odnosi", *Literatura*, 1: 4-7.

Vlahović, V. i Stevanović, M. 1966
Đorđe Andrejević Kun, Beograd: Galerija Doma JNA.

Vučković, V. 1968
„Materijalistička filozofija umetnosti", y: *Studije, Eseji, Kritike*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 55-98.

Gagro, B. 1971
„Zemlja" između uzroka i posljedice", u: *Kritička retrospektiva „Zemlja"*, Zagreb: Umjetnički paviljon.

Grojs, B. 1992
The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond, New Jersey: Princeton University Press.

Гуровић-Јеремић, З. 1985
Мирко Кујачић, Мостар: Умјетничка галерија.

Dedić, N. 2005
„Reprezentacija i moć: Teorija i praksa jugoslovenske političke umetnosti od 1932. do 1950“, *Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, Separt 3+4*: 45-53.

Denegri, J. 2003
„Grafika između plemenitog zanata i tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja“, u: *Jedan vek grafike*, Beograd: Muzej savremene umetnosti i Galerija SANU, 11-24.

Денегри, Ј. 2005
„Иконографија и идеологија слике „Редакција часописа *Данас*“ Петра Добровића“, у: *Петар Добровић у тридесетим, уметник и социјално окружење*, Београд: Музеј савремене уметности и Галерија Петра Добровића, 5-9.

Depolo, J. 1969
„Zemlja 1929-1935“, u: *Nadrealizam. Postnadrealizam. Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a. Socijalistički realizam 1929-1950.* Beograd: Muzej savremene umetnosti, 46-48.

Difren, M. 1982
Umjetnost i politika, Sarajevo: Svjetlost.

Димић, Љ. 1996.
Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941, I, Београд: Стубови културе.

Ђурић, Д. М. 1939
„За одбрану културе кроз уметничко деловање“, *Радничке новине, 24. фебруар, 6.*

Egbert, D. D. 1970
Social radikalism and the Arts Western Europe: A cultural History from the French Revolution to 1968, New York: Knopf.

Ж. Н. 1935
„Осма јесења изложба београдских уметника“, *Политика*, *2. новембра, 8.*

Живановић, Р. Н. 1937
„Прва независна изложба београдских уметника“, *Политика*, *11. јануар.*

Živanović, R. N. 1937
„Karakteristike i značajne pojave na Prvoj izložbi nezavisnih umetnika“, *Naša stvarnost* 5: 90-94.

Živanović, R. N. 1936
„Napredna umetnost. Pojava i razvoj naprednih tendencija u umetnosti kod beogradskih umetnika“, *Naša stvarnost* 1-2: 100-102.

Zidić, I. 1971
„Slikarstvo, grafika, crtež“ u: *Kritička retrospektiva „Zemlja“*, Zagreb: Umjetnički paviljon.

Zogović, R. 1939
„Održavaju li umjetnici odraze“, *Umetnost i kritika* 3: 175-178.

Ignjatović, P. 1984
Umetnost i kritika, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.

Jovanović, Đ. 1936
„Književni i novi realizam“, *Književni savremenik* 7: 18-22.

Kabić, D. 1979
Krvavo zlato Đ. Andrejevića-Kuna, Bor: Muzej rudarstva i metalurgije.

Kalezić, V. 1975
Pokret socijalne literature, Beograd: K. Z.“Petar Kočić“, 70-89.

Калиђин, М..И. 1946
„Социјалистички реализам и задаци совјетске уметности“, *Младост* 7-8: 1-9.

Kapidžić-Osmanagić, H. 1966
Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom, Sarajevo: Svjetlost.

Krleža, M. 1934
„Najnovija anatema moje malenkosti“, *Danas* 1: 107-110.

Krleža, M. 1933
Krsto Hegedušić, Podravski motivi, Zagreb: Minerva.

Кујачић, М. 1932
„Мој манифест“, *Мала ревија,* 4: 56-58.

Kujačić, M. 1935
„Savremena grafika“, *NIN, 13. april, 7.*

Lasić, S. 1970
Sukob na književnoj levici 1928-1952, Zagreb: Liber.

Lorin, B. J. 1934
„Lepo u slikarstvu“, *Ideje* 9: 8.
Мала Енциклопедија, 1940, *Млада Култура*, 6: 421.

Манојловић, Т. 1932
„Изложба Облика“, *Српски књижевни гласник* 6: 464-467.

Марковић, Р. 1923
„У данашњој колективности“, *Раскрсница*, 3: 43-46.

Marković, S. 1970
Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata, Književni klub „Obelisk“ Beograd.

Маркуш, З. 1974
„Тренутак истроије у сенци“, *Борба, 23. новембар.*

Merenik, L. 2001
Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945-1968, Beograd: Beopolis, 21-38.

Mesarić, K. 1928
„Klasna svijest kod umjetnika“, *Kritika*, 2: 42-44.

Meštrović, M. 1961
„Socijalne tendencije“*, 60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj,* Zagreb: Umjetnički paviljon, 20-23.

Милетић, Ј. 2004
„Мапа Крваво злато, Ђорђа Андрејевића Куна“, *Зборник Народног музеја* (Београд) 17-2: 473-484.

Mitrović, A. 1984
Angažovano i lepo, Beograd: Narodna knjiga.

Митровић, А. 1974
Време нетрпељивих, Европа 1919-1939, Београд: Српска књижевна задруга

Nikolić, M. (Đilas, M.), 1940
„Od nerazumevanja do revizionizma“, *Književne sveske:* 167-194.

Петров, М. С. 1934
„Прва графичка изложба београдских сликара“, *Правда, 16. фебруар*.

Н. Ј. (Петровић Р.) 1935
“Изложба Земље“, *Политика, 3. март*.
Pismo redakciji časopisa Kultura, 1933, *Kultura*, 5: 396-400.

Поповић, Б. 1936
„Осма пролећна изложба“, *Српски књижевни гласник,* XLVIII.

Поповић, Ђ. 1951
„Београдско сликарство и вајарство 1920-1930“, *Лик,* 4: 1-4.

Popović, J. 1945
„O nekim pojavama u našoj likovnoj umetnost“, *Borba*, *29. decembar 4-5*.

Prelević, R. *et al.* 1980
Mirko Kujačić, Tuzla: Galerija jugoslovenskog portreta.

Protić, M. B. 1973
Jugoslovensko slikarstvo 1900-1950, Beograd: BIGZ.

Protić, M. B. 1964
Savremenici II, Beograd: Nolit

Протић, М. Б. 1970
Српско сликарство XX века, II, Београд: Нолит

Protić, M. B. 1955
„Srpska umetnost između dva rata“, *Delo* 5: 504-513.

Protić, M. B. (prir.) 1981
Ideje srpske umetničke kritike i teorije 1900/1950, 3, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Protić, M. B. *et al.* 1977
Jugoslovenska grafika 1900-1950, Beograd: Muzej savremene umetnosti,

Protić, M. B. *et al.* 1969
Nadrealizam. Postnadrealizam. Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a. Socijalistički realizam 1929-1950. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Prica, O. 1939
„Recepti, propisi i dogme“, *Izraz* 9: 451-456.

Rašić, S. 1939
„Između dva realizma“, *Umetnost i kritika* 1-2: 36.

Reberski, I. 1997
Realizmi dvadesetih godina magično klasično objektivno u hrvatskom slikarstvu: magični realizam, neoklasicizam, nova realnost, objektivna realnost, kritički realizam, Zagreb: Institut za povjest umjetnosti.

Rozić, V. 1983
Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941), Beograd: Jugoslavija.

Симић-Милановић, З. 1959
„Београд, борбени развој српске уметности новијег доба“, *Годишњак ӣрада Беоӣрада* VI: 619-656.

Тодић, М. 2002
Немоӣуће. Умеӣносӣ надреализма, Београд: Музеј примењене уметности.

Trifunović L. 1990
„Neki problemi geneze socijalističkog realizma u ruskom slikarstvu“, *Studije, ogledi, kritike* 4, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 95-100.

Трифуновић, Л. 1973
Срӣско сликарсӣво 1900-1950, Београд: Нолит.

Трифуновић, Л. 1982
Сликарски ӣравци XX века, Приштина: Јединство.

Ћетковић, В. 1991
Социјална умеӣносӣ у Србији између два раӣа, Нови Сад: Академија уметности.

Ćosić, B. 1969
„Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *Nadrealizam. Postnadrealizam.*
Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a. Socijalistički realizam 1929-1950. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 24-35.

Fer, B., Batchelor, D. and Wood, P. 1993
Realism, Rationalism, Surrealizm, Art between the Wars, London*:* The Open University/Yale University.

Foster, H. *et al.* 2004
Art since 1900, London*:* Thames&Hudson.

Friče, V. 1932
„Socijalna funkcija umjetnost“, *Literatura* 3: 97-107.

Harrison, C. and Wood, P. (ed), 1992
An Antology of Changing Ideas, Oxford, Cambrige.

Harrison, C. and Wood, P. (eds.), 2003
Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Oxford, Cambridge: Basil, Blackwell.

Hauzer, A. 1962
Socijalna istorija umetnosti i književnosti, Beograd: Kultura.

Chip, H. B. 1968
Theories of Modern Art, Berkley.

Clark, T. J. 1999
Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers, New Jersey: Princeton University Press, 5-10.

Чупић, С. 2008
Теме и идеје модерної, Срйско сликарсшво 1900-1941. Нови Сад: Галерија Матице српске.

MIŠELA M. BLANUŠA

ARTISTIC EXPRESSION AS A CRITICAL STATEMENT: IDEOLOGY AND SOCIAL ART OF THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD WARS

SUMMARY

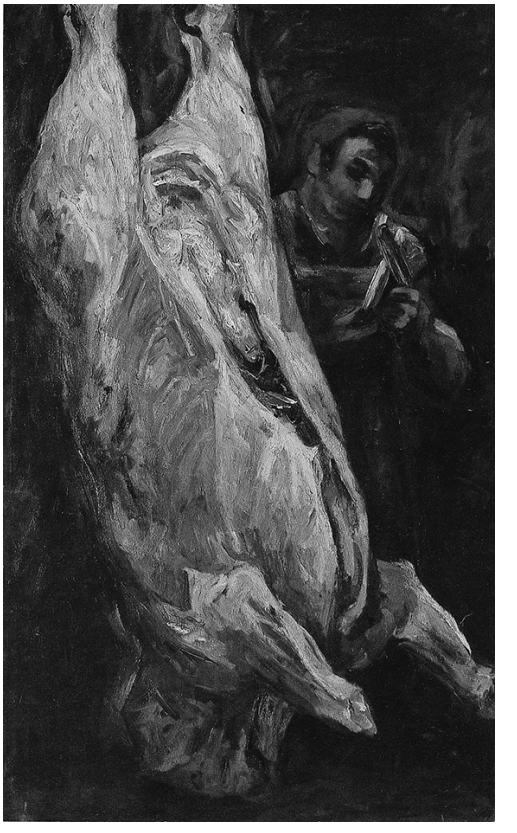
The 1920s and 1930s were a period of great political turmoil and conflict in the world. The spread of fascism and nationalism and the fight against the political system of that time resulted in the creation of an opposition in the form of "left" oriented social aspirations and political ideology. In such circumstances, art was a means of propagating social and political ideas, and striving towards a social content in art became a part of the general spiritual climate. Artistic expression became a critical or antagonistic statement, sometimes more, sometimes less radical towards the forms of the "aesthetics" and ideas of *l'art pour l'art* of the 1930s. The art of "engaged realism" or social art, received a powerful impulse after the International Congress of Revolutionary Writers in Kharkov (1930), at which socialist realism was declared the official ideology of culture and art of the international labour movement. The "Kharkov ideas" fiercely opposed any subjectivism, individual understanding and view of art, in favour of a unified collective stance. These ideas were accepted by the artists of the period between the two world wars in the Yugoslav artistic area, who were under the strong influence of the Communist Party and left-wing literature. The expansion of social literature significantly contributed to spreading the "Kharkov ideas," and the overall situation took the form of an organised movement of "left" oriented intellectual forces, which rallied a large number of advocates and supporters. The purpose of such organisation was to liberate literature and art of the influences of idealist aesthetics and *l'art pour l'artism*, but also to propagate scientific materialism and Marxist aesthetics. The great interest in socially progressive ideas in art and the feeling of collectivism that developed among artists of a social orientation, also led to the forming of the art groups *Zemlja* (Earth), *Život* (Life) and *Salon nezavisnih* (The Salon of the Independents), in which artists, while advocating the socialisation of art, promoted the thesis that new art should be created through acting collectively. Art groups became the rallying points in the struggle for the common goal and represented the axis of the Yugoslav social movement in art. Belgrade became the centre of new "progressive" art and the meeting place for artists from all over the country. Art became a means in the social and political fight for civil rights because each artist supported a certain social group, in keeping with their role and interests in society. This was a period of art history on the Yugoslav artistic scene in which a synthesis of art and revolution was accomplished which was in keeping with world revolutionary and artistic trends of that time.

Сл. 1 Пиво Караматијевић, *Сви на йосао.*
Fig. 1 Pivo Karamatijević, *Everybody to Work*

Сл. 2 Радојица Живановић Ное, *Аутопортрет*, 1929.
Fig. 2 Radojica Živanović Noe, *Self Portrait*, 1929

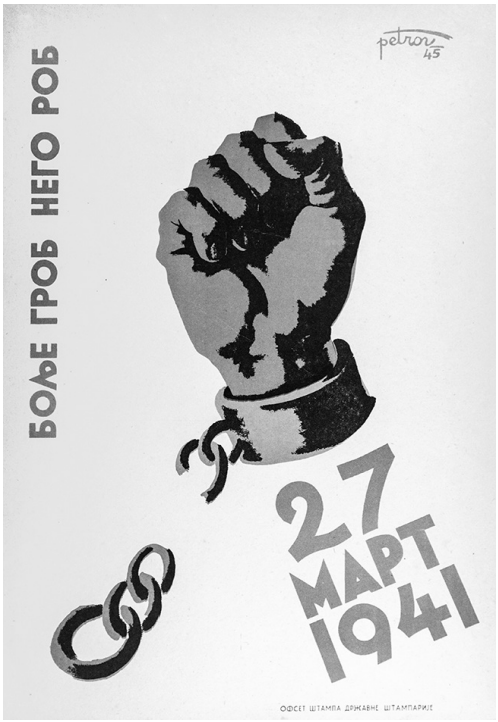
Сл. 3 Крсто Хегедушић, *Подравски мотиви*, 1933.
(насловна страна каталога).
Fig. 3 Krsto Hegedušić, *Motifs from the Drava Basin*, 1933
(cover page of the catalogue)

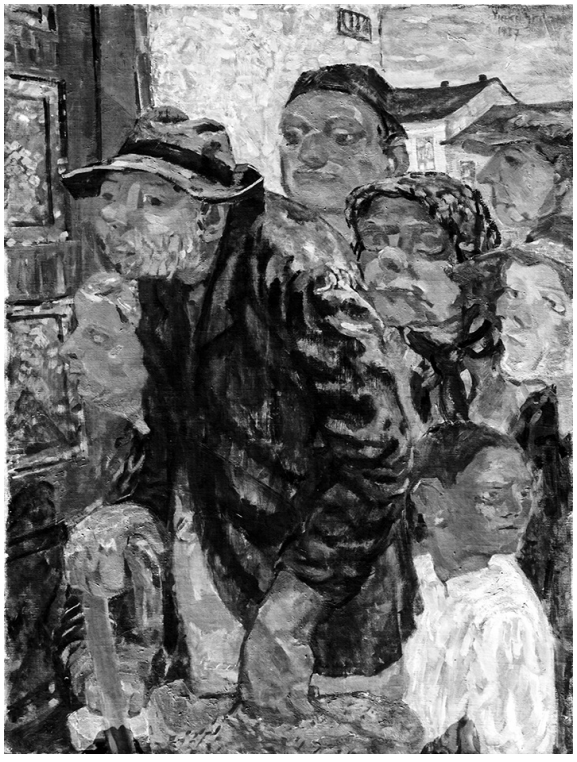
Сл. 4 Вилим Свечњак, *Пойови*, 1933.
Fig. 4 Vilim Svečnjak, *Priests*, 1933



Сл. 5 Мирко Кујачић, *Одрани во,* 1932.
Fig. 5 Mirko Kujačić, *The Skinned Ox*, 1932

Сл. 7 Михаило С. Петров, *27. март*
Fig. 7 Mihailo S. Petrov, *The 27th of March*





Сл. 6 Винко Грдан, *Пред вратима*, 1937.
Fig. 6 Vinko Grdan, *At the Door,* 1937

научни чланак – научна расправа

УДК 7.01(497.11);
316.74:7(497.11);
73/76(497.11)

ИД 195200012

Зоран М. ЈОВАНОВИЋ
*Филозофски факултет у Приштини**

О ТЕРМИНОЛОШКИМ ПРОБЛЕМИМА У ТУМАЧЕЊУ ИДЕЈЕ ПРОШЛОСТИ У СРПСКОЈ ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Апстракт: на основу увида у многе чланке о идеји прошлости у уметничком стваралаштву, начинима употребе наслеђа сакралне уметности византијског света и његовог духовног круга, укључујући и тзв. српску Византију, тј. медиевалну уметност православнне цркве, уочено је често неадекватно, каткад и нетачно коришћење појмова и израза, што је могуће схватити и као последицу прихватања колоквијалног говора као неприкосновеног извора, али и као врсту комформизма. Имајући у виду слојевитост проблема који се односе (не само) на поменуту тему, у раду су поменути многи извори како би испољене тезе биле поткрепљене адекватним научним апаратом.

Кључне речи: терминологија, савремена српска уметност, прошлост, традиција, Византија

Постоје изрази који су постали део устаљене терминологије тумача савремене српске уметности, посвећених идеји прошлости у уметничком стваралаштву, начинима употребе наслеђа, односно дијалога стваралаца с предлошком и произашлим остварењима. Многе дефиниције, термине и карактеризације тумачи користе и као синониме или са сличним значењем. Међу њима су и асоцијација, алузија, евокација, реинтерпретација, реминисценција, цитат, тј. цитирање, „понављање с разликама“, „виђено али на други начин“, пастиш, синкретички и други еклектицизми и истори(ци)зми, као и парафраза, интерполација, интерпретација интерпретације, ривајвл и римејк. Адекватно примењивани или не, као и други појмови њима мање или више (привидно) сродни, само су неки од могућих начина тумачења и радова проистеклих из надахнућа баш-

* С тренутним седиштем у Косовској Митровици

тином Византије и њеним духовним кругом, односно наслеђем и традицијом цркве, православнне цркве. Јер изрећи само да је неко дело надахнуто идејом прошлости не мора да се односи само на сакралну уметност византијског света и његовог духовног круга, како то неретко чине тумачи речених појава у српској уметности XX века. Односило би се то и на оне који српску средњовековну уметност поистовећују искључиво с Византијом, јер стваралаштво које се развијало у њеној сфери не сврстава уметност српског народа (православнне вере) аутоматски у византијску, будући да је она, премда често пратећи уметничке токове зачете и развијане у Византији, прожета властитим бићем и развојем.[1] Штавише, основна одредница приликом тумачења те уметности као византијске такође је погрешна, јер није Византија створила православнље већ обрнуто, како би рекао Џон Мајендорф (Meyendorf 1982: 9).

Поменуто је у истом или сличном контексту и те како преносиво и на српску историју савремене уметности и њене проучаваоце, чије су квалификације и класификације понекад и непосредан повод за подсећање како оцењивање и утврђивање принципа и домета нечијег постојања, у овом случају уметника, не само да није лак задатак него и да обавезује тумача и са стручног аспекта. И то посебно када је тумач у стању да пресудно утиче на место ствараоца и његовог стваралаштва у друштву, а тиме и на његов статус у историји, као што је то случај и с појединим појавама проистеклим из дијалога с византијском и српском средњовековном црквеном уметношћу, односно с наслеђем тзв. српске Византије, ако је тај појам уопште прихватљив због његове слојевитости (уп. Јеротић 1993: 11). Истине ради, појам „српска Византија" може бити схваћена и као изведеница из фразе „Византија после Византије" (*Byzance apres Byzance*), како је Николае Јорга назвао подручја на којима је настављен живот Византије после њеног пада 1453, попут Србије, Бугарске, Румуније, Русије и Грчке, а која Димитриј Оболенски назива „Византијским комонвелтом" (Оболенски 1991; уп. Новосјелски 1988: 246).

Према увиду у чланке посвећене тумачењу идеје прошлости у савременој српској уметности, односно анализи дијалога уметника надахнутих медиевалним наслеђем и традицијом православнне цркве пониклом у средњем веку, запажено је често неадекватно коришћење појединих појмова и израза, које је, додуше, могуће схватити и као последицу прихватања колоквијалног говора (али не и као оправдање). Истовремено

[1] Уосталом, свеукупни успон Србије као државе догађао се изван Византијског царства, поклапајући се управо с његовим кризама. Тако је и настајање царства Душана Силног и развој уметности у његовој империји непосредно повезано са слабљењем Византије, као што су и Душанови претходници на трону „српских земаља" своје циљеве остваривали не подредивши јој се, осим када им је то било у интересу (или када су на то били приморани). О томе сведочи и „двострука круна" Стефана Првовенчаног, иако се то у српској јавности често минимизира, или пак каналише тако да буде прихватљиво већини.

је уочена тежња незанемарљивог броја тумача уметности православнне цркве, као и остварења насталим на њеним темељима, за сувопарним цитирањем хришћанских мислилаца ради описивања и величања њихових особености, у том смислу и подсећање на став Димитрија Богдановића који је упозоравао да и у богословљу постоје стремљења да се мисли ауторитета апстрахују и као такве учине предметом ирационалног култа (Богдановић 1989: 10; уп. Шмеман 1993: 2–5; Флоровски 1998: 45; Вукашиновић 1994: 106; Сајловић 2006: 12, 13). У осврту на такву праксу неусиљено се надовезују речи Александра Шмемана који је с горчином говорио о неким посебностима савременог доба код православнних хришћана, односно о „романтичном православнљу" и „професионалној религиозности", сагледивим и кроз афирмисање култа прошлости, с придавањем важности спољашњим обележјима вере уместо оном што исту веру чини вером (Шмеман 2007 [1]: 48, 53, 60, 78, 411, 422, 423, 450, 465; *ibid*.: 2007: 371, 372; *idem* 1993: 2; уп. Биговић 2010: 385, 386; Кончаревић 2003: 85, 103, 104; Живковић 2010: 24, 25). Да су постојали поводи за Шмеманове речи упућује и изглед многих новоподигнутих храмова под јурисдикцијом православнне цркве у Србији, начињених без хтења или моћи да се доврши суштина, под којом треба разумети и унутрашњост богомоља, уз уобичајено некритичко парафразирање медиевалног градитељства. Такав приступ налик је коришћењу речи без стварног значења, с афирмисањем форме уместо садржине. У исту раван могуће је поставити и често коришћење аориста и термина из фонда црквенословенског језика међу аналитичарима уметности надахнуте средњовековном црквеном уметношћу, чиме се ствара утисак не само да све написано, односно изречено (или испевано) на древном језику има вредност, него и да они који се користе том праксом желе да патинирају властиту мисао, чак и да је сакрализују. О неприкладном коришћењу појединих термина и израза доприноси и чињеница да се поред њихове дискутабилне примене пречесто комформистички преносе и ставови ауторитета из појединих области културе на начин који подсећа на тежњу да се тиме учине неспорним и искази оних који се истима користе, што је, поред осталог, понашање блиско и неаутентичним особама (Bojanović 1981: 62; Ilić 1983: 66, 57; уп. Šušnjić 1971: 45–47; Đurišić-Bojanović 2009: 133–138, 188, 189, 192, 193). Таквим приступом наведене индивидуе које су, треба истаћи, на разнолике начине креирали данашње путеве српске културе, подстичу на размишљање и о терминима који припадају психологији и социологији, попут „идентификације", „пројекције", „карактера повладљивог" и „карактера поданичког" (Hark 1998: 41–45, 86, 87; Trebješanin 2000: 66–68, 70, 82, 83; *Sociološki leksikon* 1982: 18, 220). Разјашњењем тих и неких других појмова и појава чини се да је могуће лакше сагледати и узроке који су утицали на доданашњи статус многих дела

насталих из дијалога с наслеђем православнне цркве. Изречено би можда било сувишно у тренутном контексту да се слично није догодило и с појединим тврдњама Лазара Трифуновића, саопштеним у његовој расправи *Стара и нова уметност: идеја прошлости у модерној уметности* (Трифуновић 1969: 39–52). У тој студији, уз многе значајне и у појединим сегментима необориве тезе, испољена је и извесна искључивост коју је могуће схватити и као исход тумачења сродног аксиологији модернизма. Због значаја тог Трифуновићевог текста на поимање и валоризацију појединих токова савремене српске уметности, треба указати да је у њему исказан одређен вид неспособности за доживљај, што је додатно допринело да поједина уметничка стремљења до данас буду неправедно стигматизована, пре свих Друштво уметника Зограф (Јовановић З. 1999; *idem* 2010: 103–125). Па ипак, Трифуновићевим подражаваоцима такав став није засметао, нити се, утисак је, смео довести у сумњу, будући да су се углавном комформистички приклонили његовој оцени, не желећи притом ни да помену чињеницу – ако им је уопште и била позната – да је наведена расправа заправо разрада Трифуновићевог чланка написаног три године раније (Трифуновић 1966: 17).

Међу тековинама данашњег „духа времена", или можда правилније рећи „духа у времену" (Кадијевић 2010: 12, 13), јесу и општеприхваћени појмови у српској јавности коју обликују и они који припадају тзв. културном кругу (што може бити сложеница достојна употребе ако се усвоји да обитава и некултурни круг који би, последично, требало да подстиче некултурну политику у односу на тзв. културну политику, ма колико и тај појам био дискутабилан [уп. Димић 1996: 9, 10]).

Поједини термини и изрази постали су омиљени међу заступницима отвореног и затвореног друштва, како би их назвао Карл Попер (Poper), односно код афирматора национализма и конзервативизма и, насупрот њима, мондијализма, тј. онима што наликују поклоницима анационалне или глобалистичке отворености (уп. Denegri 2004: 78, 183; Гавриловић 2001: 130; Čolović 1997: 12; Milosavljević 1998: 36–40; *idem* 2002: 27; Трифковић 1999: 257–272; Cvetković 2001–2002: 67; Атали 2005: 67, 68). Са семантичког аспекта и они не морају бити схваћени као негативне појаве. Међутим, да и ти покрети и њихови следбеници могу имати *Јанусово лице* сведоче они за које су традиција, прошлост и православнље синоними. Исто би важило и за ходочаснике глобализму, као и за оне који су га већ усвојили као једино мерило постојања, не одричући се притом разликовања средишта и периферије са свим својим значењима. Потврђују то и уверења да су Београд и Србија далека граница савремене Европе. Речено на неки начин може бити схваћено и као истинито, а посебно ако се усвоји недавно објављен став Иље Призела, стручњака за данашњу источну Европу, за којег и данас постоји „ситуација у византијској Евро-

пи“, тј. у „византијским земљама источне Европе“ (Bakić-Hajden 2003: 80; *idem* 2006; уп. Monti 2004: 45). Цитирано намеће закључак да је код многих, и код „затворених“ и код „отворених“, што значи и међу стручњацима и онима којима је тај статус омогућен по идеолошкој или некој другој линији, примећена разнолика неупућеност, па тако и у значење термина на којима заснивају поглед на свет, с Византијом и без ње.[2]

Када је реч о тумачењу уметности утемељеној на дијалогу с древним наслеђем и традицијом, међу терминима који су олако или неприлично коришћени припадају „фреска“ и „икона“, неретко и као вид својеврсног спасоносног решења приликом оцењивања остварења („модерна фреска“, „модерна икона“).[3] Такве оцене наликују приступима аналитичара уметности који по неписаном правилу ни речју не указују да ли неко дело припада сакралној, религиозној или световној уметности. Те одреднице, које немају само лексичко значење, углавном су пресудно утицале на адекватно вредновање стваралаштва надахнутог идејом прошлости и традицијом потеклом из древног доба. Отуда проистиче и размишљање о слогану *Србија, земља фресака*, како је прозвана изложба копија српског средњовековног црквеног живописа, која под патронатом државног апарата Републике Србије ходи западном Европом, с намером да се „уз помоћ специфичног ликовног израза представе уметнички и духовни токови средњевековне епохе на тлу Србије“, како су објавили медији. Речени назив манифестације можда и не би био споран да појам „фреска“ – замишљен можда и као својеврсна етичко-естетичка одлика Србије и њеног, по верском опредељењу, већинског становништва – није само једна од уметничких техника.[4] С тог аспекта, поменути назив изложбе не може указати на неку особеност вредну поноса, па тако ни оног подстакнутог медиевалним наслеђем на подручју Србије (притом, ако се има у

---

[2] Схватање Византије и византијске уметности на Западу као примитивне, чак и срамотне за цивилизовано човечанство, како је она до не тако давног доба тумачена, заслужује посебну елаборацију. Као пролог томе може бити и податак по којем је на основу увида у програме историје уметности у савременом хрватском образовном систему приметно прескакање тема које се односе на византијску уметност, а „нарочито ону каснијег раздобља и неких простора“ [Vicelja 2007: 96], што би се, по свему судећи, односило на она европска подручја која помиње и Иља Призел.

[3] У контексту данашњег поимања иконе духовито је размишљање Чедомира Васића, по којем је у ери савремене рачунарске технологије уобичајен израз „кликните на иконицу“ довео до апсурдног претварања сложеног садржаја и порука у архиве знакова, указујући на пут који је ликовна уметност прешла од „ускликните пред иконом“ до „кликните на иконицу“ (Vasić 1998).

[4] Могуће позивање творца назива наведене изложбе и на наслове књига Војислава Ђурића и Гојка Суботића *Византијске фреске у Југославији* (Београд 1975; Београд 1977) такође треба узети у обзир. Истовремено треба указати да се наш коментар не односи на особености исте манифестације, уприличене благодарећи сарадњи Народног музеја у Београду, Министарства културе и Туристичке организације Србије, која по каквоћи завређује афирмацију.

виду да су многи данашњи храмови у Србији подигнути од бетона, из наведеног би произишло да ће једног дана бити уприличена и изложба *Србија земља бетона*, као што би израз „земља опеке“ могао да означи некадашњу Србију и градитељство на њеном тлу).

Посебно место међу погрешно схваћеним или неадекватно коришћеним појмовима не само у колоквијалном говору, него и у стручним радовима посвећеним теми која је предмет наше пажње, имају „прошлост“ и „традиција“, који су често третирани као да имају једнако значење, ма колико се између њих, по некима, могу успоставити одређени компаративни знаци (Божовић 1999: 87, 88; Kuljić 2006: 256, 269, 331). Исто се и данас догађа приликом некритичког позивања многих Срба и Српкиња на сопство и властите корене. Стога треба истаћи да би традиција била традиција она никада не може бити очувана у непроменљивом облику и остати лишена неког вида иновације, што значи да је треба схватити као непрестано жив процес, коју свака генерација надограђује, а не као вид прошлости који се неизмењен преноси кроз време, као вид култа прошлости, традиционализма и неких других изама, постајући тек само истозначје за „мртву прошлост“ (због чега би и кованица „идеја прошлости“ у контексту историје уметности постала неупотребљива). Ипак, појам „традиција“ се увелико користи до злоупотребе, појављујући се и у оквиру борбене пароле против свега новог, али и као облик призивања повратка у „стара добра времена“. Афирмација *златної доба*, пак, постала је део уобичајене реторике конзервативних кругова, односно популистичке и политиканске терминологије не само рибара људских душа. Уосталом и термин „златно доба“ Срба, када се мисли на време Немањића и њиховог владања „српским земљама“, одаје утисак као да су у средњем веку истим подручјем ходали само обожени, проводећи пред иконама време између рада и ратовања, размишљајући о величини своје смерности према Богу, владару, локалном феудалцу, високим и нижим црквенодостојницима помесне цркве, као и онима који су у њихово име убирали намете и зацртане даровнице.

Пропагаторима става да „искрени [Срби] родољуби и даље маштају о обнови Српске [средњовековне] монархије и повратку предачке, јуначке и витешке Србије“ (Димитријевић 2006: 30–32; уп. Илић 1993: 178, 179; Vukomanović 2008: 125–142), вероватно би засметало и разматрање увелико одомаћеног феномена да се православнна црква у Србији устаљено преводи као Српска православнна црква, чиме се у основи затире чињеница да црква у теоријском и појмовном смислу нема етничко одређење, што потврђује и 9. члан *Символа вере*.

Међу терминима који у оквиру говора о уметности надахнутој древним српским наслеђем такође немају покриће јесте и израз „Српска црква“, као општеприхваћен синоним за православнну цркву у Србији, јер не може

бити нешто само српско ако је универзално (осим ако се не односи на Христову цркву...). Термином „Српска црква“ потврђено је и крајње сужено разликовање вере, у овом случају православнља, и националног. То не значи да се изреченим умањује неспоран значај православне цркве у одржању српског народа православнне вере током протеклих векова, као и његово страдање управо због припадности цркви, али и не подразумева изједначавање етничког и верског (идентитета), ма колико је *земаљска Црква* на Балканском полуострву често сводила веру на нацију (Ђорђевић 1993: 137; Митровић 2002: 41–51; Кубурић 2005: 55–63; Биговић 2007: 10; Cvitković 2001: 86–100; Bubalo 2002: 5–12; Јеротић 1999: 157–170; Nikitović 1998: 147–154; Vučinić 2002: 42; Dugandžija 1983; Šagi-Bunić 1983).

Поменуто би можда било сувишно да такве грешке нису честе и у текстовима о делима насталим из дијалога уметника с наслеђем прошлости, као и остварењима насталим у древној прошлости. Уосталом, да „месни елемент“, породични, племенски и национални, има порекло у далекој прошлости, потврђују многи примери и у средњовековном црквеном сликарству, када су локални култови били мање важни једино ако је требало представити доманицију одређеног властодршца или црквенодостојника у односу на конкуренцију, што је у јавности такође често пређуткивано приликом описа древног сликарства у храмовима православне цркве. У том и другим, мање или више сличним својатањима Богу је наметана улога гаранта. Тада, као и касније, позивање на Бога Оца, Бога Сина, односно на Светог Духа, као и на све три ипостаси Божје, зависило је од потребе, надахнућа.

Да су и међу поборницима језичког чистунства прављене зачуђујуће грешке, можда несвесне или нехотичне, указују и примери када су иконе Мајке Божије с Христом Младенцем описане само као иконе Богородице, што може бити предмет анализе не само историчара уметности, културолога, психолога, него и апологета хришћанства. Немогуће је утврдити колико пута је такав приступ наведен и у списима тумача српског сликарства.

Недостојно коришћење појмова, као последице незнања, незаинтересованости или пак површности, често је и у другим примерима, у чијем фокусу су историја цркве и њено наслеђе. Тако је недавно обнародовано да је прослављена икона светог пророка Илије, с нагласком да је реч о новозаветном светитељу. Тај исказ по истинитости је истоветан казивању да је света Петка – светитељка. Јер, речени пророк не припада новозаветној историји, нити – према уобичајеној црквеној типологији светих – припада збору светитеља, као што света Петка не може бити светитељка, ако се прихвати исправна категоризација светих (Јовановић З. 2009: 607–641). Притом, поменути свету Петку без јасних одредница не значи мно-

го, јер канонизованих женских особа с тим именом има неколико, те отуда коришћење тог имена без одређења не подразумева да је реч о „нашој" светој Петки, познатој као „Београдска" и „Трновска". Све поменуто би, опет, било сувишно да не постоје примери и у пракси историчара уметности. Међу њима су и они којима нису нарочито битни истина и особености цркве којом се баве.

Исто би се могло односити и на оне архитекте који пројектују храмове православне цркве у Србији, као и на оне који благосиљају њихово подизање, а потом тумаче њихових особености исказујући радост пре свега што су начињени „на подобије". Када је већ поменута српска архитектура утемељена на дијалогу с прошлошћу и њеним наслеђем, прецизније речено сакралним објектима православне цркве у Србији, наведеном би могао бити придодат и не мање важан проблем везан за незаинтересованост њихових тумача за одређена литургичка и друга правила приликом анализе новоизграђених сакралних објеката, што може бити изузетно значајно за адекватну оцену тих здања која су, иначе, по неписаном правилу условљена да буду материјализација неке идеје прошлости. У супротном, све би било сведено на оцену како је неко здање настало у складу са српско-византијским стилом, ма колико и тај појам био дискутабилан (Кадијевић 2007: 353).

Отуда су настојања стваралаца који су успостављали дијалог с прошлошћу, тражећи у сакралној уметности византијског света и његовог духовног круга неке нове истине, односно сажимајући већ остварене или пак, према властитом проникнућу, наглашавајући неку од њих, нередко објашњавана и оцењивана неприкладним, једностраним сочивима профане уметности, без труда или знања да се препознају особености предлошка (чиме, логично је, и дела подстакнута наслеђем постају предмет неадекватне оцене). Такав закључак сродан је ставу Светозара Радојчића да међу тумачима српске профане уметности постоји неразумевање смисла црквене уметности Византије и њене слојевитости, те да свака импровизована анализа њихове садржине представља најблаже речено некултурну наивност (Радојчић 1982: 107). Радојчић је био свестан како истраживачи, школовани или заслепљени западноевропском уметношћу и њеном естетичком мисли, покушавају да наметну и српској уметности проблеме западноевропског сликарства, покушавајући да повесницу стваралаштва византијског света и његових тековина поставе у оквире поникле у западној Европи. Поменуто се може уочити и у анализама световне уметности савременог доба, засноване на покушају да се успостави инвентивни дијалог с црквеном уметношћу византијског света и његовог духовног круга, што значи и са „српском Византијом".

С друге стране, међу еклатантним примерима некритичког величања особености српске медиевалне баштине у односу на све потоње текови-

не јесте и став саопштен у каталогу не тако давно уприличене изложбе уметника који се баве религиозном, односно сакралном уметношћу под окриљем православне цркве у Србији. О томе говори и изјава са чудним нескладом да су „бистри [средњовековни] источници у великој мери заборављени и кроз разна тумачења замућени", али да их је, ипак, признаје аутор текста у наведеном каталогу, тек само преведене на савремени српски језик могуће предочити данашњој епохи (Миловановић 1995: 14). Поменут исказ, и њему слични, такође подстичу на помисао да бављење идејом прошлости и наслеђем православне цркве у савременој српској уметности може довести прошлост и садашњост у тешко премостив сукоб. У колико мери посвећење терминолошким недоумицама и указивање на погрешно коришћење појединих појмова може допринети њиховом помирењу остаје за сада енигма. Оно што је сигурно јесте то да макар поборници тековина критичког крила непристрасне историје уметности могу утицати на превазилажење наведеног спора, као и неких других, потеклих и услед неадекватног коришћења појединих термина, и то не само у оквиру тумачења идеје прошлости у српској уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

Атали, Ж. 2005

Шта је то мондијализам?, *Градина* 9 (2005): 67, 68.

Bakić-Hajden, M. 2003

Šta je to tako vizantijsko na Balkanu?, u: *Balkan kao metafora: Između globalizacije i fragmentacije*, ur. D. I. Bjelić, O. Savić, Beograd: Beogradski krug.

Bakić-Hajden, M. 2006

Varijacije na temu „Balkan", Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 78–97.

Биговић, Р. 2010

православна црква и европске интеграције, у: *Могућности и домети социјалног учења православља и православне цркве*, прир. Д. Б. Ђорђевић, М. Јовановић, Београд - Ниш: Фондација Конрад Аденауер – ЈУНИР, 375–386.

Биговић, Р. 2007

православна црква и нација, *Политика, 24. октобар, 10*.

Богдановић, Д. 1989

Свети Оци и учитељи цркве, Београд: Хилендарски фонд Богословског факултета.

Bojanović, R. 1981

Mišljenje i identitet, *Ideje* 8: 61–72.

Божовић, Р. 1999

Повијесно трајање вриједности културе, *Зборник Матице српске за друштвене науке* 106/107: 83–97.

Bubalo, I. 2002

Nacionalno u kontekstu univerzalnog i partikularnog, *Bosna franciscana* 16: 5–12.

Vasić, Č. 1998

Umetnost stvarne prividnosti, u: *Umetnost na kraju veka,* prir. I. Subotić, Beograd: Clio.

Vicelja, M. 2007
Bizantski studiji u recentnoj povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, u: *Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Zagreb, 2006)*, Zagreb, 95–100.

Вукашиновић, В. 1994
Лек бесмртности, Нови Сад: Еколошки покрет града.

Vukomanović, M. 2008
Homo viator. Religija i novo doba, Beograd: Čigoja štampa.

Vučinić, M. M. 2002
Ko su novi patrioti, *Republika* 296: 42, 43.

Гавриловић, Љ. 2001
Меклаун и сан о златном добу шљиве, *Нова српска политичка мисао* 1–4: 123–135.

Denegri, J. 2004
Opstanak umetnosti u vremenu krize, Beograd: Cicero.

Димитријевић, В. 2006
православни монархизам: извори и смисао. С вером у Бога, за Краља и Отаџбину, *Православље*, *1. март*: 30–32.

Димић, Љ. 1996
Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941, књ. 1, Београд: Стубови културе.

Dugandžija, N. 1983
Religija i nacija, Zagreb: Stvarnost.

Đorđević, D. B. 1993
Konfesionalna identifikacija i tolerancija, *Kultura* 91–92: 135–147.

Đurišić-Bojanović, M. 2009
Psihološka perspektiva demokratskih odnosa, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

Живковић, Г. 2010
Има ли хришћанске вере без Цркве, *Православље* 1041–1042: 24, 25.

Илић, В. 1993
Културна и религијска свест у (средњовековној) култури Срба, у: *Човек и црква у вртлогу кризе: шта нам нуди православље данас?*, прир. Г. Живковић, Ниш: Градина, 177–187.

Ilić, M. 1983
Sociologija kulture i umetnosti, Beograd: Naučna knjiga.

Јеротић, В. 1999
Вера и нација, Београд: Ars Libri.

Јеротић, В. 1993
Православље и запад, у: *Српска Византија*, прир. Б. Јовановић, Београд (Нови Београд): Дом културе Студентски град, 11–19.

Јовановић, З. 1999
Друштво уметника Зограф, Београд: Јован Васиљевић.

Јовановић, З. М. 2009
Кроз двери ка светлости. Лексикон литургике, симболике, иконографије и градитељства православне цркве, Београд: Пирг.

Јовановић З. М. 2010
Византина у савременој српској уметности, Београд: Службени гласник.

Јовановић, М. 1998
Критеријуми српске црквене уметности, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15: 11–15.

Кадијевић, А. 2010
Архитектура и дух времена. Београд: Грађевинска књига.

Кадијевић, А. 2007
Један век националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века), Београд: Грађевинска књига.

Кончаревић, К. 2003
Православље и језичка глобализација, у: *Хришћанство и европске интеграције,* ур. Р. Биговић, Београд: Хришћански културни центар, 81–107.

Kuburić, Z. 2005
Religious and National Identity in Process of Globalization of Serbia, in: *Religion and Globalization*, XII annual International YSSSR Conference Religion and Globalization (ed. D. Gavrilović), Niš: Yugoslav Society for the Scientific Study of Religion: Sven, 55–63.

Kuljić, T. 2006
Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebne prošlosti, Beograd: Čigoja štampa.

Meyendorf, J. 1982

The Byzantine Legacy in the Orthodox Church, Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.

Миловановић, Д. 1995

Савремена православнна уметност, Београд: Музеј примењене уметности.

Milosavljević, O. 1998

Pošast mondijalizmu, *Vreme* 424: 36–40.

Milosavljević, O. 2002

Izbor ili nametanje tradicije, *Republika* 281: 27, 28.

Mitrović, M. M. 2002

Tradicionalizam i moderni elementi srpskog identiteta, u: *Kulturni i etnički identiteti u procesu globalizacije i regionalizacije Balkana,* prir. Lj. Mitrović, D. Đorđević, D. Todorović, Niš: Centar za balkanske studije, 41–51.

Monti, L. 2004

Od Brisela do Vizantije, *Limes* 1: 45–49.

Nikitović, A. 1998

Savremena određenja pojma nacionalnog identiteta, *Filozofija i društvo* XIV: 147–154.

Новосјелски, Ј. 1988

Византија и запад, у: *Православље и уметност*, *Градац* 82–83–84: 243–254.

Оболенски, Д. 1911

Византијски комонвелт, Београд: Просвета - Српска књижевна задруга.

Радојчић, С. 1982

Зрачење византијске уметности на словенске земље у времену од XI века до 1453. године, у: С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије 1933–1978*, Београд - Нови Сад: Југославија - Матица српска, 97–105.

Сајловић, М. 2006

О смислу и потреби превођења дела Светих Отаца. Природа богословља Отаца, *Православље*, 950: 12, 13.

Sociološki leksikon 1982
Beograd: Savremena administracija.

Stupar, M. 2002
Svetski poredak, globalizacija i pitanje suvereniteta, *Filozofija i društvo* XX: 277–282.

Trebješanin, Ž. 2000
Psihoanaliza, Beograd: Plato.

Трифковић, С. 1999
Од глобализма до пост-хуманизма, *Социолошли йреїлед* 3–4: 257–272.

Трифуновић, Л. 1966
Идеја прошлости у модерној уметности. Шта значи конзервативна парола да у уметности нема ничег новог, да се све понавља, *Полиūика, 23. јануар, 17*.

Трифуновић, Л. 1969
Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности, *Зоїраф* 3: 39–52.

Hark, H. 1998
Leksikon osnovnih jungovskih pojmova, Beograd: Dereta.

Cvetković, V. N. 2001–2002
Nacionalni identitet i (re)konstrukcija institucija, *Filozofija i društvo* XIX–XX: 51–75.

Cvitković, I. 2001
Nacija, nacionalizam i religije Ballkana, u: *Religije Balkana: susreti i prožimanja,* prir. M. Vukomanović, M. Vučinić, Beograd: Beogradska otvorena škola, 86–100.

Čolović, I. 1997
Politika simbola: ogledi o političkoj antropologiji, Beograd: Radio B92.

Šagi-Bunić, T. J. 1983
Katolička crkva i hrvatski narod, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Шмеман, А. 2007
Дневник оца Александра Шмемана 1973–1983, Требиње - Београд: Епархија захумско-херцеговачка и приморска - Видослов.

Шмеман, А. 2007
Наш живот у Христу. Христов живот у нама. Изабране, досад необјављене беседе, есеји и студије, Београд: Мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.

Шмеман, А. 1993
Суштинско питање, *Хришћанска мисао* 6–8: 2–5.

Šušnjić, Đ. 1971
Otpori kritičkom mišljenju, Beograd: Vuk Karadžić.

ZORAN M. JOVANOVIĆ

ON TERMINOLOGICAL ISSUES IN INTERPRETING THE IDEA OF THE PAST IN SERBIAN VISUAL ART

SUMMARY

Based on an insight into numerous texts about the idea of the past in artistic creativity, about ways of using the heritage of the sacral art of the Byzantine world and its spiritual circle, including "Serbian Byzantium", i.e. the medieval art of the Orthodox Church, an inadequate, sometimes even incorrect usage of terms has frequently been observed, which one can interpret as the consequence of accepting colloquial speech as an undisputed source, but also as a kind of conformism. Usually, the victims of such an approach are those for whom these terms are applied, but it can also apply to those who use colloquial speech. Thus, the need arose to recall some of the terms which are most frequently (ab)used, in interpreting the idea of the past in modern Serbian art. The "past" and "tradition" occupy a special place among wrongly interpreted or inadequately used terms, even in professional papers dedicated to the issue we are discussing, and these terms are often treated as being equal in meaning. For this reason, one has to point out that in order for tradition to be tradition, it must never be preserved in an unchanged form and be devoid of at least some form of innovation. This means that tradition has to be comprehended as a constant, living process, which every generation builds on, and not as a form of the past that remains unchanged as time passes. Actually, even nowadays, tradition is a term whose use borders on abuse, and it also appears in the form of a motto against anything new, which has given it the meaning of the preservation of the old, as a kind of battle cry in favour of a return to the "good old days," while the "golden days" have become part of the usual rhetoric of conservative circles, i.e. in populist and political terminology, not just of those who are "fishing for human souls" and their usually intentional abuse of, to say the least, terms with an ambivalent meaning. Among the numerous terms that have been used lightly and improperly are "fresco" and "icon", as a form of rescue solution for describing the numerous artistic creations which were inspired by church painting ("modern icon", "modern fresco"). With this approach, the interpreters place themselves on a par with those art analysts who, by an unwritten rule, fail to indicate, even in one word, whether an artwork belongs to sacral, religious or secular art. Such terms, which do not only have a lexical meaning, can have a decisive influence on the adequate evaluation of artistic creativity inspired by the idea of the past and tradition which originates from an ancient epoch. The term "Serbian Church," which should be synonymous with the Orthodox Church in Serbia (the Serbian Orthodox Church), is also used without sufficient coverage and, among other things, it equates ethnic with religious identity. This bolsters the viewpoint that the so-called "earthly" Church, on the Balkan Peninsula, often reduces religion to nation, which, it should be stressed, is not just the invention of the Serbian people. All things considered, it is clear that the interpreting of ideas of the past in modern art, including Serbian art, obliges one to have a knowledge of the terminology.

научни чланак – прегледни рад

УДК 7.05.071.1 Јанковић Д
ИД 195200524

Бојана В. ПОПОВИЋ
Музеј примењене уметности, Београд

ДУШАН ЈАНКОВИЋ И МОДА

Апстракт: Изведени модели, нацрти, скице и документација, који се чувају у Музеју примењене уметности, омогућили су реконструкцију активности Душана Јанковића у области моде којом се активно и успешно бавио у Паризу (1924-1935) и, веома ретко, у Београду (1935-1950).

Кључне речи: Душан Јанковић, мода, уметничка мода, модна илустрација, Париз, Београд, ар деко, модернизација народних мотива, уметничке интервенције на текстилу

Доласком у Париз и студирањем сликарства на угледној Националној школи декоративних уметности (École Nationale des Arts Décoratifs),[1] Душан Јанковић (1894-1950) (*cf.* Rozić 1987). се укључио у динамичан уметнички живот француске престонице. Била је то изузетна епоха у историји овог града када су његови уметници, пристигли из свих крајева света, својим стваралаштвом које је надалеко зрачило обликовали лепшу и хуманију страну 20. века. Потирући традиционалну поделу на ликовне и примењене уметности, они су, поред осталог, створили и нови стил, ар деко, који је убрзо постао интернационалан. (*cf.* Benton, Benton and Wood 2003). Својом наклоношћу за традиционалну уметност ваневропских и европских народа овај стил је привукао и Јанковића који је велику пажњу посвећивао управо модернизацији ликовних форми југословенске народне уметности. Није му промакло да водеће париске модне куће на својим моделима примењују стилизоване народне мотиве, тако да је већ 1922. године предлагао да се југословенски народни вез

1 Школа је основана 1767. године; од 1925. године носи садашњи назив Висока национална школа декоративних уметности (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). Јанковић је студирао од 1918. до 1921. године.

прикаже Паризу на предстојећој Међународној изложби модерних декоративних и индустријских уметности (Јанковић 1922: 938). Надао се да би он, попут чешког народног веза, својом лепотом привукао париске креаторе (*ibid*.: 938).[2]

Преношење облика, орнаменталних мотива, боја и(ли) материјала из народног одевања у савремено постало је популарно почетком 20. века и у томе су учествовали и уметници и модни салони у већини европских земаља.[3] Захваљујући *Руском балету* Сергеја Дјагиљева (Serge Diaghilev), Париз је био опчињен руском народном уметношћу, а доласком емиграната после Октобарске револуције, наклоност према руској ношњи је на свом врхунцу.[4] Хаљине извезене руским народним мотивима, које је 1920. почела да креира Габријела Коко Шанел (Gabrielle Coco Chanel) постигле су толики успех да је она ускоро основала и атеље за вез који је водила руска велика војвоткиња Марија.[5] Висока париска мода била је тада отворена и за друге утицаје. Пол Поаре (Paul Poiret) посебно је био заслужан за увођење чешких и фолклорних мотива других народа у моду (Uchalová 2007: 64). На његовим моделима насталим 1924. и 1925. године често су били примењивани стилизовани грчки и други балкански мотиви (Ginsburg 1989: 40, 57).[6] Њиховим коришћењем Поаре је, највероватније, подстакао и Душана Јанковића да почне да се бави модом.

Креатор женске моде

Најранији сачувани рад којим Душан Јанковић повезује модеран одевни предмет са југословенским наслеђем је модна илустрација (МПУ инв.

---

[2] У Паризу је примену стилизованих мотива чешког народног веза инспирисала изложба *Уметност у моди*, која је одржана 1921. године у Музеју примењених уметности у Прагу, *cf*. Uchalová 2007: 64. Чешки и париски модни стваоци имали су исти приступ – моделе париске силуете украшавали су стилизованим народним орнаментима, *cf. ibid*.: 59.

[3] Тако је у Пољској створен тзв. *стил Закопана*, *cf*. Biedrovska-Słota 2007: 41-43. Драгутин Инкиостри Медењак, творац српског националног стила у примењеној уметности, није био заинтересован за моду, као ни други уметници у Србији. Ипак, он је 1907. урадио, несачуване, нацрте за дезене марама за београдску *Фабрику кецеља, велова и марама М. Ешкеназија*, *cf*. Вулешевић 1998: 103.

[4] Многе модне куће су запошљавале руске емигранте на изради веза и модног аксесоара, *cf*. Ginsburg 1989: 40.

[5] *Руски период* Г. К. Шанел трајао је од 1920. до 1923. године и био је инспирисан њеним сусретом са великим војводом Димитријем Павловичем и његовом сестром Маријом, *cf*. Charles-Roux 1979: 124-126, 130-131.

[6] Висока париска мода је после 1925. године престала да се инспирише мотивима и техникама народног веза, али су они све до краја међуратне епохе остали присутни у уметничкој и масовној моди. У Паризу су посебно били тражени модели Виктора Лиера (Victor Lhuer) који је стилизовао народне орнаменте из своје родне Румуније, *cf*. Hibou 2003: 98. У масовној моди вез са народним мотивима нарочито је био тражен 1927. године када су и неки београдски модни салони нудили моделе украшене таквим везом, *cf*. Анон. 1927: 39.

бр. 17465; сл. 1) из 1924. године. Приказао је с леђа, као да је окачен на чивилуку, бели мантил равне силуете са великим оковратником, рукавима са огромним манжетнама, детаљима од крзна и украшен стилизованим народним оранаментима. Мантил је по последњој парискоj моди (*cf. Femina*, Paris, mars 1924), а његова богата декорација, настала по узору на вез женских кошуља из Скопске Црне Горе,[7] открива доброг познаваоца југословенског фолклора. Јанковић је интересовање за народну уметност поднебља из којег потиче пренео и на своју супругу, Францускињу Колет, која је деценијама са страственом посвећеношћу сакупљала дела народне уметности Балкана и колекцију од 6000 предмета поклонила париском Музеју човека (La Musée de l'Homme) (Rozić 1987: 9).

Душан Јанковић је деловао у складу са уобичајеном праксом да се исти мотив примењује на предметима независно од њихове функције и материјала од којих су израђени (Quénioux s. a.: 3-4). Међутим, он никада таквом раду није приступао ни површно ни механички. Писао је 1931-1932. године да „к*реирати женску моду* значи стварати нове линије, облик, боју или склад боја, начин склопа и прикладну материју са својим пропратним а слободним *принадлежностима.* Бити цртач за моду тј. цртати фигурине по датим моделима правих *креатора моде*, исто је као што и *комбинирати* по *моде-журналима* што ради свака наша кројачица па и свака наша дама – не значи нити може значити *креирати женску моду.* Такве обмане су неукусне али, нарочито, заблудама своје неискрености штете уметности што извесно није циљ ни једном уметнику" (МПУ, ППДДЈ, 1931-1932).[8] Он је разумео и ценио моду увидевши да је она у Паризу „лудих" двадесетих година 20. века постала „синоним за иновацију"[9] и да је својом модерношћу – поједностављивањем форми и одбацивањем свега сувишног – достигла савремене токове ликовне уметности (Свенсен 2005: 94). Јанковић је истицао да „данас *креира моду* за цео свет само Париз а у Паризу само неколицина" и да је разлог у томе што „савршено познавање материјала, широко познавање разних заната и њихових техничких могућности, смисао за изналажење новине и сигуран укус, није баш лако наћи у једном лицу заједно а много њих опет из других разлога није ни потребно" (МПУ, ППДДЈ, 1931-1932).

---

7 Видети женску кошуљу публиковану у: Рељић и Радовановић 1988: 120-121. Шест година касније, 1930. Јанковић је на нацрту за новчаницу од 10 динара, за коју је добио прву награду на конкурсу Народне банке Краљевине Југославије, представио жену у народној ношњи са веома сличним орнаментом као на овом мантилу, *cf.* Rozić 1987: 100, sl. na s. 105.

8 Наводи су преузети из необјављеног рукописа *Потреба напредовања наше декоративне уметности* из 1931-1932. године. Курзиви су Јанковићеви. Заједно са другом уметниковом пословном и породичном документацијом, овај рукопис је Музеју примењене уметности поклонила госпођа Војислава Розић.

9 Робер Делоне (Robert Delaunay) је тако окарактерисао моду 1923. године у тексту *Од кубизма до апстрактне уметности*, *cf.* Damase 1991: 66.

Снажне креативне личности, поникле на изузетној модној традицији коју је брижно неговао Париз, створиле су нови модни израз који је одговарао потребама и идеалима послератне демократизације друштва и женске еманципације. Више него икада раније модна индустрија је укључила уметнике у своју делатност; дизајнирали су тканине, креирали моделе, изводили модне илустрације и фотографије.[10] Мода је тријумфовала на Међународној изложби модерних декоративних и индустријских уметности, одржаној 1925. године у Паризу, о чијим припрема је Јанковић писао 1922. године. Тај изузетан уметнички и друштвени догађај показао је, између осталог, да је мода у Француској и креативна дисциплина и профитабилан посао (Battersby 1984: 19).[11] Модне куће Габријеле Коко Шанел, Жана Патуа (Jean Patou), Лисјена Лелона (Lucien Lelong), Мадлене Вијоне (Madeleine Vionnet), Пола Поареа, Ворта (Charles Frederick Worth), Жени (Jenny), Дејеа (Doeuillet), Жане Ланвен (Jeanne Lanvin), Пакен (Paquin), сестара Кало (Callot soeurs), бутик Соње Делоне (Sonia Delaunay)... представили су се у пуном сјају и опчинили читав свет у толикој мери да је опседнутост париском модом постала једна од карактеристика епохе. Париске модне куће диктирале су моду читавом свету, а њеном неодољивом шарму придоносили су и уметници који су својом оригиналношћу, извођењем у стилу чији су били припадници, инсистирањем на естетским вредностима, као и на уникатности израде, преображавали одевне предмете у дела уметничке моде.

Одранније заинтересован, Душан Јанковић је после ове изложбе, која је и у његовој каријери један од најблиставијих тренутака,[12] почео да се и активно бави модом.[13] У биографијама, које је после његове смрти саставила Колет, помиње се да је он у периоду од 1927. до 1930. године „радио на текстилу за велике модне куће у Паризу и за приватне наручиоце", као и да је „излаган с успехом од стране тих кућа на више одговарајућих из-

---

10 Уметници у Паризу, Бечу, Прагу, Кракову и многим другим европским градовима од краја 19. века показују, у већем броју, интересовање за креирање одевних предмета. Поменимо Густава Климта, Анри Матиса, Соњу Делоне, Наталију Гончареву, Оскара Шлемера, Салвадора Далија, *cf*. Свенсен 2005: 95.

11 Током двадесетих година 20. века мода је једна од најважнијих извозних грана Француске, *cf*. Mundt 1977: 15.

12 Јанковићеви радови од порцелана били су изложени у селекцији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Националне мануфактуре порцелана у Севру. Поред тога, био је потпредседник међународног жирија за област керамике, *cf. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène* 1925: 11, 13, 17, 18, 21; *Manufacture nationale de Sèvres 1738-1925, Esplanade des invalides, Pavillon no 37. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* 1925; Поповић 2008-2009: 139-140; *idem* 2011: 142-143.

13 Владимир Розић претпоставља да је Јанковић почео да се бави модом 1923. или 1924. године, *cf*. Розић 1987: 24.

ложби“ (МПУ, ППДДЈ, 1962).[14] Документација о овој Јанковићевој делатности није сачувана и само посредно је могуће донекле допунити његову биографију модног креатора.

Назив модне куће *Дрекол* (Drécoll) написан је на двема скицама за поподневне хаљине (МПУ инв. бр. 17475/21а, б; сл. 2) из 1926. или 1927. године. Ова модна кућа је била позната по својим луксузним хаљинама за поподневне и вечерње прилике, а које је радо носила и југословенска краљица Марија.[15] Јанковићеви модели су типични за то време, али без његових карактеристичних декоративних мотива без којих су и скице модела које упућују на модну кућу Жана Патуа. Наиме, огртач са скице МПУ инв. бр. 17475/6 упадљиво је налик на један *Патуов* модел из 1926. године (*cf. Art, Goût, Beauté*, Paris, juin 1926). Ова модна кућа била је једна од оних које су створиле *дечачку* (garçonne) моду двадесетих година 20. века и диктирале нове трендове.[16] За разлику од других, она је велику пажњу посвећивала и спортским потребама и зато две Јанковићеве скице за одећу за плажу (17475/21ц, 21д) указују да је он могао имати у виду потребе модне куће *Патуу*. Он је могао бити сарадник и модне куће Жане Ланвен. Наиме, Јанковићева скица за мантил МПУ инв. бр. 17475/9 (сл. 3), иако типична за 1927. годину (*cf. Jardin des Modes*, Paris, 15. 10. 1927: 439), највише подсећа на један модел ове креаторке (*cf. Jardin des Modes*, Paris, 15. 9. 1927: 393) најпознатије по романтичним, младалачким, „стилским“ хаљинама које су радо носиле и београдске девојке на својим првим баловима (McDowell 1984: 192-193; Поповић 2000: 86), као и по својој великој колекцији традиционалне одеће разних народа (Barillé 1997: 79).

Сарадња са модним кућама била је само једна страна Јанковићевог бављења модом. Бројни ствараоци су, с променљивом срећом, успевали да своје цртеже, изведене моделе и осликане тканине продају париским модним кућама.[17] Оне су мало плаћале, име аутора остајало је анонимно,

---

14 Реч је о биографији из 1962. године и *Curriculum vitae* које је Колет Јанковић упутила Савету за културу НР Србије уз молбу да се њеном преминулом супругу призна својство уметника како би она регулисала породичну пензију.

15 Модну кућу је у Бечу отворио белгијски барон Кристофер Дрекол; она је 1905. пресељена у Париз, где је радила до 1929. године, *cf.* McDowell 1984: 134. О одевању краљице Марије у модној кући Дрекол, *cf.* Поповић 2000: 69-70.

16 О модној кући Жана Патуа, *cf.* McDowell 1984: 218-219. Ова модна кућа је међу својим муштеријама имала и краљицу Марију и кнегињу Олгу; сарађивала је и са једним од најпрестижнијих београдских модних салона, салоном Ребеке Јаковљевић Амодај, *cf.* Поповић 2000: 69-70, 72, 83.

17 Београђанка Катарина Младеновић (1887-1953) је од 1924. до 1928. на овај начин сарађивала са многим париским модним кућама, највише са престижним и скупим *Редферном* (Redfern) и *Мартом Пеншар* (Marthe Pinchart). Године 1925. је радила за петнаест кућа у исто време. Као и Јанковић, и она је имала сопствену клијентелу која је долазила у њен *atelier artistique* који је 1926. отворила у стану у којем је становала, у Римској улици број

а конкуренција је била велика. Могућност да има »приватне наручиоце« и жеља да искаже своју уметничку посебност подстакли су Душана Јанковића да отвори сопствени атеље. Он је 1926. или 1927. године основао *Атеље уметничке моде Колет Јанковић* (La Mode d'Art de l'Atelieur Colette Janković) назвавши га по својој супрузи. Атеље је био смештен у њиховом стану на авенији Филипа Огиста број 126, у XI арондисману (126, av. Philippe Auguste, XIe).[18] За муштерије, о чијим поруџбинама је вођена евиденција,[19] он је био отворен средом и четвртком од 15 до 19 сати.[20] Цена одевних предмета израђених у атељеу *Колет Јанковић* није била ниска. Тако је новембра 1927. године марама износила 225 франака, а за њено осликавање мотивом *Емаљ* требало је одвојити још 125 франака (МПУ, ППДДЈ, 1927).[21] Поређења ради, осликане ешарпе од свиленог муслина Соње Делоне, које је она јула 1927. урадила за читаоце престижног женског часописа *Жарден де мод* (Jardin des Modes), коштале су по 150 франака (Haendel 1927: 328-329).

О Јанковићевој успешности у бављењу модом српску јавност обавестио је Вук Драговић текстом у листу *Политика* 1931. године: „Годинама (је) радио на платну, на свили на тканинама. Једно време тражње су биле невероватне. Његов потпис на шари вечерњег шала пењао је вредност тканине до завидне висине. Американке су лудовале. Сад се некако женски свет стишао. Криза ваљда...“ (Драговић 1931: 5).

Јанковићев модни атеље није пребродио светску економску кризу. У писмима брату Момчилу и блиском пријатељу Љуби Ивановићу он се жалио да нема готово ни једну поруџбину.[22] Нацрти, скице и изведени

74 (Rue de Rome) у VIII арондисману. О томе колико је било тешко да се стекне и прилика да се покажу сопствени модели, а потом да се задобије поверење и очува континуитет у раду, свеоче писма која је Катарина писала свом супругу др Љубомиру Младеновићу који је са већим делом породице живео у Београду. На жалост, ништа није сачувано што би омогућило да се прати њен рад. Остала су само поменута писма и успомене које је с нама поделила госпођа Душица Митић, најмлађа Катаринина кћи која је тада с њом живела у Паризу. И овом приликом најсрдачније захваљујем госпођи Митић. О Катарини Младеновић, *cf*. Поповић 2000: 83; *idem* 2007: 336-337; *idem* 2011: 133, 241.

18 Назив атељеа и адреса преузети су са визиткарте која се чува у уметниковој документацији. Париске модне куће тога времена су понекад поред свог назива додавале и одреднице *Couture* (шивење) или *Couturier* (кројач). Одећа са уметничким претензијама израђивала се и у разним *atelier artistique* (уметничким атељеима).

19 Захваљујући Јанковићевом обичају да прави нацрте на полеђини већ искоришћеног комада папира сачувана је евиденциона картица (МПУ инв. бр. 14432) муштерије, госпође нечитког презимена (...ell) из улице Delta (или Deltor) број 12 у X арондисману.

20 Подаци су преузети са визиткарте атељеа.

21 Подаци су преизети из поменуте евиденционе картице (МПУ инв. бр. 14432) госпође која је тада поред осликане мараме поручила и један модни детаљ (*tissus tourni / suplement de décor*) у износу од 125 франака.

22 У писму Момчилу Јанковићу од 21. 12. 1931. Душан даје „попис“ својих дневних активности не помињући оне које се односе на моду. Преписка са Ивановићем је с краја 1931. и из 1932. године.

модели, који се чувају у Музеју примењене уметности, упућују да је атеље престао са радом крајем 1931. или 1932. године. Након тога, Јанковић се није бавио модом, тек понеки модни детаљ за Колет и десетак модних илустрација насталих после Другог светског рата.

Атеље уметничке моде *Колет Јанковић*

У *Атељеу уметничке моде Колет Јанковић* израђивани су различити одевни предмети – хаљине, сукње, блузе, жакети, сакои, мантили, прслуци, шалови, мараме, ешарпе, кепови, марамице. Приликом осмишљавања модела Душан Јанковић примењивао је њему близак медиј цртежа.[23] Цртајући, он је испробавао различите варијанте и одлучивао је шта ће од тога бити реализовано. Понекад је уз скицу или детаљнији нацрт стављао и напомене у вези избора тканине, боје или технике којом ће одевни предмет бити украшен. Иако није сачуван ниједан нацрт са називом модела Јанковић је, највероватније, следио уобичајену праксу коју је увео Пол Поаре који је, попут сликара и вајара, давао називе својим делима.[24] Називи су давани и оригиналним декоративним мотивима; *Емаљ* и *Букет* остали су забележени у Јанковићевој документацији, односно на једном његовом нацрту (МПУ инв. бр. 12972; сл. 4).

Сарађујући са модним кућама, Душан Јанковић је изоштрио осећај за суптилне модне промене које је укључивао у процес осмишљавања сопствених модела. Тако је 1926. године креирао своју верзију (МПУ инв. бр. 12972; сл. 4) тада веома модерне прслук-хаљине (*cf. Paris Elegant*, Paris, décembre 1926), замисливши да она буде од црног сатена и да се носи са блузом од белог крепжоржета осликане разнобојним цветовима, декоративним мотивом који је назвао *Букет*. Сомотски прслуци, често украшени везом или апликацијама у духу народне уметности, били су веома модерни у женској гардероби 1927. године.[25] Јанковић их је тада израђивао користећи свилени сомот (пан) деликатних светлих боја на којем је изводио флоралне и геометријске оранаменте користећи жилет и пирограviру тако да је истовремено добијао и контрасте сјајних и мат површина, такође омиљене тих година. Скица МПУ инв. бр 12967 показује једну од комбинација за ношење таквог прслука; представљен је преко једнобојне муслинске хаљине која меко пада образујући наборе и има оковратник-ешарпу везану у машну.

---

23 Тада је већина креатора модних кућа обликовала нове моделе у процесу рада са живим манекеном или кројачком лутком.

24 Пол Поаре је давао називе попут *Мађар*, *Византинац*... Раније су модели израђени у једној модној кући носили нумеричке ознаке, *cf.* Свенсен 2005: 90.

25 Сомотски прслуци са златовезом део су свечане народне одеће, *cf.* Рељић и Радовановић 1988: 154-156.

Међу сачуваним радовима су и они на којима орнамент/дезен тканине није присутан и управо они најбоље показују колико је Јанковић био заокупљен истраживањем у моди. На скицама МПУ инв. бр. 17475/15 и 16 (сл. 5), насталим 1926-1928. године, приказана је тоалета за вече – сако преко лагане, женствене и веома деколтоване хаљине. Сако, са сатенским реверима, шпицастим предњицама, једноредним копчањем помоћу два огромна дугмета, каква су и на расеченим доњим деловима рукава, надахнута је комбинација смокинга и мушког прслука који су током двадесетих, а посебно 1926-1927. године, били саставни део и женске гардеробе (Ginsburg 1989: 62). Помодна мушко-женска травестија, карактеристична за „луде двадесете", привлачила је и Јанковића. На једној скици (МПУ инв. бр. 17475/2) представио је женску фигура у крзненом жакету са великим шпицастим реверима, налик на крзнени капут какав је он имао и у којем је себе приказао на аутопортрету из 1926. године (Rozić 1987: sl. na s. 64, 154).

Око 1928. године, јавили су се наговештаји нове модне силуете која ће обележити наредну деценију. Они нису промакли Јанковићу који тада скицира хаљине ненаглашене линије струка, спреда дуге до испод колена, а позади до половне листова (МПУ инв. бр. 17474/1, 2).

Јанковићеву заинтересованост за модне трендове показују и малени цртежи обуће, који представљају креативно поигравање са помодним формама без намере да буду коришћени као предложак за реализацију. Он је на полеђини две визиткарте, нацртао модерне луксузне ципеле, са шпицастим врхом, високом потпетицом типа *Луј XV*, каишићем у облику слова Т и у комбинацији црне и беле (МПУ инв. бр. 12980, 12981). Кићанка нацртана изнад потпетице ципела на трећем цртежу (МПУ инв. бр. 12979) је детаљ који је тада био омиљен на одевним предметима и на накиту, али је ретко примењиван на обући. Иако се око 1939. године није активно бавио модом Јанковић је и тада пратио модне новости, скицирајући варијанте тада омиљених модела са високим платформама као и равну обућу за плажу (*cf*. *Femina*, Paris, juillet 1939: 39; *Le Jardin des Modes,* 15. 5. 1939: 521). Скица сандала облог врха, равног ђона и са више каишића око горњег дела стопала и чланка (МПУ инв. бр. 12982) показује да је он и тада размишљао о повезивању народне традиције са модерним; инспирисао се опанцима капичарима који су између два светска рата били ношени у Војводини и Србији. (*cf.* Шарац-Момчиловић 1996: 42-43). Скице за папуче за плажу (МПУ инв. бр. 17475/20; сл. 6) откривају Јанковићево поштовање и заинтересованост за културу других народа, у овом случају за јапанску традиционалну обућу.[26]

---

26 У духу јапанских естампи, Јанковић је 1932. године илустровао Тамашијеву поему *Evocation, cf*. Rozić *1987:* 18-19, kat. br. 22, sl. na s. 84.

Уникатне тканине

Једна од карактеристика *дечачке* моде, која је на врхунцу 1926. године, јесте синтеза једноставног кроја и раскошне тканине. И модели Душана Јанковића били су такви, понекад са лепршавим детаљима као што су то оковратници-ешарпе и различити карнери. За њихову израду користио је квалитетне тканине: крепдешин, крепжоржет, муслин, свилу, сатен, памучни и свилени сомот, као и фино ланено платно за летњу дневну одећу. Бирао је тканине деликатних боја – слонове кости, беж, розикастобеж, розикастосмеђе, боје песка.[27] Оне су биле добра подлога за извођење мотива јарких боја – црвене, плаве, жуте, зелене, црне, љубичасте, ружичасте... Посебност Јанковићевим креацијама давали су карактеристични мотиви на тканинама.

Двадесете и тридесете године 20. века представљају „златну епоху" у уметности текстила. Фабрике су улагале како у технолошки развитак тако и у оригиналност и естетске вредности дезена тканина, које су достизале сарађујући са уметницима (Hardy 2003). Такви производи освајали су широке потрошачке кругове, а ексклузивнија клијентела могла је себи да приушти и уникатне и ручно третиране тканине које су изводили многобројни уметници. Модне куће и салони су, такође, често користили уникатне тканине за израду својих креација.[28] У раду са тканинама Душан Јанковић је примењивао више техника, осликавао их је, пирограваирао и третирао жилетом.

Он се осликавањем текстила бавио и пре него што је отворио модни атеље. Када су му се родила деца, Иван (1923) и Доминик (1924), он је својим карактеристичним флоралним мотивима осликао платнени балдахин и карнер за колевку (МПУ инв. бр. 13163).[29] Тада, као и касније, користио је металне и папирнате шаблоне (МПУ инв. бр. 12734; сл. 7) преко којих је наносио боју четкицом. Тих година је техника аерографије (претеча ер браша) постала веома популарна и Јанковић је почео да је користи и за сликање на текстилу. Сачувани су и радови, из 1930. године, који осветљавају читав процес у осликавању једне ешарпе. Он би најпре урадио малену скицу оловком (МПУ инв. бр. 13131), потом би увећао мотив додавши му боју (МПУ инв. бр. 13127), да би за преношење на тканину увећао цртеж са контурама мотива (МПУ инв. бр. 13130) и, коначно, извео цртеж са контурама (МПУ инв. бр. 13143) адекватан димензијама

---

27 Црна, бела, сива и беж сматране су авангардним нијансама.

28 О популарности осликавања тканина сведочи и податак да је Катарина Младеновић, у време када је имала свој модни салону Београду, од 1921. до 1924. године, патентирала оригиналну технику осликавања тканина растопљеним металима и синтетичким драгим камењем, *cf.* Поповић 2000: 83; *idem* 2011; 133. сл. 85.

29 И први рад са текстилом (прекривач из 1911. године) Соње Делоне урађен је за украшавање дечје колевке, *cf.* Damase 1991: 117.

ешарпе. Поред ешарпи, марама и марамица, Јанковић је осликавао блузе, сукње, хаљине, мантиле и огромне шалове дугих реса (*е. g.* МПУ инв. бр. 12970; сл. 8).[30] Такав шал је био незаобилазан у женској гардероби и носио се у готово свакој прилици. Посебно су били цењени свилени шалови произведени у Лиону, Индији и Кини, као и они које су познати уметници ручно осликали (Mendes and De la Haye 2003: 65).

За декорисање одевних предмета од памучног и свиленог сомота Душан Јанковић је користио пирограviру и жилет. Пирограviра је техника коју су крајем 19. и почетком 20. века радо користили хобисти за украшавање разних предмета за кућу, најчешће од дрвета и коже, али и оних од плиша и сомота.[31] Она је подразумевала да се одређена површина сагорева по жељеном цртежу који је пренет на тканину помоћу прашка којим је посут изумбани цртеж на папиру или паусу. Пирограviра је захтевала вештог и стрпљивог извођача. Модне куће нису је примењивале зато што су имале на располагању велики број традиционалних начина украшавања тканина којима су постизале изванредене резултате, а са којима пирограviра – нагорели цртеж - није могла да се пореди. Јанковић је инвентивно и смишљено користио пирограviру за украшавање хаљина, мантила и шалова повезујући у складну целину деликатне нијансе тканине боје слонове кости и богатог, декоративног цртежа који би нагоревањем постао смеђ. Вештим извођењем и сигурним укусом, он је једноставним средствима давао својим моделима утисак посебности и ненаметљивог луксуза. Хаљина МПУ инв. бр. 13006/1 (сл. 9) и жакет МПУ инв. бр. 13006/2 показују да је Јанковић пирограviрао сашивену одећу, а не парчиће тканине. Тиме је остваривао савршен однос кроја и орнамента.

У моди друге половине треће и почетком четврте деценије 20. века биле су омиљене тканине са рељефним, као и контрастним, сјајним и матираним површинама. За добијање таквих ефеката на уникатним одевним предметима, попут шалова и прслука, Душан Јанковић је користио жилет којим је, по нанешеном цртежу, скидао горњи слој сомотске тканине добијајући контраст сјајних и матираних површина, као и рељефну структуру саме тканине (*е. g.* МПУ инв. бр. 12998; сл. 10). Да би појачао декоративан утисак орнамента Јанковић је често истовремено користио и жилет и пирограviру.

Традиционални вез и апликације којима су модне куће и салони украшавали своје моделе, ангажујући за те послове професионалне везиље, практиковали су се и у Јанковићевом атељеу. На скици за тунику од црног сатена (МПУ инв. бр. 12963/2) пише да су манжетне рукава украше-

---

30 Сачуван је и један неосликан свилени шал (МПУ инв. бр. 19734).

31 Опис апарата за пирограviрање (нагоревање) и начин рада, *cf.* Анон. 1937: 18.

не везом од златне жице. Вез је био присутан и на дечјој одећи његових синова. Сачуване су схеме са вез стилизованих животиња, као и дечији комбинезон са започетим везом са цветним мотивима (МПУ инв. бр. 23514/1).

Модели атељеа *Колет Јанковић*, међутим, нису били на цени због веза. Свечане вечерње хаљине, које су у складу са модним диктатом двадесетих година 20. века биле делимично или у потпуности украшене стотинама и хиљадама ситних перлица, шљокица и вештачких драгуља, такође, нису биле „фаворити" Јанковићевог модног атељеа. За њихову израду требало је ангажовати посебно обучене сараднике који би велики број сати посветили минуциозном ручном или машинском раду. Атеље је нудио моделе на чијим тканинама је интервенисао сам Душан Јанковић,[32] бирајући она средства која су му као уметнику била блиска. То, као и орнаментика спроведена на одевним предметима, остављали су најјачи утисак и моделе чинили другачијим, посебним у односу на остале који су настајали у париском модном изобиљу.

Душан Јанковић је имао таленат да у локалном, народном, орнаменту препозна његову универзалну вредност и да га преобрази у модеран и оригиналан мотив. Критичар Душан Миличић је већ 1921. године написао да је његово „модернизовање простих народних мотива и уједно приближавање једној општој и светској уметности".[33] Наклоност пробирљиве париске и међународне клијентеле, он је освојио преобразивши орнаментику са пиротских ћилима, зубуна, шареница (тканих појасева) и других делова српске и балканске народне ношње (Rozić 1987: 16-17) у модерни ар деко израз. Јанковића потреба за променом и за новим, што је и одлика епохе, уочљива је и у његовој потрази за увек другачијим и новим орнаментом.

На одевним предметима Душана Јанковића најзаступљенији су стилизовани цветови који су двадесетих година 20. века били и најчешћи мотив на тканинама у ар деко стилу (Hardy 2003: 11, 46). Он је свој цветни дезен именовао као *Букет*. Тако је 1926. године на нацрту за црну сатенску прслук-хаљину са блузом од крепжоржета (МПУ инв. бр. 12972; сл. 4) записао да она треба да буде осликана разнобојним стилизованим цветовима – *Букетом*. У прво време његови цветови, црвене, плаве, жуте, зелене, црне, љубичасте и ружичасте боје, строго су геометризовани и образовани од концентричних кругова и зракастих линија. Осмислио их је већ 1920. године и користио током наредних дванаестак година, приказ-

---

32 Јанковић је сам декорисао своје моделе о чему сведочи не само породично сећања госпође Војиславе и господина проф. др Владимира Розића, на чему им срдачно захваљујем, већ и сачувани цртежи, шаблони и изведени модели.

33 Из приказа Јанковићеве изложбе у Нишу 1921. године, преузето из: Rozić 1987: 16-17.

ујући их на различитим предметима примењене уметности.[34] Јанковић је овим цветовима покривао читаву расположиву површину одевног предмета, остављајући недекорисане бордуре, као на ланеној блузи МПУ инв. бр. 13000/2 и туници-мантилу МПУ инв. бр. 13000/3. Понекад је груписао цветове примењујући их као детаљ на једнобојном комаду одеће (*е. g.* хаљина МПУ инв. бр. 12948; сл. 11) или би од њих образовао нове декоративне схеме, као на ланеној хаљини МПУ инв. бр. 13001 (сл. 12).

Почевши да примењује аерографију за сликање на текстилу Јанковић је ублажио строгост својих флоралних форми, поједноставивши их и дајући им таласасте и расплинуте контуре. Тиме је добио нове и веома женствене мотиве чије су успеле варијанте представљене на нацртима за шалове из 1927. године (МПУ инв. бр. 12970; МПУ инв. бр. 12969; и 17464/1). Користећи могућности аерографије он је понекад сводио колорит на једну боју, рецимо љубичасту и ружичасту, истичући богатство нијанси, као на хаљини МПУ инв. бр. 12945/1 (сл. 13) и шаловима МПУ инв. бр. 12945/2 и МПУ инв. бр 13010.

Крајем деценије Душан Јанковић свој цветни врт обогаћује и готово реалистичким приказима ружа, божура, кринова и другог цвећа. Они су на бордурама два шала од пана, МПУ инв. бр. 13007 и МПУ инв. бр. 13009.[35]

Међу Јанковићевим репертоаром биљних мотива је и лист папрати, чест мотив у уметности тога доба. Он га је, међутим, ретко примењивао; изведен је на свиленој дводелној марами МПУ инв. бр. 12946. Једно успелије решење откупила је Национална мануфактура порцелана у Севру за декорисање вазице типа *Обер* (Aubert) (Lechevallier-Chevignard s. a.: Pl. 7, Fig. 4), а која је била и изложена у павиљону мануфактуре на изложби у Паризу 1925. године (Cox 1963: Fig. 1367).

На тканинама двадестих година били су веома популарни и зооморфни мотиви. Јанковић им није био посебно склон, али их није ни избегавао. Тако је на нацрту за један шал (МПУ инв. бр.17464/2) из 1927. године приказао папиге, драг мотив ар деко уметника.

---

34 Јанковић на овај начин стилизује цветове од 1920. (*cf*. полеђину нацрта МПУ инв. бр. 13954). Изведени су, *e.g*., на нацрту за плакат изложбе у париској галерији *Панарди* (Panardie, МПУ инв. бр. 14472, 14487) 1924, на посуди која је чинила део производног програма Националне мануфактуре порцелана у Севру и на нацрту за плакат за југословенски Државни монопол дувана из 1931. (МПУ инв. бр. 14500), *cf*. Розић 1987: kat. br. 72, 73, 78, sl. na s. 97; Lechevallier-Chevignard, s. a.: Pl. 9, Fig. 3; Поповић 2008-2009: 127-128. Јанковић је 1920. осмислио и другу декоративну целину коју је такође назвао *Букет* (МПУ инв. бр. 17467/2), а која је компонована од геометријских форми међу којима доминирају троуглови са четвртастом кукицом на врху – преузети из српске народне орнаментике. „Цветове", „листове" и „лептире" из овог *Букета*, Јанковић није примењивао на текстилу, *cf*. Поповић 2008-2009: 127-128.

35 Такви цветови представљени су и на скици за декорисање јастука МПУ инв. бр. 17466, сигнираној у 1929. годину.

Кругу најстаријих Јанковићевих орнамената припадају и розете са спиралним линијама.[36] Спирала, универзални и прастари декоративни мотив, била је веома популарна и Јанковић ју је радо примењивао сматрајући је и делом наслеђа сопственог народа. Он је 1923. године на полеђини једног нацрта за украсни тањир са спиралним мотивима (МПУ инв. бр. 13917) записао: „assiette, 'motif d'un зубун' / Porcelaine", истакавши да га је декорација зубуна инспирисала за коришћење спиралних мотива и њихових различитих композиционих схема.[37] Пирограварана сомотска хаљина (МПУ инв. бр. 13006/1, сл. 9) и жакет (МПУ инв. бр. 13006/2) из 1927. године најрепрезентативнији су сачувани примери коришћења розете са спиралним елементима на Јанковићевим одевним предметима.[38] Варијанта овог Јанковићевог мотива изведена је и на порцеланској посуди са стопом коју је мануфактура у Севру производила од 1932. или 1933. године (Lechevallier-Chevignard s. a.: Pl. 9, Fig. 5; Поповић 2008-2009: 127-128).

Геометријски мотиви почели су да улазе у моду од 1921. године када је *Boī* (Vogue) у свом јануарском броју објавио да је принцеза Мира (Murat) „својим женским инстинктом" дошла на идеју да кубистичке мотиве пренесе на одећу. Међутим, једној другој жени, Соњи Делоне, припада највећи значај у популарисању геометријских мотива на тканинама и одевним предметима. Она је од 1923. радила нацрте за текстил у којима је истраживала односе боја и чистих геометријских форми и њиховог ритма, поједностављујући своје сликарске, симултанистичке, идеје.[39] Њен утицај на Јанковића уочљив је на апстрактној композицији испреплетених кружних форми коју је извео на јединој сачуваној таписерији (МПУ инв. бр. 15381), коју је Владимир Розић датовао око 1924. године (Rozić 1987: kat. br. 11, sl. na s. 78).

После Париске изложбе 1925. године геометријски мотиви постали су веома тражени, доминирали су до 1936. године (Hardy 2003: 11, 126-127; Mendes and De la Haye 2003: 66). Њима ће се крајем треће деценије озбиљ-

---

36 На полеђини нацрта за предмете од порцелана (МПУ инв. бр. 13954, 13914 и 13915) су делови првобитног цртежа с обиљем орнамената, међу њима и спиралног. Цртеж је био потписан и датован у 1920, а касније је Јанковић тај цртеж поделио на четири дела и њихову позадину користио, вероватно неколико година касније, за нове нацрте, *cf.* Поповић 2008-2009: 128.

37 Орнаментално богатство зубуна, једног од најстаријих одевних предмета на јужнословенском балканском простору, инспирисало је Јанковића и за стилизовање других геометријских и флоралних мотива, *cf. ibid.*: 128. О зубуну, *cf.* Менковић 2009.

38 У Етнографском музеју у Београду чува се зубун из Метохије (инв. бр. 36286), из друге половине 19. века, чији би декоративни мотиви, розета са спиралним елементима, могли бити директан узор Јанковићу за ове одевне предмете, *cf. ibid.*: кат. бр. 35.

39 Соња Делоне је 1924. отворила сопствени студио у стану у којем је живела са породицом. Исте 1924. објавила је албум са својим штампаним тканинама. О С. Делоне, *cf.* Damase 1991.

но посветити и Јанковић. Пуловер са нацрта МПУ инв. бр. 12951 (сл. 14), са динамичним геометријским орнаментом компонованим од изломљених широких белих, црних и светлосивих трака, такође указује на утицај Соње Делоне и Едуарда Бенедиктиса (Edouard Bénédictus),[40] али открива и Јанковићев таленат да се саобрази укусу епохе.

Упркос економској кризи која му све више одузима послове, он наставља да ствара нове орнаменте који поред „општег места" имају и његове уметничке особености. Он је и даље доследно радио на осавремењавању народне традиције. У једном писму Љуби Ивановићу поменуо да је „чиста стилизација" новоствореног орнаментике инспирисана мотивима са женских прегача и сељачких покровача који се у његовом, нишком, крају називају шареницама.[41] Јанковић је до 1930. године осмислио орнаменте у виду правоугаоника, квадрата, ромба и крста испуњених линијама (различите дебљине, правим или таласастим), троугловима и полукруговима.[42] Иако је у претходној фази комбиновао таласасте, паралелне линије и низове ситних троуглова или правоугаоника са флоралним мотивима, Јанковић их повезује у нове, чисто геометријске целине сведеног колорита: црна и тиркизноплава, црна и љубичаста, сивоплава, смеђа, жута... Ови мотиви су присутни на марамама (на пр. МПУ инв. бр. 12939), ешарпама (на пр. 13005) и већем броју скица (на пр. МПУ инв. бр. 13132) и нацрта (на пр. МПУ инв. бр. 13147) за дезене одевних предмета.

Године 1930. Јанковић је почео да примењује још неке нове орнаменте. Они су инспирисани природним феноменима, као што су структура минерала (*e. g.* скица за дезен ешарпе МПУ инв. бр. 17469/3) и арабеска коју прави дим упаљене цигарете (скица за дезен ешарпе МПУ инв. бр. 13127).[43]

Уметничка мода

Скупоцене тканине, изузетан занатски ниво у шивењу одевних предмета,[44] оригинални декоративни мотиви и сигурна рука мајстора у из-

---

40 Бенедиктис је 1930. издао албум *Relais* са таблама геометријске орнаментике који је у то време био узор многим уметницима, нарочито онима који се бавили дизајнирањем тканина, тепиха и тапета, *cf.* Brunhammer 1997: 41.

41 Коментар се односи на орнамент из 1930. који је Јанковић три године касније применио и на корицама за каталог изложбе уметничког удружења *Лада*, *cf.* Rozić 1987: 22, sl. na s. 92.

42 Више скица и нацрта је потписано и сигнирано у 1930, као МПУ инв. бр. 13132.

43 У Музеју примењене уметности чува се скица (МПУ инв. бр. 13830) за плакат за цигарете Државног монопола Краљевине Југославије из 1931. која указује да је Јанковић размишљајући о декоративним својствима „игре" дуванског дима осмислио нове орнаменте.

44 Париз је тада нудио обиље квалитетних, а јефтиних кројачких услуга, али су и једноставни кројеви одеће, који су тада били у моди, омогућавали великом броју жена да саме шију за себе и своју породицу.

вођењу орнамента, давали су креацијама Душана Јанковића неодољиву привлачност дела уметничке моде. Желећи да нагласи свој однос према моди као медију који му дозвољава да изрази своју уметничку посебност као и уверење да његове креације имају квалитете којима превазилазе тренутну моду, он није на њих пришивао платнену траку са називом атељеа како су то радиле модне куће још од средине 19. века.[45] Као на било које друго уметничко дело он је стављао свој потпис; најчешће на задњу страну одевног предмета, изнад доње ивице. Потписивао се са *Dušanjanković, Dušanjanković Paris*, *DušanjanKović, DušanjanKović Paris* и *Janković* (сл. 15). Нацрте је сигнирао на исти начин уз навођење места (Париз) и године настанка. Скице, када су потписане, најчешће имају сигнатуру *Janković* или *JanKović*. Само један нацрт, за дезен ешрапе МПУ инв. бр. 17469/1 из око 1930. године, има ћириличну сигнатуру уметника. Спајање имена и презимена у једну реч, као и истицање слова К у презимену, Јанковић је спровео већ 1922. године на једном нацрту за плакат.[46] Спајање речи било је у складу са духом времена, када су и две угледне модне куће, *Огистабернар* (Augustabernard)[47] и *Луизбулонже* (Louiseboulanger)[48] (обе отворене 1923. године) имале називе добијене спајањем имена и презимена власница.

У Београду

Велика економска криза натерала је многе уметнике да напусте Париз и да се врате у земљу из које су потицали, надајући се да ће тамо имати довољно посла за нормалну егзистенцију. Године 1935. Душан Јанковић се преселио у Београд добивши позив да ради на опремању и илустовању књига у Државној штампарији. Тада је у многоме свео своје уметничке активности бавећи се, углавном, само ониме за шта је као државни службеник и био плаћен. Престао је да се бави и модом, и то у граду који је обожавао париску моду, који је поштовао оне који су се успешно њоме бавили, али који није имао уметнике који су у модном послу видели могућност афирмације и зараде.[49]

После Другог светског рата, по угледу на совјетско искуство, комунистичке власти Федеративне Народне Југославије су у женској моди

---

45 Од Ч. Ф. Ворта сви креатори стављају ознаке – марке на своје моделе; то су најчешће платнене траке са називом модне куће, *cf*. Свенсен 2005: 89-90.

46 Нацрт за плакат Пете изложбе југословенских уметника, *cf*. Rozić 1987: kat. br. 68, sl. na s. 96; Popović 2011: 178, sl. 117.

47 Она је 1920. отворила модну кућу у Бијарицу, да би од 1923. до 1934. пословала у Паризу, *cf*. Peacock 2005: 404.

48 Модна кућа је радила од 1923. до 1939. године, *cf*. *ibid*.: 404.

49 О моди у међуратном Београду, *cf*. Поповић 2000; *idem* 2007.

виделе моћно средство за обликовање нове „радне жене“.[50] Предратни начин живота и одевања сматран је декадентним својствима грађанског друштва, које треба потиснути у корист „лепог и практичног“ (Анон. 1946: *s.p.*). Из тих разлога је и илустровани лист *Југославија*, покренут 1947. године, требало да има модну рубрику.[51] Душан Јанковић је постављен за његовог техничког уредника, а тада му је поверено и да осмисли две модне стране. Његовим савременицима није било непознато да је он у својој модној каријери, оствареној у Паризу двадесетих година, инспирацију налазио и у фолклору, и зато се чинило да је он права особа за преношење совјетског модног модела у којем се велики значај придаје примени народне орнаментике у савременом одевању (Anon. 1946: 3). Правећи предлоге за модне стране Јанковић је ставио, једне поред других, фотографије жена у народним ношњама и своје нацрте који прате европску моду, непосредно пре појаве *New Look-a* Кристијана Диора (Christian Dior), али са детаљима који у назнакама кореспондирају са фотографисаном ношњом (као на скици МПУ инв. бр. 12953; сл. 16). Он је женствену вечерњу хаљину срцоликог, изазовног деколтеа, токицу, болеро, опрему за плажу и лепршаве хаљине за играње тениса приказао поред безличних модела за посао угашених смеђих и жућкастих нијанси. Разлика између одеће за елегантну грађанку која има довољно времена и за спортске активности и одеће за запослену жену из суморне послератне стварности није промакла главном и одговорном уреднику листа Дојчину Митровићу. Он је интервенисао и тако су модне стране првог броја *Југославије* пратиле, у грубим цртама, Јанковићеву првобитну идеју, али усклађену са идеолошким дискурсом новог друштвеног поретка, док је њихов и модни и визуелни израз осиромашен и обезличен (*cf. Југославија* (1947) 1: 23-24). То је био разлог, или један од разлога, да Јанковић затражи оставку на место техничког уредника.[52] Она није прихваћена,[53] али већ наредни број *Југославије* није имао модне стране, а Душан Јанковић касније није извео ни скицу посвећену одевању „нове“ жене.

Као динамичан и предузимљив човек модерног сензибилитета, Душан Јанковић је био веома отворен за различите уметничке подстицаје

---

[50] Централни одбор Антифашистичког фронта жена Југославије је већ августа 1946. године публиковао први број часописа *Укус* у намери да дефинише идеолошки исправно схватање укуса уопште, па и модног. Уреднице часописа биле су Лела Матић и Јулијана Лула Вучо.

[51] *Југославију* је публиковала *Југословенска књига* која је основана 1947. када су изашли и први бројеви листа. Током 1947. и 1948. године лист је излазио у ћириличној и латиничној верзији, са Дојчилом Митровићем као главним и одговорним уредником. Од 1950. лист је публикован само на страним језицима под уредништвом Ото Бихаљи Мерина.

[52] У Јанковићевој документацији, у Музеју примењене уметности, чува се писмо Дојчила Митровића од 2. 10. 1947. у којем он извештава да одбија да прихвати Јанковићеву оставку на место техничког уредника *Југославије*.

[53] Јанковић је до своје смрти, 1950. године, више пута, неуспешно, подносио оставку на место техничког уредника овог листа.

које је пружао Париз. Овај град, у којем се он школовао и у којем је дуго живео, био је и светска модна престоница и најподстицајнија средина за бављење овом креативном и профитабилном дисциплином. Као једна од најупечатљивијих манифестација савременог урбаног живота, али и својом склоношћу ка повезивању модерних одевних форми и стилизованих народних орнамената, мода је снажно привукла Јанковића. Он се њоме бавио равноправно са другим областима стваралаштва, опремом и илустровањем књига, плакатима, порцеланом и керамиком, уређењем ентеријера, графиком, сликарством и архитектуром. По томе, он је изузетак у свету српске међуратне уметности. Јанковићева професионалност и високе естетске вредности његовог дела чине га пиониром и значајним стваралоцем у области моде у домаћој средини.

ЛИТЕРАТУРА

Анон. 1927

Ево прилике за народни вез, *Жена и свет, 15. децембар, 39.*

Анон. 1937

Манастир св. Никола и Св. Јован. Пирограviрање. Нагоревање, *Примењена уметност. Часопис за мушки ручни рад и уметничко занатство* (Сомбор) 4: 18.

Анон. 1946

О укусу, *Укус 1, s.p.*

Anon. 1946

Modeli iz SSSR, *Naša moda 2, 3.*

Barillé, E. 1997

Lanvin, Paris: Éditions Assouline.

Battersby, M. 1984

Art Deco Fashion. French Designer 1908-1925, London: St. Martin's Press, Academy Editions.

Benton, C., Benton, T. and Wood, G. (eds) 2003

Art Deco 1910-1939, London, Boston, New York: Victoria and Albert Museum.

Biedrovska-Słota, B. 2007

Zakopane-Style Influences on Decoration and Design in Krakow at the Turn of the 19th and 20th Century, in: *Costume: Design and Decoration*, Copenhagen: ICOM's Costume Committe, 41-43.

Brunhammer, Y. 1997

Le mobilier français 1930-1960, Paris: Massin.

Вулешевић, С. 1998

Драгутин Инкиостри Медењак. Пионир југословенског дизајна, Београд: Музеј примењене уметности.

Ginsburg, M. 1989

Paris Fashions. The Art Deco Style of 1920's, New York: Gallery Books.

Damase, J. 1991
Sonia Delaunay. Fashon and Fabrics, London: Thames and Hudson.

Драговић, В. 1931
Душан Јанковић, *Политика, 27. новембар, 5*.

Јанковић, Д. 1922
Поводом предстојеће међународне декоративне изложбе у Паризу, *Мисао* (Београд) 59-60: 936-938.

Lechevallier-Chevignard, G. s. a.
La décoration moderne à la manufacture nationale de Sèvres, Paris: Manufacture nationale de Sèvres.

Mendes, V. and Haye, A. de la 2003
20th Centyry Fashion, London: Thames and Hudson.

Менковић, М. 2009
Зубун. Колекција Етнографског музеја у Београду из XIX и прве половине XX века, Београд: Етнографски музеј.

Mundt, B. 1977
Metropolen Machen Mode. Haute Couture der Zwanziger Jahre, Berlin: Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen.

McDowell, C. 1984
Directory of Twentieth Century Fashion, London: Frederick Műller.

Peacock, J. 2005
The Complete Fashion Sourcebook, London: Thames and Hudson.

Поповић, Б. 2000
Мода у Београду 1918-1941, Београд: Музеј примењене уметности.

Поповић, Б. 2007
Одевање и мода у Србији у првој половини 20. века, у: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Београд: Clio, 318-341.

Поповић, Б. 2008-2009
Керамика и порцелан Душана Јанковића, *Зборник. Музеј примењене уметности* (Београд) 4-5: 125-142.

Popović, B. 2011
Primenjena umetnost i Beograd 1918-1941, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Рељић, Љ. и Радовановић, Д. 1988
Народни вез Југославије, Београд: Југословенска књига.

Rozić, V. 1987
Dušan Janković. Život i delo 1894-1950, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Свенсен, Л. Фр. Х. 2005
Филозофија моде, Београд: Геопоетика.

Uchalová, E. 2007
Czech costume design and decoration in the first quarter of the 20th century, in: *Costume: Design and Decoration*, Copenhagen: ICOM's Costume Committe, 58-64.

Haendel, H. 1927
Les écharpes de Sonia Delayney, *Jardin des Modes (Paris) 15. 7. 1927: 328-329*.

Hardy, A.-R. 2003
Art Deco Textiles. The French Designers, London: Thames and Hudson.

Cox, W. E. 1963
The Book of Pottery and Porcelain, New York: Crown Pyblishers.

Charles-Roux, E. 1979
Le temps Chanel, Paris: Chêne-Grasset.

Шарац-Момчиловић, В. 1996
Обућа у Србији, Београд: Етнографски музеј.

Quénioux, G. s. a.
Les Arts Décoratifs Modernes, Paris: Librairie Larousse.

Извори

Необјављени:

Музеј примењене уметности, Београд, Породична и пословна документација Душана Јанковића (МПУ ППДДЈ), Душан Јанковић, *Потреба напредовања наше декоративне уметности,* Париз, 1931-1932; Биографија, 1962; *Curriculum vitae,* 1962 (?); Преписка са Момчилом Јанковићем, 1931-1932; Преписка са Љубомиром Љубом Ивановићем, 1931-1932.

Објављени:

Каталози изложби

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Section Serbe-Croate-Slovène, Beograd 1925.

Manufacture nationale de Sèvres 1738-1925, Esplanade des invalides, Pavillon no 37. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925.

Штампа

Vogue, Париз
Жена и свет, Београд
Женски свет, Београд
Југославија, Београд
L' Art Vivant, Београд
Le Jardin des Modes, Париз
Naša moda, Загреб
Paris Elegant, Париз
Укус, Београд
Femina, Париз

Скраћенице

ICOM - International Council of Museums
МПУ – Музеј примењене уметности
ППДДЈ - Породична и пословна документација Душана Јанковића

BOJANA V. POPOVIĆ

DUŠAN JANKOVIĆ AND FASHION

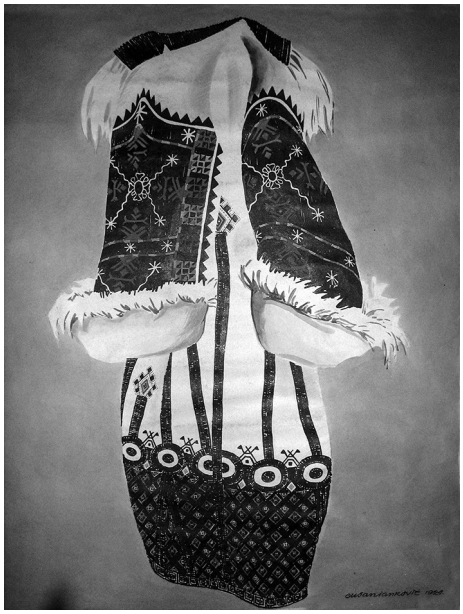
SUMMARY

Dušan Janković (1894, Niš – 1950, Belgrade), who studied and lived in Paris, was occupied with fashion, just as much as he was with other forms of artistic creation, the design and illustration of books, posters, porcelain and ceramics, interior design, graphic printing, painting and architecture. He worked from 1926/1927 to 1931/1932, within his *Studio of Art Fashion of Colette Janković* (La Mode d'Art de l'Atelieur Colette Janković, 126, av. Philippe Auguste, XIe) which he named after his wife. During his cooperation with the Paris fashion houses (*Drécoll*, *Jean Patou*, *Jeanne Lanvin*), Janković perfected his sense for subtle fashion changes, which he had incorporated in the process of conceiving his own models. They were of simple cut, made from fabric which he decorated with unique patterns by applying various techniques. He won popularity among the fastidious Paris clientele by transforming the ornaments from Pirot carpets, from the *zubuna*, *šarenica* and other items of Serbian and Balkan traditional costume into a modern art deco expression.

In the wish to emphasise his relation towards fashion as a medium that allowed him to express his artistic ingenuity and the conviction that his creations had qualities that surpassed current fashion, Dušan Janković, like on any other work of art, put his signature – most often on the rear side of an item of clothing, above the lower seam. He signed himself as *Dušanjanković, Dušanjanković Paris, DušanjanKović, DušanjanKović Paris and Janković*.

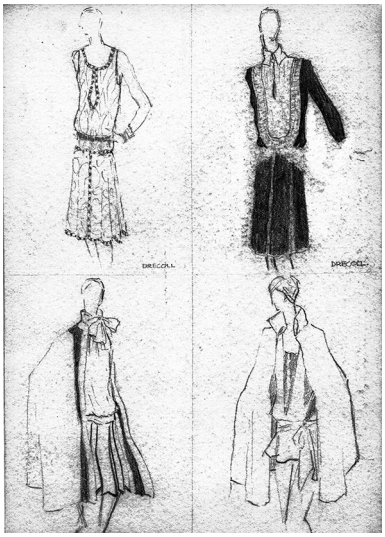
In 1935, Dušan Janković moved to Belgrade, a city which adored Paris fashion and respected those who were successful in it, but whose artists did not see the chance either of winning affirmation or making money in the fashion business. Janković then dedicated himself mostly to graphic design. When he was appointed technical editor of *Jugoslavija* in 1947, he was entrusted with designing the fashion pages of this illustrated magazine. However, Janković's fashion ideas did not comply with the ideological discourse of the post-war communist social order and, already in the second issue of *Jugoslavija*, there were no fashion pages and never again did he even draw a sketch dedicated to dressing the „new" woman.

Janković's professionalism and the aesthetic values of his work make him a pioneer and a significant creator in the field of fashion in the Serbian setting.



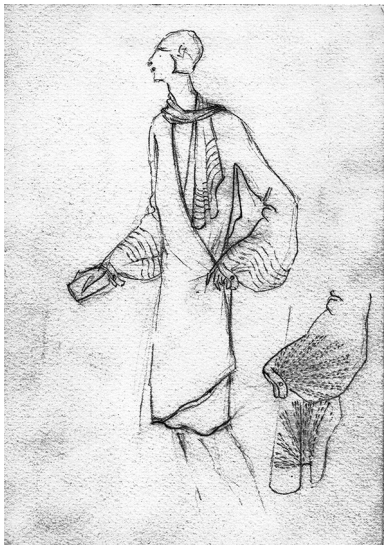
Сл. 1 Душан Јанковић, илустрација за мантил, Париз, 1924, папир, акварел, МПУ инв. бр. 17465.

Fig. 1 Dušan Janković, illustration for a topcoat, Paris, 1924, paper, water colour, MAA Inv. No. 17465.



Сл. 2 Душан Јанковић, скице за одевне предмете, Париз, 1926-1927, папир, оловка, МПУ инв. бр. 17475/21а, б, ц, д.

Fig. 2 Dušan Janković, sketches for clothing items, Paris, 1926-1927, paper, pencil, MAA Inv. No. 17475/21 a, b, c, d.

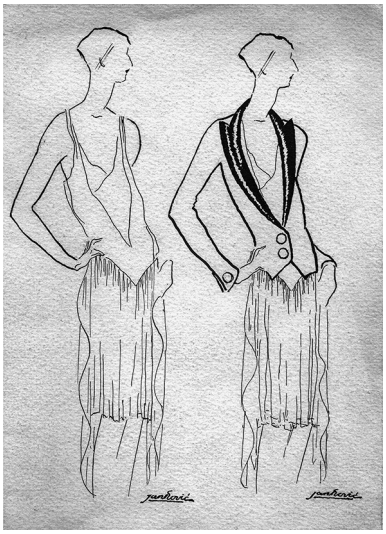


Сл. 3 Душан Јанковић, скица за мантил, Париз, 1927, папир, оловка, МПУ инв. бр. 17475/9.

Fig. 3 Dušan Janković, sketch for a topcoat, Paris, 1927, paper, pencil, MAA Inv. No. 17475.

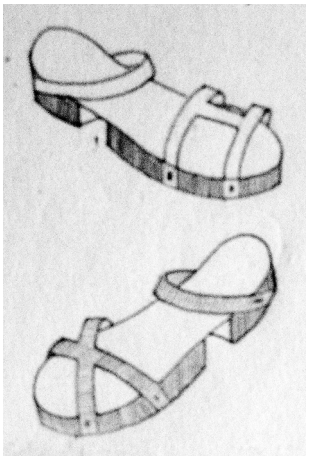
Сл. 4 Душан Јанковић, нацрт за хаљину, Париз, 1926, папир, акварел, оловка, МПУ инв. бр. 12972.

Fig. 4 Dušan Janković, draft for a dress, Paris, 1926, paper, water colour, pencil, MAA Inv. No. 12972.



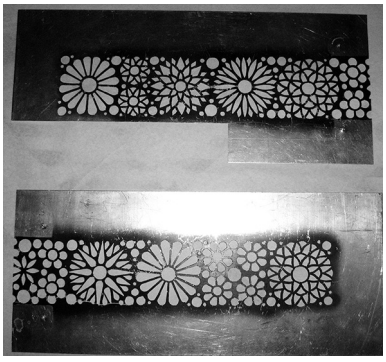
Сл. 5 Душан Јанковић, скице за хаљину и сако, Париз, 1926-1928, папир, туш, МПУ инв. бр. 17475/15, 16.

Fig. 5 Dušan Janković, sketches for a dress and a jacket, Paris, 1926-1928, paper, pen-and-ink, MAA Inv. No. 17475/15, 16.



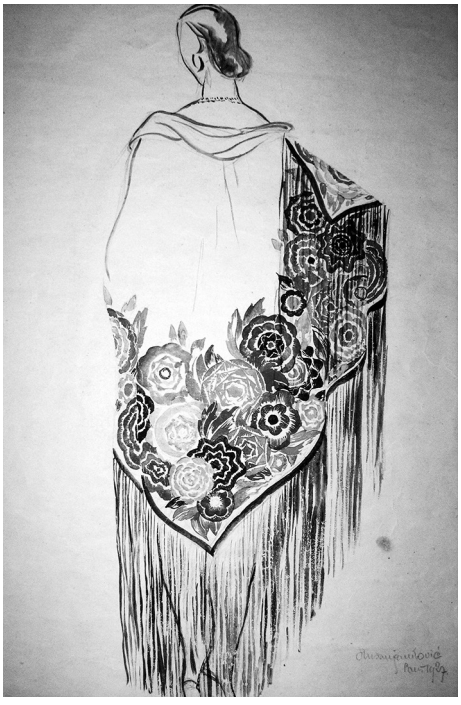
Сл. 6 Душан Јанковић, скице за папуче за плажу, Београд, око 1939, папир, оловка, МПУ инв. бр. 17475/20.

Fig. 6 Dušan Janković, sketches for beach slippers, Belgrade, around 1939, paper, pencil, MAA Inv. No. 17475/20.



Сл. 7 Душан Јанковић, шаблони за осликавање текстила, Париз, 1925-1930, метални лим, изрезано, трагови боје, МПУ инв. бр. 12734.

Fig. 7 Dušan Janković, templates for painting on textile, Paris, 1925-1930, sheet metal, cut, traces of paint, MAA Inv. No. 12734.



Сл. 8 Душан Јанковић, нацрт за шал, Париз, 1927, папир, акварел, туш, оловка, МПУ инв. бр. 12970.

Fig. 8 Dušan Janković, draft for a shawl, Paris, 1927, paper, water colour, pen-and-ink, pencil, MAA Inv. No. 12970, MAA Inv. No. 12970.

Сл. 9 Душан Јанковић, хаљина, Париз, 1927, сомот, позамантеријска трака, свилени конац, пирограви ра, МПУ инв. бр. 13006/1

Fig. 9 Dušan Janković, dress, Paris, 1927, velvet, haberdashery ribbon, silk thread, pyroengraving, MAA Inv. No. 13006/1

Сл. 11 Душан Јанковић, хаљина, Париз, 1926-1927, крепжоржет, сликано, МПУ инв. бр. 12948.

Fig. 11 Dušan Janković, dress, Paris, 1926-1927, georgette, painted, MAA Inv. No. 12948.

Сл. 12 Душан Јанковић, хаљина, Париз, 1927-1928, ланено платно, сликано, МПУ инв. бр. 13001.

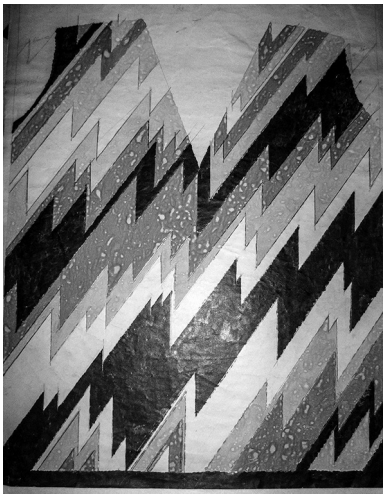
Fig. 12 Dušan Janković, dress, Paris, 1927-1928, linen, painted, MAA Inv. No. 13001.

Сл. 10 Душан Јанковић, прслук - детаљ, Париз, 1927-1928, пан, свила, галалит, пирограви ра, интервенција жилетом, МПУ инв. бр. 12998.

Fig. 10 Dušan Janković, waistecoat – detail, Paris, 1927-1928, Panama cotton, silk-velvet, galalite, pyroengraving, incision with razor blade, MAA Inv. No. 12998.

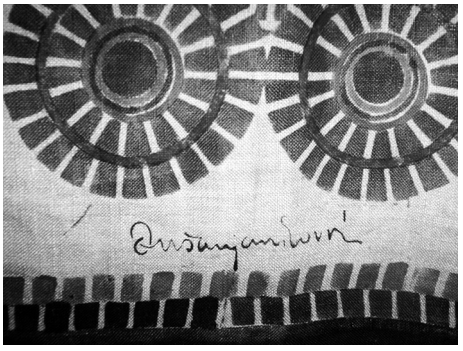
Сл. 13 Душан Јанковић, хаљина, Париз, 1927-1929, свила, позамантеријска трака, сликано, МПУ инв. бр. 12945/1.

Fig. 13 Dušan Janković, dress, Paris, 1927-1929, silk, haberdashery ribbon, painted, MAA Inv. No. 12945/1.



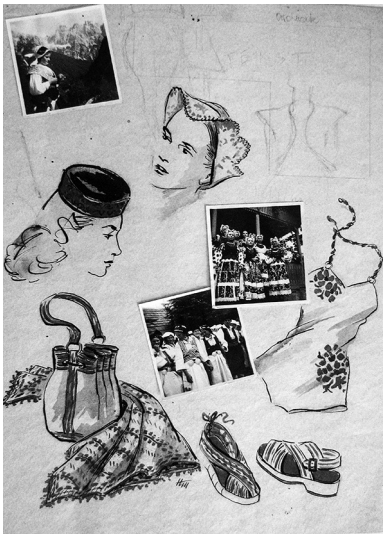
Сл. 14 Душан Јанковић, нацрт за дезен пуловера, Париз, 1926-1929, папир, акварел, оловка, МПУ инв. бр. 12951.

Fig. 14 Dušan Janković, draft pattern for a pullover, Paris, 1926-1929, paper, water colour, pencil, MAA Inv. No. 12951.



Сл. 15 Потпис Душана Јанковића на хаљини, Париз, 1927-1928, МПУ инв. бр. 13001 (хаљина на сл. 12).

Fig. 15 Signature of Dušan Janković on a dress, Paris, 1927-1928, MAA Inv. No. 13001 (dress from fig. 12).



Сл. 16 Душан Јанковић, скица за модну страну првог броја илустрованог листа *Југославија*, Београд, 1947, папир, акварел, туш, оловка, фотографије, МПУ инв. бр. 12953.

Fig. 16 Dušan Janković, sketch for the fashion page of the first issue of the illustrated magazine *Jugoslavija*, Belgrade, 1947, paper, water colour, pen-and-ink, pencil, photographs, MAA Inv. No. 12953.

научни чланак – прегледни рад

УДК 7.038.5:711.4(497.11)"1945/2000";
7:316.7(497.11)"1945/2000"

ИД 195201036

Милица В. ПЕКИЋ

КИОСК платформа за савремену уметност, Београд

МАПА СТРАТЕГИЈА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛОВАЊА У ЈАВНОМ ПРОСТОРУ БЕОГРАДА ОД 1945. ДО 2000. ГОДИНЕ

Апстракт: Текст има за циљ да мапира различите стратегије уметничког деловања у јавном простору у периоду од краја Другог светског рата до 2000. године, на примеру Београда. Анализа обухвата различите механизме продукције: од прозводње споменика, биста и скулптура као трајних интервенција дефинисаних одређеном државном политиком и јавном администрацијом, односа уметничке продукције и урбанистичког развоја града, преко авангардних тенденција интервенисања у домену јавног простора кроз перформансе, инсталације, догађаје, просторно специфичне инсталације, до уличних акција и деловања неколико уметничких група основаних током деведесетих година прошлог века као што су Лед Арт, Шкарт и Магнет. Скицирање основних стратегија уметничког деловања у периоду друге половине двадестог века покреће и низ теоријских питања рецепције и интерпретације појмова као што су јавни простор и јавна сфера. С друге стране, овако мапиран историјски преглед тежи да укаже на неколико кључних механизама у остваривању доминације над производњом и брисањем значења у домену јавног простора насупрот којима се одвија борба за демократско обликовање и партиципацију грађана у таквом процесу.

Кључне речи: уметност у јавном простору, јавни простор, јавна сфера, споменици, скулптуре, перформанси, политика репрезентације, идеологија, модели комуникације

Широко дефинисано поље уметности у јавном простору обухвата спектар различитих механизама деловања. Сваки од њих, како у историјским прегледима тако и у проучавању појединачних појава, захтева дубљу анализу низа различитих елемената и односа који се успостављају у оквиру овим термином дефинисане уметничке праксе. Реализација уметничких перформанса, догађаја и акција изван галерија, постављање изложби, уметничких дела и скулптура ван оквира конвенционалних уметничких простора, мурали и улична уметност, само су неки од пос-

тупака које се сврставају у домен уметности у јавном простору. Распон од споменичке скулптуре, скулптуре на трговима, улицама, парковима, односа уметности и архитектуре у развоју и дизајну града, осликавања мурала, просторно специфичне уметности до перформативних и партиципативних радова са циљем ширег деловања у јавној сфери друштвене заједнице, указује на низ тема које проучавање овог поља уметности отвара. Сасвим природно овако различита пракса често се одликује међусобно супротстављеним мотивацијама, стратегијама и приступима. Такође, тумачење самог појма јавног простора и њему еквивалентног термина јавне сфере, једно је од основних проблемских питања на које се свака анализа овакве уметничке праксе неопходно мора осврнути.

Имајући у виду обим теме овај текст нема претензију да обради сва питања која се неминовно покрећу већ да на одређеним примерима мапира неке од уметничких стратегија спроведених у јавном простору Београда у другој половини XX века. Изабрани период, од успостављања нове државе ФНРЈ[1] 1945. године до краха режима Слободана Милошевића 2000. године, обележен је успостављањем, развојем и распадом државе и комунистичког система, као и формирањем нових националних држава и идеологије. Такав политички оквир пружа занимљиву слику механизама деловања што самог државног апарата што појединачних и групних иницијатива и интервенција у уметности током различитих историјских и политичких околности. Фокусирање анализе на Београд омогућава, у ограниченом простору овог текста, скицирање неколико основних стратегија карактеристичних за престоницу. Оваквим избором свакако ће неки од важних примера бити изостављени док ће одређени значајни поступци али и теме остати изван домашаја аутора.

Јавни простор – јавна сфера

Јавни простор у најширем смислу подразумева онај простор који отвара могућност за све да му приступе. Међутим, процеси којима се овакав простор обликује, односи који се успостављају, актери који утичу на његов облик и садржај, као и механизми комуникација који се унутар таквог простора остварују, укузују на комплексност природе самог термина и представљају неке од централних питања обимног корпуса теоријских анализа.

У великом броју студија које испитују појмове јавног простора и јавне сфере полазну основу представља дело Јиргена Хабермаса (Jürgen

[1] ФНРЈ је службени назив државе усвојен 1945. године, а Уставом из 1963. године мења се у СФРЈ.

Habermas) *The Structural Transformation of the Public Sphere* из 1962. године (Habermas 1989). Он појаву јавне сфере везује за психолошку еманципацију буржоаске средње класе у односу на политичко-економску ситуацију у XVII и XVIII веку. Иступивши из својих приватних кућа у клубове, салоне, кафетерије, освешћени чланови буржоаске класе окупили би се да дискутују о друштвеним темама од јавног интереса да би затим били у позицији и да остваре устицај на јавно мњење (*ibid.*: 45-51). У својој шеми друштвених целина Хабермас раздваја државу од друштва, односно сферу јавног ауторитета од приватног домена. Јавна сфера улази у домен приватног јер је она конституисана од приватних лица. Ипак у домену који је резервисан за приватна лица он разликује приватну и јавну сферу. У оквиру приватне сфере налази се цивилно друштво у ужем смислу (домен робне размене и друштвеног рада) чији је саставни део породица. Јавна сфера у политичком домену произишла је из литерарне јавне сфере (клубови, новине), а подразумева и град као тржиште културних производа. Путем обликовања јавног мњења јавна сфера успоставља везу између државе и потреба друштва (*ibid.*: 30, 31). Овако дефинисана буржоаска јавна сфера, постављена као аутономни ентитет у оквиру којег се достиже објективни став о друштву, подразумева једнако право за све да узму учешћа у њеном обликовању.

Хабермасова буржоаска јавна сфера доживљава последњих деценија низ критика и оспоравања. Његова теза о једној јединственој, аутономној јавној сфери оцењена је као нормативна и идеалистична, утемељена у партијархалном мушком субјекту па изостаје препознавање улоге других слојева друштва (посебно улоге жене) у формирању буржоаске јавне сфере. Дело Оскара Негта (Oskar Negt) и Александра Клуга (Alexander Kluge) *Public Sphere and Experience – Toward an Analyses of the Bourgeouis and Proleterian Public Sphere* (Negt and Kluge 1993) међу првима анализара овакву поставку и развија нову тезу јавне сфере. Они указују да је интеракција појединца, као субјекта, са јавном сфером базирана на искуству и да се не може говорити о једној јединственој буржоаској јавној сфери већ о фрагментисаном пољу које се састоји од често контрадикторних и међусобно конфликтних јавних сфера. Негт и Клуг покушавају да успоставе специфичну, али плуралну јавну сферу која се може дефинисати "пролетерском" и анализирају њен однос према "буржоаској" јавној сфери (Sheikh 2004: 2).

Неједнаке позиције учешћа у јавној дебати као и конкурентски односи у успостављању комуникације у домену јавне сфере указују на константну борбу унутар јавног домена коју теоретичарка Шантал Муф (Chantal Mouffe) одређује термином агонистичка јавна сфера. Насупрот идеје да је јавни простор успостављен као терен у оквиру којег се може постићи консензус она описује агонистички модел који јавни простор дефинише као

бојно поље у оквиру којег су различити хегемонистички пројекти супротстављени без могућности финалног измирења (Mouffe 2008: 221-227). Успостављајући везу између агонистичког модела и уметничке праксе Муф критичку уметност види као ону која подстиче неслагање и чини видљивим оно што доминантни став жели да поништи или избрише.

Модели комуникативне праксе

Након сажетог представљања само неких од кључних дела која су обликовала савремено разумевање термина јавни простор и јавне сфере,[2] надовезаћу се на рад Мивон Квон (Miwon Kwon) *Public Art as Publicity* (Kwon 2002) који на известан начин отвара могући правац методолошке анализе уметничке праксе у јавном простору. Неколико парадигматских уметничких дела у САД-у, од скулптуре *La grande vitesse* Александра Калдера (Alexander Calder), преко контроверзног дела *Titled arc* Ричарда Сера (Richard Serra), до пројекта уличних постера *DaZiBao* уметничког колектива Group Material, Квон интерпретира у оквиру четири модела комуникативне праксе које дефинише Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) у свом есеју из 1961. године *Communication and Community* (Williams 1989: 19-31). Вилијамс истиче да свако друштво негује комуникационе системе и по начину организације комуникације у друштву он препознаје четири основна модела – ауторитарни, патронизирајући, комерцијални и демократски модел. Чини ми се значајним да подробније представим сваки од модела јер систем какав гради Вилијамс употпуњује разумевање термина јавне сфере и за овај текст отвара референтни механизам систематизације локалне праксе.

Ауторитарни модел подразумева да владајућа група има контролу над друштвом. Она користи сваки доступан канал да задржи контролу и да наметне ригидан систем вредности као и одређени поглед на свет у складу са таквим системом. Овакав модел искључује могућност стварања алтернативних модела комуникације који би могли уздрмати постојећи систем. Најчешће подразумева врсту монопола и наметање ставова мањине на власти већини. Слично ауторитарном моделу постављен је и патронизирајући модел, с том разликом што он подразумева постојање одређене свести о одговорности. Вилијамс овај модел још назива и "ауторитарни са савешћу". У оквиру оваквог система група на власти посматра већину као назадну, донекле као децу којој треба родитељска брига и васпитање. Доминатна група тврди да има благонаклон однос према

[2] Више о различитим критичким концептима јавне сфере у докторској дисертацији Зорана Ерића *Art as the critical reflection of the public sphere: the production of social space in Serbia in the Milošević's era, Weimar, 2005.*

већини и да разуме идеје као што су дужност, одговорност и јавна служба. Претпоставка је да ће супериорност владајуће групе с временом нестати када већина достигне њихов ступањ зрелости. Иако је, по Вилијамсу, овај модел рањивији од ауторитарног, позиција моћи је неминовно коцентрисана у оквиру мањине која и даље спроводи систем контроле али обојен осећајем одговорности. Трећи, комерцијални модел, на први поглед у многоме се разликује од претходна два. Под изговором приоритета слободе избора монопол се замењује тржиштем. Међутим, овакав модел намеће нову врсту контроле у оквиру које се приоритет садржаја замењује приоритетом профита. У борби против државне контроле над системима комуникације успоставља се нови систем контроле условљен законима слободног тржишта и критеријумом профитабилности. Комуникација постаје бизнис концентрисан у рукама мањине док се већина доживљава као публика, социјално-економска група или циљна група над којом се врши утицај. Последњи модел који Вилијамс описује је демократски и представља, по њему, идеалну категорију која још није у потпуности остварена нигде у свету. Третирајући поље комуникација као механизам који припада друштву у целини, Вилијамс сматра да би требало максимализовати учешће појединаца и група у његовом обликовању. С идејом о децентализацији претпоставља да би независне групе, овлашћене за управљање средствима комуникације, могле да доносе одлуке о произведеним садржајима. Самим тим би средства изражавања и комуникације, као и системи дистрибуције, били у власништву људи који их користе. Одлуку о томе шта ће бити произведено доносили би они који производе (*ibid.:* 23-31).

Из датих објашњења различитих модела комуникације видимо да је сваки дубоко утврђен одређеним идеолошким оквирима. Користећи се описаним механизмима сваки од модела обликује домен јавне сфере. Иако се чини да неки од њих не могу адекватно бити примењени на различите појаве у уметности у јавном простору Београда, током периода који овај текст обрађује, ипак постављају добар оквир за анализу. Ауторитарни модел комуникације своју паралелу на овом простору има у идеолошком моделу који Лидија Мереник, у оквиру студије о српском сликарству у периоду од 1945. до 1968. године, дефинише као тоталитарни модел, а везује га за слику социјалистичког реализма (Merenik 2010). Видећемо да се овај модел у анализи може везати за низ реализованих уметничких дела у јавном простору Београда, а и да као механизам, паралелно са патронизирајућим, доминира у домену културне политике државне администрације у вези са јавним простором града. Патронизирајући модел се такође везује за деловање јавне администрације и може се пратити током читаве друге половине XX века. Комерцијални модел, како га поставља Вилијамс, није применљив на период којим се текст

бави јер је утемељен у идеологији либералног капитализма чије симптоме у Србији можемо темељније пратити тек од 2000. године. Како се демократски модел и у самој анализи Вилијамса појављује у домену још неостваренога и идеалног модела било би тешко интерпретирати одређене појаве у београдској уметности друге половине XX века у овом кључу. Чак и Мивон Квон тек у неким појавама из деведесетих година у Америци види покушаје конституисања демократског модела у оквиру уметности у јавном простору. За одређене уметничке поступке, инициране од појединаца или независних уметничких група у новим политичким оквирима током протеста деведесетих, можемо применити дефиницију јавног простора као бојног поља коју поставља Шантал Муф у оквиру агонистичког модела. Својим деловањем уметници су заузимали критичку позицију и улазили у конфликтне односе са владајућим системом и доминантном идеологијом. Њихови радови отварали су простор за алтернативно разумевање како улоге уметничког стваралаштва тако и реалности друштва.

Тоталитарни модел

Тоталитарни модел деловања уметности у јавном простору одговара позицијама моћи које дефинише Вилијамс у оквиру ауторитарног модела али се примењен на локални контекст непосредно надовезује на прецизно дефинисан идеолошки модел који поставља Лидија Мереник, а који се манифестује у оквиру соцреалистичког правца у уметности. Као званични државни правац уметничког стваралаштва социјалистички реализам утемељен је на V конгресу КПЈ, 1948. године. Улога уметности прецизно је дефинисана рефератом Милована Ђиласа под називом *Извештај о агитационо пропагадном раду*, којим се успоставља партијска контола над прозводњом како садржаја тако и форме којом се претпостављени садржај комуницира (*ibid.:* 22-28).[3] Народно ослободилачка борба, радничка класа, обнова и изградња, народни хероји, борци и револуционари представљају основне тематске јединице у оквиру којих се постепено гради митологија комунистичке Југославије. Може се рећи да је овај правац у уметности свој најефикаснији механизам изградио управо у споменичкој култури као и да је у тој форми најдуже и опстао као уметничка пракса.

У Београду и данас постоји велики број споменика који сведоче о политици репрезентације тадашње владајуће идеологије. Да наведемо неке од примера: *У нови живот (Аларм)* Лојзе Долинара постављен 1949.

---

[3] О тоталитарном моделу и државним актима којима се дефинише културна политика послератне Југославије *ibid.*

испред Београдског драмског позоришта на Црвеном Крсту (сл. 1), *Обнова* Лојзе Долинара (сл. 2) и *Борба* Сретена Стојановића (сл. 3) постављене 1949. испред зграде Општине Вождовац, *Позив на устанак* Војина Бакића постављен 1950. испред Музеја *4. јула*. Ови споменици реализовани као фигуралне групе или појединачне фигуре (у случају дела Војина Бакића) кроз репрезентацију људског тела формулишу симболе новог друштва. Идеализовано монументално тело, јаке мускулатуре, снажно и чврсто, као носилац значења идеје препорода, представља темељ државе. Бојана Пејић овакву стратегију назива политиком тела у оквиру које "у комунистичкој Југославији тело циркулише као метафора за структуру и функционисање друштва као целине" (*ibid.:* 29). Исти механизам понавља се и у иконографији централне фигуре комунистичког друштва – фигуре радника. Примери скулптура са овом тематиком су *Радник монтер* и *Радник струјар* Радете Станковића, обе постављене 1948. године испред Института за испитивање материјала (Булевар Војводе Мишића) као и споменик *Обалски радници – пали у НОБ-у* (сл. 4), истог аутора, из 1954. који се налази на обали Саве код Пристаништа. У централном парку у Земуну налази се и споменик *Талац* Бориса Калина посвећен кожарским радницима-борцима, а у непосредној близини у истом парку је и скулптура *Бомбаш* Вање Радауша, обе из 1946. године. Велики број споменика бомбашу, рањенику, партизанима и куриру подигнут је на територији града. По датим примерима види се да се пажљиво водило рачуна и о избору локације за одређени споменик. Тако је, на пример, скулптура *Курир* Стевана Боднарова била постављена испред Дома пионира и омладине Вождовац (Šarenac 1990).[4] Политика места играла је важну улогу у оквиру тоталитарног модела у којем се пажљиво креирала ситуација сусрета између публике у уметничког дела. Централни тргови различитих београдских општина били су намењени за меморијалне композиције у оквиру којих се креирало сећање на жртве отаџбине – борце пале у НОБ-у. Да је жртва за отаџбину била један од основних топоса изградње новог идентитета сведочи велики број споменика: *Борцима из Угриноваца* непознатог аутора из 1952. у Угриновцима, *Борцима из Сурчина* Небојше Митрића из 1953. у Сурчину, *Споменик изгинулим Батајничанима* Љубинке Савић Граси из 1954. у Батајници, *Палим борцима НОР-а* Стевана Боднарова из 1954. на Бановом Брду, *Палим борцима Кумодража* М. Ивковића из 1955. у Кумодражу, *Борцима од 1941-45* Јована Кратохвила из 1956. у Земуну (сл.5), *Палим борцима Рушња* Александра Бране Сувачерева из 1969. у Рушњу, *Палим борцима* Миодрага Мише Поповића из 1980. у Железнику, *Палим борцима Добановаца* Милана Бесарабића из 1980. у Добановцима. На улазу у Гробље ослободиоцима Београда нала-

[4] Попис скулптура у јавном простору Београда са локацијама В. Šarenac 1990.

зи се централни споменик палим борцима – *Споменик ослободилаца Београда 1944.* Две рељефне композиције Радете Станковића у камену са ратним призором постављене су 1961. године, док је стојећа фигура партизана-борца са спуштеном пушком, истог аутора, висине 2,8 метара постављена 1988. године.

Посебну тему представљала би анализа модела третирања жртава фашизма у оквиру послератне Југославије. У топографији места која активирају сећање на рат важну улогу има Спомен-парк Јајинци на чијем улазу се налази рељеф *Жртвама фашизма 1941-45* Стевана Боднарова из 1952. године. Овде се чини важним истаћи да је тоталитарни модел имао потпуну контролу и над креирањем колективног идентитета жртава рата као и над позиционирањем тако постављене жртве у меморији друштва. Кроз анализу односа неколико кључних места сећања на Други светски рат, оних које се везују за јеврејске жртве као што су Старо сајмиште, срушена Сефардска синагога на Дорћолу, Споменик јеврејским жртвама фашизма (Богдана Богдановића) на Јеврејском гробљу и Меморијал Топовске шуме, у односу на Спомен парк Јајинци, Олга Манојловић Пинтар и Александар Игњатовић указују на ригидни, искључиви и тотализујући концепт друштвеног идентитета који се креирао (Manojlović Pintar i Ignjatović 2008: 95-111). Наиме, стратиште Јајинци као саставни део Бањичког логора постало је централни симбол страдања свих родољуба на територији Београда док су друга два логора, Топовска шума и Старо сајмиште, у јавном простору града потпуно заборављена. Овакав однос према жртвама сугерише систематску маргинализацију једне мањинске заједнице (у овом случају Јевреја) у односу на репрезентацију колективног идентитета жртве Другог светског рата. Тоталитарни модел деловања у јавном простору, мотивисан новим националним идеологијама, обележио је и постављање споменика у непосредној близини логора Старо сајмиште 1995. године. Дело аутора Миодрага Поповића, *Споменик сећања на масовна страдања и отпор југословенског народа,* откривен је 22. априла на годишњицу пробоја логораша из Јасеновца 1945. године, датум који се од 1992. године у Србији слави као Дан жртава геноцида. Сам споменик формом указује на нови репрезентациони механизам који са променом идеологије доживљава трансформацију у оквиру тоталитарног модела и усваја естетизоване симболичне облике у обележавању колективитета жртве. У сличном симболичком и естетизованом репрезантационом оквиру изведен је и споменик *Стрељаним родољубима* Војина Стојића који је 1988. године постављен у оквиру Спомен-парка Јајинци. Страдање Јевреја у Другом светском рату обележено је 1990. године спомеником *Менора у пламену* Нандора Глида, на обали Дунава у Дорћолском делу, на месту изолованом од погледа и ван централне шетачке руте дорћолске обале.

Иако је можда најрепрезентативнији механизам деловања тоталитарног модела реализован у оквиру соцреалистичког правца у уметности, видимо да он, с променама тренутних политичких оријентација као и идеологије, доживљава формалне трансформације. Увек у циљу успостављања потпуне доминације над производњом значења, тоталитарни модел преузима форму која у датом тренутку најефикасније делује у домену јавне сфере и примењује се, од стране различитих владајућих структура, све до краја XX века.

Партонизирајући модел

Могло би се рећи да је највећи број постојећих скулптура у граду постављен управо у оквиру патронизирајућег модела. Наручилац уметничких дела је државна управа, а механизам се најчешће своди на постављање скулптуре у одређени јавни градски простор. Видели смо да је тоталитарни модел деловања везан за одређен идеолошки оквир са јасним политичким циљем, који се манифестује како кроз саму тему, односно мотив дела, тако и кроз његову форму репрезентације али и локацију на коју се дело поставља. Самим тим свака промена иделошке климе и владајућег апарата отвара могућност уклањања из јавног простора симбола предходне епохе. За разлику од тоталитарног, механизам деловања патронизирајућег модела везује се за урбанистички дизајн, *улепшавање* простора, *оплемењивање* урбаних целина уметничким делима. Овај модел може се пратити кроз историју, а радови несметано опстају на локацији на коју су постављени без обзира на владајућу идеологију и политику репрезентације. У складу са дефиницијом коју поставља Вилијамс можемо претпоставити и одређени степен одговорности наручиоца у оквиру које наручилац (у овом случају држава и локална управа) преузима функцију едукатора публике и као патрон креира грађанима изложбу на отвореном. Држава патрон не заборавља ни истакнуте појединце из области уметности, науке, књижевности те се у оквиру програмског деловања постављају и споменици знаменитим личностима које нису директно везане за политички живот структуре на власти.

Простор за активирање патронизујућег модела отворен је и делимичном либерализацијом културе до које долази након раскида државног врха са Инфорбироом и СССР-ом. Политика приближавања Западу везује се и за развој послератног модернизма у Југославији који брзо прераста у „вид институционализоване, репрезентативне уметности (као облик ‚социјалистичког естетизма' или ‚социјалистичког модернизма'), метафора појма ‚социјалистичке демократије'" (Merenik 2010: 15). Овај период у уметности Мереник анализира у оквиру новог идеолош-

ког модела који назива модернистичким. С једне стране државна контрола над формом и садржајем условно попушта док ситуације креиране у домену културних политика одговарају како унутрашњим политичким циљевима тако и актуелној међународној политици. Уједно, креира се и слика отворености државе ка утицајима са Запада, како у локалном контексту тако и у међународном. У домену уметничког деловања у јавном простору овакав модел чини се идеалним за патронизирајући однос државе према грађанима, мада се овакав однос спроводи интензивно до краја XX века и обухвата много шири спектар уметничких пракси као и различите генерације уметника. Грађанима се омогућава да се упознају са новим уметничким правцима али у наменски креираним околностима које не производе дисонантне тонове у односу на доминантну политику. Од шездесетих година може се пратити активно спровођење патронизирајућег модела на територији града, иако је таквих примера било и раније.

Паркови, зелене површине, простори испред појединих институција, вртића, болница омиљена су места за уметност државе патрона. На примеру Београда овај модел се јасно може препознати. Да наведемо само неке од многобројних скулптура постављених у оквиру патронизирајућег модела: *Жена са школьком* Александра Зарина из 1956. у Безистану, *Девојка на клупи* Ратимира Стојановића из 1956. у Безистану, *Жена која седи* Риста Стијовића из 1957. у парку Мањеж, *Прекинута игра (дечак)* Мире Сандић из 1967. у Пионирском парку, *Пролеће (девојка са голубом)* Саве Сандића из 1960. испред стадиона Ташмајдан, *Игра у простору* Миодрага Живковића из 1973. испред Спортског центра 25. мај, *Трином* Олге Јанчић из 1979. у парку на Савском насипу (сл. 6), *Седећа фигура* Ивана Саболића из 1985. у Пионирском парку. У периоду од 1984. до 1989. године. у Ташмајданском парку постављен је велики број скулптура међу којима су и *Вепар* Николе Вукосављевића, *Златна шума* Мире Јуришић, *Лежећи акт* Ангелине Гаталице (сл. 7), *Жена која седи* Ивана Саболића, *Дон Кихот* Јована Солдатовића. Током осамдесетих и Ада Циганлија постаје простор интензивног деловања патронизирајућег модела. Један од бољих примера примене уметности у самом дизајну паркова су радови *Тобоган* Саве Сандића (сл. 8) и *Пењалица* Мире Сандић (сл. 9), урађени за дечије игралиште на Малом Ташмајдану. О логици одговорности патронизирајућег модела сведочи и велики број скулптура постављених испред болница и домова здравља. Испред Дома здравља Нови Београд налази се скулптура *Мајка и деца* Ане Бешлић, у парку Ортопедско-хируршке болнице постављена је скулптура *Мајка и дете* Јелене Јовановић и скулптура *После кише* Мире Сандић, испред Дома здравља Врачар је скулптура *Одмор* Славољуба Ваве Станковића, испред Клиничког института за педијатрију "Др Олга Поповић Дедијер" је скулп-

тура *Мајка и дете* Илије Коларевића, у парку Железничке болнице је скулптура *Породиља* Владимира Комада.

И друге локације, као што су простори испред различитих хотела, имају важну улогу за државу патрона. Испред хотела Континентал, некада чувеног Интерконтинентала у којем су боравили многи важни представници иностраних делагација, налази се већи број скулптура постављених током осамдесетих: *Гусеница* Михаила Станића (сл. 10), *Скулптура у простору* Милана Четника, *Саркофаг* Мице Попчева (сл. 11), *Раст* Јелисавете Шобер.

Као што се да наслутити већ и из наведених примера током 80-их градска управа изузетно активно спроводи стратегију имплементације уметничких дела у јавне просторе града. Током 1989. године, исте године када се у Београду одржава последњи самит Несврстаних, реализује се и неколико мурала међу којима су мурал Владимира Величковића код Филозофског факултета, *Сликани зид* у Рајићевој улици и *Београђанка* на Теразијама Чедомира Васића, мурал Ивана Рабузина у Кнез Михаиловој улици, мурали Миодрага Протића и Ибрахима Љубовића на Теразијама.

Патронизирајући модел је флексибилан и ангажује велики број уметника различитих профила. Формирају се и стручне комисије које посредују између јавне администрације и самих аутора. Међутим, и поред бројних примера и великог броја аутора чије радове можемо видети на улицама Београда, у позадини иницијативе градске управе увек се јасно препознају елементи који, по својој основној мотивацији, дефинишу патронизирајући модел.

Агонистички модел

Агонистички јавни простор како га дефинише Шантал Муф подразумева немогућност успостављања консензуса у домену јавне сфере. Уколико посматрамо уметничку праксу патронизирајућег модела видећемо да је циљ овакве праксе у јавном простору управо стварање консензуса. У потпуној опозицији оваквој стратегији налази се критичка уметност "која потиче неслагање, која разоткрива оно што доминантни консензус тежи засјенити и затрти. Сачињена је од многоструких умјетничких пракси којима је циљ дати глас свима онима који су ушуткани у оквиру постојеће хегемоније" (Mouffe 2008: 226). Иако Муф дефинише агонистички модел у оквирима хегемоније либерализма, механизам који анализира може се препознати у јавном простору Београда деведесетих година. Управо током хегемоније ауторитарног Милошевићевог режима и у јеку ратова на територији бивше Југославије, на улицама Београда гене-

рише се алтернатива доминантној јавној сфери. Континуирани улични протести обликовали су нови јавни простор у оквиру којег се креирала противтежа националистичкој идеологији државног врха.[5] У атмосфери уличних протеста и сталних сукоба реализују се неки од парадигматских уметничких радова у јавном простору чији је механизам деловања утемељен у агонистичком моделу. Управо у овом моделу могу се анализирати радови уметничких група као што су Шкарт, Лед Арт и Магнет.

Група Шкарт (Драган Протић и Ђорђе Балзамовић) већ самим називом објективизује појам отпада, вишка, одбаченог дела. Перформансима и акцијама изведеним током деведесетих, као што су пројекат *Туђе* или *Ходање,* Шкарт делује у ситуацијама случајних сусрета у оквиру којих креира тренутке који су управо доминатном политиком одбачени и потиснути. Њихов простор су улице, градске пијаце, простор друштвене комуникације и размене где грађани постају активни учесници уметничког догађаја. Кроз ново искуство сусрета настаје и нова урбана реалност.

Већ својом првом акцијом из 1993. године, под називом *Замрзнута уметност,* Лед Арт редефинише појам изложбе у новонасталим околностима. У хладњачи паркираној испред Дома омладине радови 22 уметника (Никола Џафо, Раша Тодосијевић, Мрђан Бајић, Јован Чекић, Драгослав Крнајски, Саша Марковић Микроб, Вера Стевановић, Дарија Качић, Талент и други) на директан начин позиционирају уметничку праксу насупрот доминантној идеологији. Перформанси и акције као што су *Председников С.О.С џојас* или *Реконструкција злочина* тренутно реагују на актуелне догађаје и у јавни простор инфилтрирају огледало стварности. Пројекти Лед Арта како их дефинише Мишко Шуваковић "су нека врста показних заслона (екрана) на којима једно ‚друштво ужаса' бива суочено са сопственим демонским ликовима, сабласним фигурама, показаним затамњењима, цензурисаним прозирностима, призиваним илузијама и скриваним конструкцијама" (Šuvaković 2004: 9).

Група Магнет чије су језгро чинили Нуне Поповић, Иван Правдић и Јелена Марјанов своје радове реализовала је на неколико симболички изабраних локација Београда. Током 1996. године изведени су перформанси *Фалу Србија* у Кнез Михаиловој улици, *Последња Тајна вечара* испред Српске академије науке и уметности, *Откровење* испред Радио-телевизије Србије, *Истеривање ђавола* испред Народне библиотеке Србије, *Златна џолуџа* испред и у Народној банци Србије, а током 1997. изведени су *Реквијем за Србију* испред Председништва Србије, *88 јаја за нову опозициону власт* испред Скупштине града Београда и *За-*

[5] О различитим аспектима природе уличних протеста и њиховом уметничком карактеру в. *Šetnja u mestu: Građanski protest u Srbiji 17.11. 1996 - 20.03.1997*: ur. D. Radosavljević, 1997, Beograd: Radio B92.

клани сте. Наше саучешће испред Српске академије наука и уметности (Popović 2011).[6] Пажљиво осмишљени и прецизно изведени перформанси, изражајним средствима, формом и механизмом деловања пенетрирали су у домен упоришта моћи о чему сведоче и бројни конфликти са полицијом и хапшења уметника која су пратила реализацију радова. Самим тим њихов перформативни аспект проширен је и на поље медија који су извештајима "са лица места" преносили информацију несвесно активирајући ново средство комуникације самог рада са публиком (сл. 12). Уметничка пракса Магнета, као радикална критика државног апарата, продубила је поље сукоба и антагонизам појединца и државе у јавној сфери учинила видљивијим.

Дати примери агонистичког модела деловања своје изворе имају у историји авангарде, Ситуационистичкој интернационали, великом броју перформанса реализованих током седамдестих и осамдесетих година на територије бивше Југославије. Међутим, они не исцрпљују широки спектар уметничке праксе деведесетих у оквиру које су креирани агонистички простори и где се водила борба за другачије виђење стварности у јавном пољу. Ипак проучавање како уметничког наслеђа тако и рецентније праксе захтевало би обимнију студију те су за циљ нацрта агонистичког модела изабрани они примери који се директо везују за улице Београда.

Видели смо да се током друге половине XX века у јавном простору Београда спроводе, често паралелно, различите стратегије уметничког деловања. За систематизацију овако широко позиционираних деловања потребно је изградити референтан оквир који би омогућио дубљу анализу појава. Преузимањем тоталитарног, патронизирајућег и агонистичког модела, који се везују за механизам остваривања комуникације у јавном простору, покушала сам да дам нацрт могућег оквира интерпретација. Овако дефинисани модели утемељени су на претпоставци да свако деловање у јавном простору има за циљ остваривање одређеног утицаја на друштво у целини. За сваки од представљених модела дати су само неки од примера који упућују на систем односа који се остварују унутар оваквe праксе као и на мотивације које стоје иза потребе да се дело постави или изведе у јавном простору. Даља анализа појединачних појава, као и оних које овом приликом нису ни споменуте, отвориће нови спектар тема битних за разумевање овако обимног поља какво је уметност у јавном простору.

---

[6] О раду групе у монографији поводом прве ретроспективне изложбе о раду Нунета Поповића и групе Магнет *Živela sloboda! Nune Popović i grupa Magnet*, 2011, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

ЛИТЕРАТУРА

Erić, Z. 2005

Art as the critical reflection of the public sphere: the production of social space in Serbia in the Milošević's era, Weimar. Available through e-pub. uni-weimar.de/opus4/files/644/Thesis.pdf (приступљено 27.03.2012)

Kwon, M. 2005

Public art as Publicit. Available through Republicart research project by European Institute for Progressive Cultural Policies. http://republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm (приступљено 27.03.2012)

Manojlović Pintar, O. i Ignjatović, A. 2008

Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat, u: *Kultura Sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti,* ur. S. Bosto, T. Cipek i O. Milosavljević , Zagreb: Disput, 95 -111.

Merenik, L. 2010

Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968, Beograd: Fond „Vujičić kolekcija", Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.

Mouffe, C. 2008

Umjetnički aktivizam i agonistički prostori, u: *Operacija: Grad, Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti,* eds T. Medak, P. Milat *et al*, Zagreb: Miltimedijalni institut, BLOK, Clubture et c., 220-227.

Negt, O. and Kluge, A. 1993 (1972)

Public Sphere and Experience – Toward an Analyses of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Popović, N. 2011

Živela sloboda! Nune Popović i grupa Magnet, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Radosavljević, D. (ur.) 1997

Šetnja u mestu: Građanski protest u Srbiji 17.11. 1996 - 20.03.1997, Beograd: Radio B92.

Sheikh, S. 2004

In the Place of the Public Sphere? Or, the World of Fragments, available through Republicart research project by European Institute for Progressive Cultural Policies.
http://republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm (приступљено 27.03.2012)

Habermas, J. 1989 (1962)

The Structural Transformation of the Public Sphere, trans. T. Burger and F. Lowrence, Cambridge: The MIT Press.

Šarenac, D. 1990

Parkovi, ljudi, događaji: beogradska skulptura i javnom prostoru, Beograd: Eksportpres.

Šuvaković, M. 2004

Fragmenti o tragovima umetnosti, ideologije i politike, u: *Led Art Dokumenti vremena 1993-2003*, ur. Vesna Grginčević i dr, Novi Sad: MMC Led art, Beograd: Samizdat B92: 9 -11.

Williams, R. 1989 (1961)

Communication and Community, u *Resources of Hope,* ed. R. Gable, London: Verso, 19-31.

Разрешење скраћеница

ФНРЈ - Федеративна Народна Република Југославија
СФРЈ - Социјалистичка Федеративна Република Југославија
САД – Сједињене Америчке Државе

MILICA V. PEKIĆ

A MAP OF STRATEGIES OF ARTISTIC ACTION IN THE PUBLIC SPACES OF BELGRADE FROM 1945 TO 2000

SUMMARY

The paper has the aim of mapping the various strategies of artistic action in the public spaces of Belgrade in the period from 1945 to 2000. Through an analysis of relations carried out within different strategies of action, and the ideological frameworks that were complementary to them, three basic models were mapped: the totalitarian, patronising and agonistic. All three models relied on a certain system of communication that was implemented in the public domain. The totalitarian model envisaged full control over the mechanisms of the production of contents, but also over the form in which the contents were communicated. Representative of this model are the monuments of socialist realism, as the symbols of building of new state identity and mythology of the communist Yugoslavia. The totalitarian model remained active with a modified representation formula until the end of the 20th century. The patronising model was similar to the totalitarian one, but envisaged a certain degree of responsibility of the ruling minority. Its action is connected with urban design, strategies of *embellishing* and *improving* the city with works of art. The placement of sculptures was the most frequent activity within this model, and the favourite locations were parks and grass surfaces in front of hospitals and various institutions. The largest number of art works in the public spaces of Belgrade, sculptures, but also murals, were installed under the auspices of the patron state. The agonistic model defined the public sphere as a battlefield, within which there was a constant battle for the establishment of domination. The protests during the 1990s in the streets of Belgrade shaped an alternative to the dominant position of the authorities and, in this atmosphere, art drives, performances and initiatives were realis that offered a different understanding of reality and rendered the conflict between the individual and the state visible.

The paper is a theoretical addition to the communication mechanisms described in the study *Communication and Community* by Raymond Williams, the ideological models positioned by Lidija Merenik in the interpretation of Serbian painting from 1945 to 1968, and the notion of the antagonistic public space defined by Chantal Mouffe in the essay *Artistic activism and agonistic spaces*.

Сл. 1 *У нови живот (Аларм),* Лојзе Долинар, испред Београдског драмског позоришта на Црвеном крсту, фото: М. Пекић.

Fig. 1 *Into the new life (Alarm)*, Lojze Dolinar, in front of the Belgrade Drama Theatre, in the Crveni Krst quarter of Belgrade, photo by: M Pekić.

Сл. 2 *Обнова,* Лојзе Долинар, испред зграде Општине Вождовац, фото: А. Адамовић.

Fig. 2 *Reconstruction*, Lojze Dolinar, in front of the Voždovac Municipal Hall, photo by: A. Adamović.

Сл. 3 *Борба,* Сретен Стојановић, испред зграде Општине Вождовац, фото: А. Адамовић.

Fig. 3 *Struggle*, Sreten Stojanović, in front of the Voždovac Municipal Hall, photo by: A. Adamović.

Сл. 4 *Обалски радници – пали у НОБ-у,* Радета Станковић, обала Саве код Пристаништа фото: М. Пекић.

Fig. 4 *Dock Workers – Fallen During the People's Liberation War*, Radeta Stanković, Sava river bank near the Port, photo by: M. Pekić.

Сл. 5 *Борцима од 1941-45,* Јован Кратохвил, Земун, фото: М. Пекић.

Fig. 5 *For the Fighters of 1941 to 1945*, Jovan Kratohvil, Zemun, photo by: M. Pekić.

Сл. 6 *Трином,* Олга Јанчић, Савски насип, фото Ђ. Арнаут.

Fig. 6 *Trinome*, Olga Jančić, Sava embankment, photo by: Đ. Arnaut.

Сл. 7 *Лежећи акт*, Ангелина Гаталица, Ташмајдан, фото: И. Зупанц.

Fig. 7 *Lying Nude*, Angelina Gatalica, Tašmajdan Park, photo by: I. Zupanc.

Сл. 8 *Тобоган,* Сава Сандић, Мали Ташмајдан, фото: М. Пекић.

Fig. 8 *Toboggan*, Sava Sandić, Small Tašmajdan Park, photo by: M. Pekić.

Сл. 9 *Пењалица,* Мира Сандић, Мали Ташмајдан, фото: М. Пекић.

Fig. 9 *Climber*, Mira Sandić, Small Tašmajdan Park, photo by: M. Pekić.

Сл. 10 *Гусеница,* Михаило Станић, испред хотела Континентал, фото: Ђ. Арнаут.

Fig. 10 *Caterpillar*, Mihailo Stanić, in front of the Continental Hotel, photo by: Đ. Arnaut.

Сл. 11 *Саркофаī,* Мице Попчев, испред хотела Континентал, фото: Ђ. Арнаут.

Fig. 11 *Sarcophagus*, Mice Popčev, in front of the Continental Hotel, photo by: Đ. Arnaut.

NAŠA BORBA – sreda – 29. 5. 1996.

„MAGNET" IZVEO PROJEKAT „OTKROVENJE"

Kraj obmanjivačke službe televizije

Multimedijalna umetnička grupa „Magnet", preksinoć je tačno u vreme početka drugog Dnevnika Radio televizije Srbije (19.30 časova), na platou između pozorišta „Duško Radović" i službenog ulaza u zgradu RTS razbila nov televizor marke „Philips".

U razbijanju televizora učestvovali su Miroslav Nune Popović, Ivan Pravdić i Jelena Marijanov, dok je Marija Lončar, na licu mesta, poput policijskog inspektora izvršila uvidaj i kredom označila i numerisala razbijene delove. Ostaci televizora biće spakovani u sarkofag (dimenzija 1,7x1,2x0,6 metara) napravljen od klirita koji može probiti samo „Teslin zrak".

Ovaj „Magnetov" street art projekat, pod nazivom „Otkrovenje", kako stoji u specijalnom izdanju „Magneta", označio je kraj „informativno-obmanjivačkoj službi televizije".

„Svaki čovek mora da ima pravo pristupa svim informacijama i da ih prema sopstvenom izboru odabira i koristi. Postojeće informativno uređenje okružuje nas kao ograda koncentracionog logora od bodljikave žice. Razbijamo nov televizor i ispitujemo njegove estetske forme kao skulpture," kaže se u specijalnom izdanju „Magneta" deljenom publici.

Svima koje je šokiralo razbijanje novog televizora vrednog hiljadu maraka (inače, u Popovićevom vlasništvu) ovaj umetnik poručuje: „Ni Mikelanđelo nije pravio skulpture od blata, već od zlata". Početna cena razbijenog televizora, sada umetničkog dela, je šest hiljada maraka.

Policija koja je aktivno učestvovala u prethodnim street art projektima „Magneta" („FaluSerbia" i „Poslednja Tajna večera") ometajući umetnike, ovog puta je izostala. I. K.

Estetska forma razbijanja: „Philipsov" televizor pre i posle umetničkog čina FOTO: Predrag Pavlović

Сл.12 Чланак из дневног листа Наша Борба објављен 29. 5.1996. године.

Fig. 12 Article in the *Naša Borba* daily newspaper, published on May 29th, 1996.

II СТРУЧНИ ЧЛАНЦИ

стручни чланак – стручни рад

УДК 762.11.049.2(410)"17";
76:069.51(497.11)

ИД 195201292

Марија М. ТОДОРОВИЋ
Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

СЕРИЈЕ ГРАФИКА ВИЛИЈАМА ХОГАТРА МОРАЛИЗАТОРСКО-ДИДАКТИЧКОГ САДРЖАЈА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У

Апстракт: У тексту се анализира 14 графика енглеског сликара Вилијама Хогарта из Народног музеја у Београду. Оне припадају серијама графика *Харлотин пут, Рејков пут*, *Марљиви и лењи шегрт*, *Четири степена свирепости* и *Marriage à la mode* и примери су критике и сатиричног приказа неморалног енглеског друштва. Графике носе експлицитну морализаторско-дидактичку поуку, те се њихов комплексни наратив ишчитава у садејству са литературом тог времена, али и анализама филозофских, социолошких и културолошких феномена у Енглеској прве половине XVIII века. Иако Народни музеј не поседује све графике из наведених серија, ове графике је неопходно анализирати у оквиру серије из које потичу и чији су саставни део, јер представљају део наративног континуираног низа.

Кључне речи: Вилијам Хогарт, Народни музеј у Београду, графике, морализаторско-дидактичке сцене, сатира, XVIII век, Енглеска

У графичкој колекцији Народног музеја у Београду чува се 20 графика Вилијама Хогарта које су откупљене средином XX века из приватних колекција Александре Кумрић, Јулке Бајлони и Јелене Стефановић-Сакеларидес. Од поменутих 20 графика, 14 су из графичких серија *Харлотин пут, Рејков пут*, *Марљиви и лењи шегрт, Четири степена свирепости* и *Marriage a la Mode* и носиоци су експлицитно морализаторско-дидактичког садржаја.

Четири графике из серије *Marriage a la Mode* откупљене су 1955. године од Александре Кумрић, друга по реду графика из серије *Харлотин пут* откупљена је од Јулке Бајлони 1951. године. Све остале графике су откупљене од Јелене Стефановић–Сакеларидес, а година откупа није позната. Осим тога, није познато када су и како чланови ових породица ку-

пили Хогартове графике, нити је познато да ли су, осим графика које су продате Народном музеју, поседовали и друге графике из Хогартових серија којима су припадале откупљене графике. Идентификација која датује графике у XVIII век, тј. у време Хогартовог живота, или у XIX век када су Хогартове графике поново штампане, за сада остаје непозната. Иако Народни музеј у графичкој колекцији нема све графичке листове из поменутих серија, њих је ипак неопходно анализирати у оквиру серије из које потичу јер представљају део наративног континуираног низа.

У енглеској литератури, а потом и у ликовној уметности, прве половине XVIII века морал има како дидактичко својство, тако и емпатијско. Дидактичко одличје морала је било наслеђено из претходног века који се одликовао изразитим пуританизмом. Тај нови, осамнаестовековни морал био је мање строг, али и даље обојен пуританизмом из којег је проистекао.[1] С обзиром на то да је XVIII век био век средње класе енглеског друштва јасно је да је нови морал био неопходан тој социјалној структури да би могла да се одупре пороку и искушењима који су били карактеристични за високо друштво. На овој идеји се потпуно базирала егзистенција средње класе која је одвајала свој начин живота од оног којим је живела неморална и брутална аристократија која је, напослетку, представљала паразитско друштво које је као такво опстало још од периода рестаурације.

На смени векова настају Локове теорије о значају врлина и човекове потребе за срећом, о значају моралне едукације и моралном савршенству човека. Његов ученик Шафтсбери наставио је даље прецизирајући да је човекољубље главна морална врлина. Такође, писао је и о моралним захтевима који морају постојати у литератури и уметности. Шафтсбери, описујући важну промену у понашању након појаве новог морала XVIII века, препознаје уметност као креатора нове културе. Уметност се тада дефинише као средство утицаја које мора да задовољава чула и интелект. Ове нове идеје штампале су се у новинама *Tatler* и *The Spectator* те су постале популарне међу средњом класом којој је припадао и Хо-

---

[1] Нови осамнаестовековни морал има своје зачетке у 1688. години када након Енглеског грађанског рата, тзв. Револуције, многи Енглези долазе до закључка да је реакција на моралне и религиозне захтеве у понашању, који су пратили период владавине Чарлса I и Чарлса II, отишла предалеко. Католички краљ Џејмс II, године 1688. покушао је да заведе нови деспотизам у цркви и држави. Заједно са династичком, уставном и црквеном револуцијом из 1688. десила се и револуција јавног понашања, тзв. револуција морала. То је довело до тога да секуларни ауторитет почиње да реагује против црквених изричитих дисциплинских кажњавања. Црква се, пак, у том тренутку нашла у незавидној позицији с обзиром да је требало одлучити да ли ће управо она бити тело које ће се борити против секуларног ауторитета, или ће прихватити да световни представници буду једини извршиоци реформације морала читаве нације. Оваква превирања довела су до опадања религиозног ентузијазма, те тако становништво више није веровало да ће свако њихово понашање иницирати божју казну (Spurr 1993: 127–143; Stone 1977, 245–247).

гарт. Иако су књижевници Филдинг, Ричардсон, Дефо и други прихватили практични морални значај који је истицан у поменутим новинама, у ликовној уметности Хогарт је био једини који је те идеје приказивао на сликама и графикама.

Сатира је била главно средство за преношење нових моралних начела. Она је комбиновала пошалицу и пропагандни коментар савременог социјалног, културног и политичког живота. Уметников блиски пријатељ, Хенри Филдинг, био је више него било који други књижевник под утицајем Локових и Шафтсберијевих идеја. У *The Spectator*-у је објављен његов чланак у којем истиче моралне и дидактичке захтеве комичног приказивања протагониста. Сходно томе он је био свестан утицаја који врше Хогартове графике, па је у новинама *The Champion* 1740. године написао: „Сматрам да је генијални господин Хогарт један од најистакнутијих сатиричара које је било које доба икад произвело. У његовим одличним радовима видимо сцене које обмањују посматрача свом снагом хумора. И док посматрач усмерава свој поглед на следећу слику, заправо је сведок последице која је страховита и фатална. Усуђујем се да тврдим да су ова његова дела, која он назива *Харлотин пут* и *Рејков пут,* настала да служе врлини и очувању људскости више од свих списа о моралу који су икад написани," (*Antal 1952: 69).* Мане и пороци које Хогарт на сатиричан начин кажњава у својим делима су заправо пороци који стају на пут новој средњој класи и њеној етици јер су разврат, лењост, коцка, пијанство, религиозно лицемерство били саставни део свакодневнице. Из тог разлога Хогарт приказује порочно, недолично понашање које увек води ка трагичном окончању живота приказаног протагонисте, јер је судбина неумољива према онима који не поштују моралне заповести. Стога је сатиричан приказ имао још већи значај јер је сатира имала социјалну функцију и сходно томе моментални утицај на становништво.[2]

Серије Хогартових графика из Народног музеја имају комплексне садржаје на основу којих посматрач, са једне стране, уочава уметникове ставове о неморалном енглеском друштву XVIII века са експлицитном морализаторско-дидактичком поуком. Са друге стране, не приказујући оно што је морално прихваћено и конвенција у понашању, већ управо

---

[2] Сатира је била једно од главних обележја осамнаестовековне литературе и уметности. Највише се развила у Енглеској и Француској, где постаје саставни део драма, новела, путописа, филозофских трактата. У Француској значајни су радови Боалеа, Дидроа и Молијера. Иако се у Енглеској зачеци сатире виде још код Шекспира, чињеница је да је захваљујући утицају Молијера и превода његових дела на енглески језик, она у XVIII веку добила прави израз, а фокус се усмеравао не само на исмевање људских мана већ и на оптуживање човекове способности да буде свиреп и неправедан. Тако су се сатиричним приказом мапирали социјални проблеми, религиозна нетолеранција и политичка злоупотреба положаја. Наистакнутији представник сатиричних новела и новинских текстова у Енглеској био је Филдинг (Goulbourne 2007: 139–160; Marsden 2007: 161–175).

приказивањем неморалног, ласцивног и окрутног понашања протагониста, Хогарт даје шансу посматрачу да сам доноси закључке о томе шта би било морално прихватљиво понашање. Такође, поред морализаторско-дидактичког својства ових графика битно је напоменути и извесну емпатију коју је Хогарт гајио према појединим приказаним актерима, као што је то случај са Мол Хакабаут, протагонисткињом серије *Харлотин пут*, или ликом Саре Јанг приказане на серији *Рејков пут*.

Друга по реду графика из серије *Харлотин пут* из Народног музеја у Београду

У Народном музеју се чува друга по реду графика, израђена комбинованом техником бакрореза и бакропписа, из серије *Харлотин пут* (сл. 1) која је откупљена 1951. године од Јулке Бајлони. Није познато да ли је породица Бајлони поседовала остале графике из ове серије. Ову графику је неопходно анализирати у оквиру свих шест графика из серије које се надовезују једна на другу и чине континуирани низ.

Харлотин пут, серија од шест слика и графика настала је 1731–1732. године. Оригиналне графике су сачуване, док су слике страдале у пожару 1755. године. На њима Хогарт приказује кратки живот наивне сеоске девојке која је дошла у Лондон да ради посао кројачице, међутим убрзо бива уведена у свет проституције и порока који је напослетку уништава.

Харлотин пут је серија графика са комплексним наративом. Оне пружају увид како у историјске, социолошке и културолошке оквире живота у Енглеској у XVIII веку, тако и у оквире медицинских третмана и лечења. Надасве, *Харлотин пут* носи морализаторско-дидактичку поуку.

Протагониста Харлотиног пута је млада Мол (Мери) Хакабаут која долази из Јоркшира у Лондон, што се види по натпису на путничким кочијама којима је допутовала, а што је приказано на првој графици.[3] Она стаје испред озлоглашене таверне *Sigh of the bell* познатог места за коцкање и проституцију. Обучена у белу сеоску хаљину, са ружом на недрима и са прибором за шивење који држи окачен на руци, она чека рођаку за коју очекује да ће је сачекати и да ће јој помоћи, и за коју је понела гуску на поклон. Честитка уз поклон, коју у руци држи свештеник који је леђима окренут Мол, показује њену полуписменост.[4] Рођака

[3] У литератури су присутна оба имена. Филип Момбергер је појаснио да презиме Hackabout наговештава Молину судбину. *Hack* је превозно средство које, као и проститутка, има кружну туру, од изласка на улицу у потрази за клијентима, до повратка на почетну тачку (Momberger 1999: 62).

[4] На цедуљици је исписано: For my lofing cosen in Tems Stret in London (*ibid.:* 49).

није дошла, а Мол дочекује стара подводачица, одевена у богато набрани сатен, која ће је додворавањем завести у живот порока. Даљи ток судбине Мол Хакабаут приказан је на другој графици, а која се чува у Народном музеју. Мол је знатно просперирала и развила укус за моду. Сада се налази у луксузном апартману са елегантним таписеријама, скупим намештајем и уљаним сликама на зиду. Постала је љубавница богатог јеврејског трговца који је приказан поред ње. Она има женску послугу, црног слугу из Индије, мајмуна за кућног љубимца, али и младог љубавника који се искрада из собе у тренутку док она пуцкета прстима, руши сточић за чај да би одвратила поглед јеврејског трговца од врата и младог љубавника који је у бегу. На трећој графици Мол више није пажена и чувана љубавница. Она је сада проститутка која живи у скромнијем окружењу и има другачију клијентелу. Приказани украдени бокал из таверне у Друри Лејну наговештава да је Мол почела да шета улицом и да се продаје у неугледном Ковент гардену. Служавке и црни слуга са претходне графике су замењени скромнијом служавком оболелог лица. Такође, мајмун је замењен обичном дворишном мачком, намештај је исхабан, зид више не красе уљане слике већ јефтине графике. Неколико припадника закона предвођени пуританским бискупом Гонсоном долазе да је ухапсе и одведу у Бридвел затвор. На четвртој графици Мол је приказана у затвору како удара конопљу од које ће се правити конопац. Приказана је окружена проституткама, коцкарима и злочинцима. Један од њих претура по Молином џепу, док се проститутка наспрам ње цери на бесмисленост Молине елегантне хаљине. Након затвора Мол је подлегла још већим ризицима проституције. На петој графици је потпуно оболела од венеричних болести. Приказана је умотана у ћебе како седи поред ватре. Два надрилекара се свађају наспрам ње док слушкиња претура по њеном ковчегу. Поред ње је син на којег нико не обраћа пажњу док покушава да извуче парче хране из лонца. На последњој графици приказано је бдење за Мол. Њени ожалошћени налазе се у соби оронуле таверне. Они користе њен ковчег као сто и уместо да тугују за преминулом, учествују у блудним радњама.

Наслов и тема *Харлоѿиноī ūуѿа* су реминисценција на Дефооово дело *Мол Фландерс,* које је написано према животу проститутке Кејт Хакабаут која је обешена 1730. године. На основу тога се сазнаје да је порекло ове Хогартове серије графика била слика обичне проститутке која представља свет сексуалне фантазије и која обитава истовремено са идеалистички замишљеним патријахалним, моралним друштвом чији репрезенти пак нису били у великој мери морални. Већ 1732. године неки од представника часног и изразито моралног друшва су препознати на овим графикама. На првој графици на довратку таверне приказан је озлоглашени пуковник Франсис Чартрис кога је његов политички патрон

сер Роберт Волпол ослободио оптужбе за силовање. Приказан са руком у џепу, алудира на посезање за гениталијама док гледа Мол. Чартрис уједно представља Молину прву муштерију. Такође, на првој графици приказан је представник цркве удубљен у своје сопствене интересе. Приказан је главе окренуте од Мол у тренутку док чита цедуљу на којој је исписана адреса лондонског бискупа који је захваљујући Волполовим одобрењима могао да унапређује свештена лица. Мол тако остаје сама и незаштићена како од црквеног представника тако и од рођаке која није дошла и бива препуштена старој подводачици, госпођи Нидхам, познатој у тадашњем Лондону. На трећој графици је у улози судије, који је дошао да ухапси Мол, препознат бискуп Џон Гонсон за којег се знало да је користио услуге проститутки.[5] Ове личности, репрезенти државе и цркве, могу се тумачити као истински грешници, тј. прави протагонисти *Харлотиног пута*.

Харлотин пут се може сагледати кроз еротичност и Молин пад. Еротичност је присутна на прве три графике на којима је Мол објект пожуде мушкараца. На последње три графике она то није, њу штите и надгледају жене. Тамничар и лекари не обраћају пажњу на њу као на пожељну младу жену. Стога ове графике на нови начин репрезентују проститутке. Хогарт је Молин пад учинио таквим да производи саосећање код посматрача. Саосећање према проституткама тридесетих година XVIII века било је изазивано експлоатисаним наративом о њиховим животима који су се описивали у романима и приказивали на сликама и графикама.[6] Наиме, у XVIII веку се ствара комплексан женски лик чије понашање не може да се уклопи у оквир признатих социјалних норми. Проститутке су биле неприхватљиве, њихово физичко продавање је рушило јасне конвенције о човеку у Енглеској тог доба, тј. однос индивидуе према унутарњем спокојству које се једино постиже часним животом. С друге стране, оне су

---

[5] Хогартово критичко приказивање јавних личности као што су аристократе и државни службеници утицаће на развој критичких политичких цртежа који су посебно били популарни крајем XVII и у XIX веку (*ibid.:* 56).

[6] Осамнаести век је веома битан за развој професија. У социолошким и културолошким анализама проституције у Енглеској XVIII века истиче се да је дошло до извесних промена у њиховом статусу у периоду од 1700. до 1800. године. Крајем XVII века оснива се *Друштво за реформацију понашања* које је било информисано о проституткама. Између 1695-1707. године Друштво је објављивало годишњу црну листу блудника и скандалозних људи којима су са успехом судили. Критички однос према магистратима и судијама који су им пресуђивали приметан је у Свифтовим и Дефоовим делима. С временом, занимање проститутки је пробудило саосећање међу становништвом. Такође, постојала је и паралелна промена односа према лику проститутке. Почињу да се граде болнице Св. Магдалене намењене њима, јер су се истакнути чланови заједнице залагали за оноземаљски живот проститутки и наговештавали да управо оне имају права на искупљење и кајање, те да морају бити спашене од живота у којем су деградиране и изложене сраму (Speck 1980: 127-129).

биле независне што је у садејству са њиховом женскошћу угрожавало женскост поштених жена. Оне су служиле као антитип наспрам онога што је конвенција дозвољавала. Стога се у џорџијанској литератури и ликовним уметностима драматизује лик проститутке чија је појава претила успостављеним вредностима економског и социјалног живота. Тада настаје Дефоова *Мол Фландерс*, Клеландова *Фани Хил*, Вичерлијева *Сеоска жена*, Хогартов *Харлотин пут* и др.

Порекло *Харлотиног пута* везује се за слику свакодневне лондонске проститутке. Хогарт је прилагодио постојећу и доступну иконографију проститутке која је тада обитавала у разним жанровима јер је искоришћавајући њену еротску појаву стварао естетски ужитак посматрачу. Стога је кулминација еротичности приказана на трећој графици јер приказивање полунаге проститутке нуди фантазију сексуалне домишљатости и доступности на коју су циљали мушки купци и посматрачи ових графика. Као што је већ поменуто прве три графике носе еротски садржај, међутим, на њима Хогарт градацијски појачава ефекат еротичности. На првој графици Мол је приказана стегнутог тела заклоњеног рукама, док су на следеће две њене руке раширене, она је у ноћној хаљини отвореног тела које позива на физички контакт. Посматрач ове прве три графике може се у неку руку идентификовани са социјално јаком мушком фигуром која је на довратку, јер и та особа посматра њу, као што је уосталом посматра и купац графике. У контексту позива на физичку интеракцију тумаче се и отворена врата са прве три графике, јер она алудирају на однос који Мол има са клијентима, док је простор у којем се она налази алузија на њено сопствено тело. Хогарт је еротични садржај инкорпорирао у дидактичку проповед. Готово сваки приказани детаљ на овим графикама носи морализаторско-дидактички садржај. На првој графици гуска алудира на завршетак Молиног живота. Она асоцира на лондонски сленг који је означавао проститутку, те је тако помиње као Винчестерову гуску, тј. несташну гуску, зелену гуску и, напослетку, покојну гуску (Momberger 1999: 57). Маказе које висе са њене хаљине имају двоструко значење. С једне стране оне алудирају на занимање због којег је дошла у Лондон, док с друге, маказе указују на њено будуће занимање јер су оне симбол сексуалне распуштености пошто својим обликом подсећају на мушки полни орган (Santesso 1999: 499–521). Коњ указује на ниске страсти. Он, вођен својим примарним поривима за јелом, помера главу и руши кофу. Тако ће и Молини пориви њу довести до пада и смрти. Ипак, алтернатива постоји јер је на првој графици на балкону куће сиромашна али поштена жена која не обраћа пажњу на Мол, шири веш и наговештава да постоји и други пут којим Мол може кренути.[7] На другој графи-

[7] У литератури се ово назива вертикалним излазом који дефинише скромне, али позитивне кућне послове које невина Мол на раскршћу може одабрати (Momberger 1999: 57).

ци са леве стране приказано је огледало, симбол пролазности. Бела маска на столу поред огледала представља њено уобичајено манипулисање, али указује и на учествовање у контраверзним баловима под маскама, тзв. маскарадама које су означавале најгору врсту промискуитетног понашања.[8] Поред маске приказана је и улазница за бал, док је у десном углу пресавијени костим који је Мол обукла за маскараду. Маскарада је са једне стране Молина егзистенција, док је са друге стране предмет осуде. Мајмун који је на поду алудира на то да она изврга руглу свог патрона. Такође, мајмун навлачећи на себе део Молине тканине алудира и на Молине карактеристике. Наиме, као што мајмун имитира људско понашање, тако и Мол пуцкета прстима и имитира мимику тадашњих лондонских истакнутих дама. На зиду су приказане теме из Старог завета. Оне представљају предсказање њене судбине.

Трећа графика носи визуелне референце на време које пролази. Ту је сат и звоно који су стални подсетници протока времена. Сат показује 11 часова и 45 минута, а то је време које је помињано у новинском чланку *Grub street journal*-а, у којем је објављено да је 6. августа 1730. године између 12 и 13 часова међу групом ухапшених проститутки била Кејт Хакабаут.[9] Капа и бич су окачени на зиду. Капа која обликом подсећа на вештичју капу осим што се везује за маскараде такође се односи на квекерски покрет. Могуће је да је Кејт Хакабаут била повезана са квекерским покретом јер је тадашња литература квекерке описивала као блуднице у костимима са вештичјим капама (Wind 1989: 267–269). Брезов прут такође карактерише квекеризам јер су, према тадашњим писањима, блуднице уживале у бичевању. Осим квекеризма прут је средство за девијантна сексуална понашања.

На четвртој графици суноврат Молиног живота је почео. Пас који је у централном делу је алузија на њен нови начин живота. На петој графици Хогарт документује медицинске третмане. С обзиром да је проститутка најчешће повезивана са болестима, на овој графици она је стање свог тела замаскирала хаљином и ћебадима у која је умотана. Виђена је као неко ко шири болести и једина је која сноси кривицу, док се конзументи ње-

---

8 Године 1723, Џорџ I је оживео маскараде као врсту јавних догађаја, што је резултирало револтом цркве. Маскарада је проистекла из италијанске *commedia dell' arte* и представља гала бал у којем учесници играју улоге. С временом је поприма изглед јавног карневала. Познато је да је на маскарадама велики број учесника био сумњивог занимања као што су проститутке, те су се маскараде претварале у скуп промискуитетних особа. Такође, готово да не постоје описи маскарада пре 1750. у којима се не помињу проститутке, те је из тог разлога овај бал био одговарајући оквир за приказ проститутке (Carter 1999: 55–79; Mudge 2000: 33–57).

9 У контексту традиције историјског сликарства и његових предложака, овај податак је од великог значаја. Он показује да је Хогарт илустровао сцену на основу Дефоовог дела, али и новинског чланка. О историјском сликарству у XVIII веку у Енглеској в. Paulson 1967: 69–92.

них услуга више не појављују. Хогарт је приказао огрлицу за ублажавање болова која је такође служила да се болест не пренесе на децу. Огледало које стоји поред ватре је поломљено, а време за Молин повратак на прави пут је прошло. На шестој графици Хогарт осуђује ожалошћене који, осим што имају гранчицу закачену за гардеробу која симболише жалост, заправо нису тужни, него су заокупљени својим блудним радњама. Хералдички штит на зиду, који се качио у аристократским домовима када неко премине, Хогарт је приказао овде, али са кафанским обележјем, тј. бачвицама уместо грба. Хералдички штит никако није приличио проституткама, али је оно последње поругивање Молиној афектираној отмености. Да ће овакво понашање протагониста довести до нове, тзв. манифестације божијег гнева види се и по датуму који је исписан на Молином ковчегу: 2. септембар 1731, када је била 65. годишњица лондонског пожара који се, према устаљеном мишљењу, десио због грехова лондонског становништва.

Да би приказао Молино унутрашње стање Хогарт се послужио максимом „очи су огледало душе", те тако пратећи њен поглед прати се њен „успон" и „пад". На првој графици она је стидљива, њен поглед је уперен на под. На следећој графици Мол је научила како да се варљиво опходи према свом патрону јер она изазивачким погледом, уз афектирано рушење стола, скреће његову пажњу само на себе и одвлачи његов поглед од актера у позадини. На трећој графици њен поглед је директан, док је на четвртој опет понизан и уперен у под. На петој графици уметник показује Молине умирујуће очи (Momberger 1999: 60–61).

Хогарт је стекао велику популарност овом серијом графика. Клијентела *Харлоūиноī ūуūа* била је нова буржазија Лондона, а утицај је био двострук. Куповином ових графика, купац добија поруку да порок треба избегавати зато што увек води до трагичног завршетка. Град је опасно окружење пуно оних који ће искористити наивне, стога је купац морао да развије саосећање према њима јер су они, као што је и Мол, жртве система и социјалних околности. Мол је објекат пожуде и, као таква, остаће социјално и економски покорна богатијем од себе. Она је објекат сажаљења, јер представља жртву којој треба помоћи, али то моментално имплицира и умешаност мушкараца, чланова друштва, који је експлоатишу и бордела у којима се то дешава. С обзиром на то да су мушкарци економски стабилнији они могу купити свој положај, углед, па чак и утицај, за разлику од Мол која страдањем сноси сву кривицу. Уморан од моралних рефлексија ових графика, купац је могао да ужива у њеним другим садржајима као што су исмевање јавних личности и пуки еротични садржај. Осим на купце, ова серија је утицала и на писце који су се користили визуелним наративом о проститутки и писали меланхоличну поезију о Молином посрнућу.

Пет графика из серије *Рејков пут* из Народног музеја у Београду

Народни музеј поседује прву, трећу (сл. 2), пету, шесту и осму графику (бакропис) из серије *Рејков пут*. Оне су откупљене од Јелене Стефановић-Сакеларидес. Као и у случају претходне серије графика, година откупа ових графика није позната, нити податак да ли је породица Сакеларидес поседовала и остале графике из серије *Рејков пут*.

Хогарт је насликао осам слика *Рејковог пута* 1732–33. године. Две године касније настале су графике које их тематски прате. На њима је приказан живот богатог наследника који се, због претерано расипничког понашања, завршава трагично. Анализа *Рејковог пута* подразумева и укључење у разматрање још једне графике која настаје у истом периоду. Наиме, 1733. године Хогарт је у *Daily Advertiser* објавио да гравира девет бакарних плоча на основу својих слика (Jarrett 1986: 158). Једна од њих носи наслов *Сатира вашара*, док је осталих осам названо *Рејков пут*. У први мах делује контрадикторно да је Хогарт решио да заједно објави и изгравира две наизглед различите теме. Заправо, он ствара ироничан однос између поменуте две теме јер на једној приказује једноставну забаву обичних људи са вашара, док на других осам приказује „софистицираније" и деструктивније уживање помодног протагонисте. Иако је графика са приказом вашара пуна насилног садржаја нико од протагониста није у потпуности уништен, као што је то главни актер *Рејковог пута* Том Рејквел. Извесно Хогартово саосећање се уочава на графици која даје сатиричну слику вашара јер Хогарт указује да су приказани препродавци и варалице рањиви подједнако као и они које варају. Овде Хогарт приказује обичне људе који су забаву нашли на вашару на којем су фасцинирани позориштем уз помоћ којег су могли да побегну из свакодневне реалности.[10] На *Рејковом путу*, пак, постоји јасна разлика између представника неморалног света склоног уживању и жртве која ће напослетку бити уништена. Тако је и Том Рејквел окружен помодним светом, људима који чине преступе зарад луксуза и уживања које доносе пороци. И *Сатира вашара* и *Рејков пут* представљају Хогартов морализаторски

[10] Пуританци XVII века су одбацивали свако учествовање у позоришним представама и спорту. Сматрали су да је и једно и друго грешно јер храбри човека да троши своје време узалуд, а тиме и да побегне од својих правих дужности у животу. Међутим, међу нижим слојевима друштва који нису имали никав другачији бег од реалности, ово је био једини начин. Међу овим начинима бега мање је било опасно гледати позоришне представе, тј. фантазију коју неко други обезбеђује, него учествовати у насилном спорту и уличним играма где су се актери тукли до изнемоглости. Позориште није имало само социјални значај, већ и политички. Представе у којима су исмевани политичари постајале су све популарније у Лондону. Виг и Толи су стекли популарност пишући дела за јавну позорницу као место где су уједно ширили своје идеје о друштву и исмевали политичке личности Лондона (Jarrett 1986: 158–160; Marsden 2007: 161–175).

коментар на уживања његових савременика, с једне стране на некултурна уживања сиромашних, а с друге стране на обесна уживања богатих.

Рејков ūут има форму амблематске слике. Оне се састоје од *pictura* и *subscriptio* с тим што за *Рејков ūут* Хогарт није сам појашњавао слику, већ је 1735. године позвао пријатеља да напише објашњење и морализаторске стихове који су били штампани на дну сваке графике.

Тема прве графике Рејковог пута коју Народни музеј поседује је Томово новостечено богатство које му је оставио отац након смрти. У одаји која је служила за послове, навучене су црне тканине на зидове у знак жалости, док је хералдичко обележје са мотом „чувај се" окачено на зиду. Хогарт Томово посртање приказује већ на првој графици представом метра којим кројач узима мере за одело. Метар је симбол који указује да ће наследник сваки детаљ свог буржоаског живота изменити. Напад на помодно одевање наследника почетак је пада, јер оног тренутка када наследник одбаци начин живота и одевања који је био довољно добар његовом оцу, он заправо креће стрмоглавим путем порока. Док кројач узима Томове мере за ново одело он покушава да исплати трудну девојку, представницу средње класе коју красе добра нарав, стрпљење и оданост. Сара Јанг у руци држи прстен који јој је дао, док му њена мајка указује на љубавна писма која је Том слао Сари док је студирао у Оксфорду. На другој графици, коју Народни музеј не поседује, али ју је неопходно анализирати као део континуиране приче, Том је приказан док се спрема на пут за Лондон. Знаци финансијског расипања су приметни. Уместо у малој, скромној соби са претходне графике, Том се сада налази у великој кући са скупоцено урамљеним сликама на зиду и музичким инструментима. Обучен је у скупоцено одело док су око њега музичари, лакеји, учитељ мачевања, послуга и др. Трећа графика ове серије, која се налази у Народном музеју, приказује оргију у познатом лондонском борделу у Друри Лејну. Проститутке са знацима венеричних болести покушавају да украду његов сат, док се остале проститутке свађају за столом и прскају џином. Такође, у првом плану приказана је и девојка која ће нага играти на сребрном тањиру који доноси још један актер оргије. На четвртој графици приказане су прве последице новог аристократског живота. Тома уходи Велшанин због неисплаћеног дуга у тренутку када Том иде у палату Светог Џејмса на прославу рођендана краљице Каролине. Том захваљујући оданости девојке која га још увек воли, Саре Јанг, успева да избегне хапшење тако што му она нуди врећицу са парама.

Народни музеј поседује пету графику из серије Рејков пут на којој је приказана женидба са старијом дамом ради новца. Хогарт исмева тајну церемонију која се врши у парохијској цркви. Табла са заповестима је поломљења што указује да су и Том и његова млада прекршили основ-

на религиозна начела. И док Том ставља прстен будућој жени на руку, он заправо посматра њену младу слушкињу. На шестој графици, која је такође у Народном музеју, Том је наставио старим путем порока. Он је коцкањем изгубио сав новац своје старе супруге. У афекту скида перику са главе и жали над прокоцканим богатством. Такође, и његови саиграчи су се сусрели са поразом и губитком, те један од њих тражи утеху у џину, други гризе своје нокте. Са леве страна два мушкарца уживају у освојеном новцу. Свако од актера је преокупиран својим недаћама, те нико од њих не види да је избио пожар у просторији. Ескпресија Томовог лица наговештава следеће две епизоде. Наиме, он је већ напола психички оболео. Последње две графике потврђују да је трагичан крај близу. На седмој графици уместо у богато намештеној кући са слугама, Том се налази у Флит затвору окружен другим преступницима. Он игнорише изнурену стару супругу која кауцијом покушава да га избави из затвора, као и Сару која се и у овој ситуацији нашла поред њега. Сара онесвешћена лежи на поду потресена околностима у којима се Том нашао. Последица порочног живота оличена је на осмој графици која се налази у Народном музеју. На њој је приказан Том који је потпуно психички оболео и налази се у озлоглашеној болници Бедлам. Полунаг и везан ланцима да не би себи нашкодио, он лежи на поду док га верна Сара придржава.

За разлику од *Харлоѿиноī ūуѿа* где Хогарт бира протагонисткињу која страда и сатирично коментарише неморал истакнутих личности Лондона, на графикама *Рејковоī ūуѿа* мета напада је аристократско друштво огрезло у пороку и представник средње класе који покушава да досегне аристократски идеал. Савремена књижевност се такође поигравала стереотипом о мушком представнику средње класе који сам себе уништава. Такви сатирично-дидактички текстови формирали су образац успона и пада мадића у циљу едуковања нових нараштаја који ће бити моралнији и поштенији. Као и на Хогартовим графикама, метод едукације био је показивање негативаног примера, тј. како ће посматрач завршити уколико се не буде долично понашао. Дела писаца Брауна и Варда су у великој мери утицала на Хогартово сатирично фокусирање на тему о младом расипнику. Посебан утицај је извршио Молијер за чија енглеска издања је Хогарт радио илустрације. Молијерово дело *Тврдица* могло је утицати на прву графику *Рејковоī ūуѿа*, с обзиром да на њој све указује на финансијско шкртарење Томовог оца. На мердевинама, у другом плану сцене, приказана је служавка која открива новац иза дрвене оплате, који је Томов отац сакрио. Ту је и корица Библије исечена да би се од ње направио нови ђон за исхабане ципеле. На портрету је приказан како броји новац у дебљој гардероби не желећи да ложи ватру. Чак се и у оставици налазе предмети, исхабани и половични, јер је очигледно да Томов отац није желео ништа да баци. *Грађанин ūлемић* друго је Молијерово

дело чији су утицаји приметни на *Рејковом путу*. Ова драма описује трговца, грађанина који у покушају да постане аристократа узима професоре који га подучавају о филозофији, музичком образовању, мачевању и др. Убрзо такве аспирације постају предмет сатиричног исмевања што се може видети на Хогартовој другој графици *Рејковоī пута*. Поред Тома је учитељ мачевања који мач држи уперен у посматрача, учитељ плеса на прстима показује плесне кораке док држи минијатурну виолину. У позадини кројач преко руке носи ново Томово одело. Литерарни предлошци постојали су и за трећу графику. Гудманово дело *Опрошташ покајнику,* настало 1678, кореспондира са Хогартовом трећом графиком.[11] Заправо, Хогартове графике усложњавају тему. Уметник визуелно разоткрива промискуитетан начин живота који лежи иза јавне луксузне појаве. Тако показује колико су блудникови потези неразборити јер он, заокупљен проституткама које су око њега, и не примећује њихову крађу. На трећој графици приказани су и поједини предмети који носе симболично значење. Наиме, девојка која ће ускоро заиграти нага на столу показује прстом на прободено печено пиле, чиме Хогарт алудира да ће и њен живот бити такав. На зиду је разбијено огледало које, као и на *Харлотшином путу*, указује на време које неумитно истиче. Портрети Веспазијана, Тита, Августа су поцепани, док је Нерон, по којем је један познати лондонски ресторан носио име, остао неоштећен.

На порталу бедламске болнице налазиле су се две скулптуре мушкараца које представљају меланхолију и бес, а које су се у том периоду односиле на религиозне фанатике и блуднике. Последње две графике на којима је Том у затвору па потом и болници, управо алудирају на та два душевна стања – меланхолију и бес. Да је и тема живота у лудници била преокупација XVII и XVIII века показују дела Свифта и Флечера. С обзиром да су Флечерова дела доживела три издања у XVIII веку, несумњив је његов утицај на Хогартово конципирање осме графике *Рејковоī пута*. И у Свифтовим и у Флечеровим описима актери су полунаги, на лежају је слама, тешке драперије су део инвентара, графити су исцртани на зиду, а оболели су у присуству посетилаца.[12]

Том је антихерој јер у његовој личности има пуно опречних душевних стања а самим тим и визуелних репрезентација. Та стања се мењају од

---

11 Марк Халет (Mark Hallett) уочава сличности између Хогартове треће графике и Стуртових илустрација за Гудманов роман. Такође, он указује на хришћанску иконографију *Блудноī сина* (Hallett 2000: 118).

12 Кром (J. E. Kromm) наговештава да су јакобинске представе у XVIII веку сатирично третирале ликове психички оболелих, те да је једино извођење Флечеровог дела могло у потпуности да утиче на Хогарта. Флечеров Ходочасник се између 1700. и 1734. играо 80 пута. Протагонисти ове представе били су луди војник, луди кројач, луди астролог итд. У истом периоду се потом приказује читава плејада психичких обољења, међу којима меланхолија, а на Хогартовој графици се види управо она (Kromm 1985: 238–242).

прве графике до осме. Он је незрео, разнежен, блудан, попустљив, завидник и на крају психички оболео.

Као што је случај био и са претходном серијом графика *Харлотин пут*, купац и посматрач ових графика имају велику улогу. У оквиру визуелног преношења моралистаторске поруке посматрач ишчитава њен садржај на два начина, вертикално и хоризонтално. Хогарт је желео да ове графике буду распоређене у два реда од по четири графике на зиду. Тако посматрач не би само хронолошки пратио ток приче од прве до осме графике, већ би истовремено имао упарене графике које се налазе у хоризонталном низу. Заправо, уколико се посматрају графике у континуираном низу приказ отворених врата визуелно увек води ка следећој графици. На првој графици улаз је на десној страни, док је на другој улаз надовезан са леве стране. Вертикална повезаност графика указује на још драматичнији визуелни наратив. Наиме, прва графика би онда била повезана са петом, друга са шестом итд. Тако прва графика тематски одговара петој, јер на првој Том одбија руку девојке која га воли, да би се на петој венчао са старијом женом ради новца, док Сара и њена мајка стоје на довратку и покушавају да прекину венчање. На другој графици он је окружен мушкарцима, али то је окружење које му доноси преимућство стварања аристократског живота, док је на шестој такође окружен мушкарцима али у таверни у којој су сви изгубили новац. Однос треће и седме графике види се по положају тела које Том заузима на њима. Положај његовог тела са треће графике понавља Сара на седмој, док Том понавља положај проститутке која се спрема за наги плес. И овде као и код Харлот, Томово отворено и затворено тело кореспондира са стањем душе, али и са финансијском сигурношћу коју су обоје изгубили. Однос четврте и осме графике мора се сагледати у контексту Хогартових каснијих инвенција на четвртој графици, јер је убрзо по објављивању Хогарт увидео да треба да дода полунагу децу испод кочија које носе Тома. Њихова испружена тела кореспондирају са телима психички оболелих са осме графике.

Као у серији *Харлотин пут*, Хогарт и овде експлоатише воајеристичке склоности посматрача нудећи му еротичан садржај. Без обзира што је Том Рејквел главни протагониста, посматрач неће обратити пажњу само на његово страдање, већ на чари младе проститутке која се скида да би заиграла на столу.

У односу на серију *Харлотин пут*, живот Тома Рејквела је драматичнији, а односи између приказаних карактера су комплекснији. Посебну улогу има Сара Јанг чији лик је подједнако важан као и лик Тома Рејквела. Она је представник средње класе. Она је одана, поуздана, хришћански покорна. Међутим, главни допринос њеног лика у контексту моралистаторско-дидактичне поруке Рејковог пута јесте што она представља Томов контраст, тј. позитиван пример на који посматрач треба да се угледа.

Четири графике из серије *Marriage à la mode* из Народног музеја у Београду

У Народном музеју се налазе четири од шест графика из серије *Marriage à la mode*, и то прва, друга, пета и шеста (изведене у комбинованој техници бакрореза и бакрописа) које су откупљене од Александра Кумрића 1955. године. Није познато да ли је Александар Кумрић поседовао остале две графике из серије.

Ова серија серија графика моралистаторског садржаја настала је 1743–1745. године. Као што је случај и са предходне две серије, Хогарт је прво насликао слике, а потом и графике. На *Marriage à la mode* Хогарт је наставио да изврга руглу буржоаско и аристократско друштво Лондона. Моралистаторско упозорење ових графика односи се на неприкладне бракове који се склапају ради новца. Традиција уговорених бракова у Енглеској трајала је вековима. У XI и XII веку усталила се друштвена конвенција да брак племићких породица мора представљати размену добара обе породице. Бракови сиромашних, пак, представљали су институцију која је исправна и која им доликује. Све до средине XVIII века ступање у брак пратило је неколико корака. Први и други корак чинио је финансијски уговор родитеља младенаца. Трећи корак била је јавна прокламација брака, четврти венчање у цркви и последњи корак конзумација брака. Велики број регулатива у XVII и XVIII веку пратио је ступање у брак. Црква је захтевала да се венчања морају обављати између 8 и 12 часова, да младенци морају имати изнад 21 године или да буду у пратњи родитеља и др. Међутим, бракови су се склапали и ноћу, у таверната или приватним кућама, што је довело до тога да се црква нађе пред великим проблемом. Проблем је био и то што ти бракови нису били нелегални, чак су законски били валидни. С временом су свештеници почели да венчавају младенце за одређене суме новца, а поједине цркве су се специјализовале за брзо склапање бракова. Тек са доношењем регулативе 1753. године дефинише се шта брак јесте. Тада лорд Хардвик уредбом одређује да је валидан брак само онај који је склопио свештеник у цркви. Ова уредба била је једна од ставки спровођења социјалне реформе у целом краљевству. До средине XVIII века написани су многи текстови са назнакама како се младенци морају понашати, такође је штампан одређени број сатиричних графика, а све је то заправо кореспондирало са идеалом модерног брака, како у позитивном тако и у негативном смислу. Због неслагања социјалних класа или, пак, због жеље за стицањем финансијске сигурности, многи бракови су предвиђени за пропаст (Stone 1977: 30–37).

На настанак *Marriage à la mode* утицала је Драјденова драма истог назива која је први пут изведена 1671. године. Драјденова драма сатирично

критикује младу која дошавши у аристократску породицу усваја француске манире понашања који су били популарни у Енглеској, а који су били нападани из страха да се не изгуби национални идентитет.

Хогартове графике *Marriage à la mode* део су критичке струје која је била усмерена на помодне бракове настале из користи.[13] Осим институције брака ове графике су критички усмерене и на помодно колекционарство стране робе коју су аристократе веома цениле.

На првој графици *Уговарање брака* (сл. 3) из Народног музеја у Београду, Хогарт пружа слику онога што се сматрало да је идеалан аристократски живот. Наиме, у првом плану приказани су очеви младог аристократе и девојке из богате трговачке породице, који потписују брачни уговор који ће наследнику банкротираног грофа пружити финансијску стабилност. Гроф алудира на аристократско порекло показујући прстом на породично стабло које вуче корене од Вилијама Освајача. Његова породица је аристократска, осим нове младе која ће ускоро ступити у породицу. Грофова болесна нога је парадигма болесног друштва. Отац будуће младе има ознаку да је члан одбора што се види по ланчићу на његовом сакоу. Између њих двојице стоји зеленаш који је посредовао у склапању брака. Такође, младенци су приказани како не обраћају пажњу једно на друго, младожења је заокупиран својим ликом у огледалу, док она провлачи марамицу кроз веренички прстен. Његова поза и акција указују на француско понашање које је младић усвојио. Хогарт приказујући га са огледалом алудира на мит о Нарцису, али и на женственост актера што је последица утицаја француске културе. Адвокат стоји поред младе и посвећује посебну пажњу девојци. Два пса која се налазе поред будућих младенаца везана су једно за друго ланцима, чиме се алудира на њихову брачну судбину. Још једним детаљем Хогарт упућује на озбиљност ситуације која ће иницирати читав низ страхота. Наиме, на зиду је слика са Медузиним ликом, која зури у актере. Као и на *Харлотином* и *Рејковом путу* слике окачене на зиду симболична су најава различитих аспеката брака и његовог трагичног завршетка. На зидовима су сцене тортуре и смрти: Давид и Голијат, Јудита и Холоферно, Свети Себастијан, Покољ невиних, Каинов грех и др. На другој графици, коју Народни музеј поседује, названој *Tête-à-tête* (сл. 4) приметни су први знаци пропадања бра-

[13] Склапање уговорених аристократских бракова у XVIII веку са собом носи социјална питања о положају будуће младе и младожење. Наиме, они су морали да се повинују одлукама родитеља, а њихов глас се није чуо нити уважавао. Истовремено, Дефо ствара лик Роксане, а Ричардсон лик Памеле, које слободно бирају свог изабраника, због чега су били критиковани да потцењују значај уговорених бракова. Међутим, историчари XX века сматрају да је доношењем акта о браку 1753. дошло до модернизације када су и инситуција брака, а и породице младенаца, ушле у нову, просветитељску сферу. Чињеница пак јесте да је овај акт само донео већу моћ породици која је и даље уговарала брачне своје потомака (Stone 1977: 270–272; Moore 2009: 8–10; O'Connell 1999: 68–70).

ка. Муж и жена су незаинтересовани једно за друго, они седе одвојено са назнакама да су ноћ провели одвојено. Он изнурено седи док му пас извлачи капицу проститутке из џепа. Поред њега је мач поломљен у тучи. Она се сензуално протеже покушавајући да му скрене пажњу својом испруженом ногом. Иако расуте карте на столу у другој просторији указују да је њена забава била невинија од његове, чињеница је да преврнута столица поред музичког инструмента указује на њеног професора свирања који се искрао из куће. У XVIII веку ово је била јасна сексуална алузија, што наговештава да је и жена кренула путем порока, као и њен муж. На зиду је слика са приказаним Купидоном који свира гајде, док је стрела поломљена и налази се на поду. Купидонова симболика је јасна, његова стрела не може помоћи брачном пару. Млади муж има проблема са финансијама. Његов економ односи рачуне из собе. На трећој графици, коју Народни музеј не поседује у графичкој колекцији, приказан је млади гроф који је са веома младом проститутком дошао код квекера покушавајући да поврати новац јер лек против сифилиса није помогао. Знак сифилиса приметан је на његовом лицу и на првој графици, те је јасно да се он и пре брака промискуитетно понашао. Сифилис је пренео на младу проститутку која својим гестом руке према отвореној рани указује да је оболела. Поред њих је старија жена, подводачица или девојчина мајка, која се љутито уздиже изнад младог грофа. Предмети приказани на графици више указују на злокобно предсказање грофове судбине и окултизам него на медицину којом се квекер бави. Приказани су скелети, лобање, гротескне скулптуре. На четвртој графици коју, као ни претходну, Народни музеј не поседује, закључује се да је стари гроф умро, те сада брачни пар ужива у преимућству своје нове титуле. Нова грофица је одбацила све особености пређашњег живота те сада са модерном фризуром, ноншалантног става прича са адвокатом који јој се удварао на првој графици. Он прстом показује на сцену убиства на маскаради која је иза његових леђа. Поред њих је Кребилонов роман *Ла Софа* који својим експлицитним сексуалним садржајем наговештава у каквој су вези грофица и адвокат. Сви приказани актери заузимају афектиране позе. Нову послугу чине црне слуге од којих се један смеје ситуацији која влада у соби, а други указује на скулптурицу Актеона чији рогови симболишу грофичину превару мужа. Тема последње две графике је трагичан свршетак оба брачна пара. На петој, грофичин муж открива собу у борделу коју су грофица и адвокат изнајмили. Адвокат је мачем усмртио грофа испред којег грофица у паници пада на под и заузима молитвени став. Адвокат у ноћној хаљини бежи кроз прозор, међутим његови грехови биће кажњени, те ће он бити обешен због убиства. Гротескни садржај графике наглашава маска на поду, која није само препознатљиви знак да су грофица и адвокат били на маскаради, већ је и симбол маске смрти. Ефекат стра-

дања појачан је застрашујућим светлом које допире из камина, сенком и мачем. На шестој графици грофица је на самрти у кући свога оца који не обраћа пажњу на унуче које приносе мајци, да је пољуби последњи пут. Он је заузет скидањем прстена са њене руке. Очев поступак може се тумачити двојако. С једне стране, он жели да се финансијски потпомогне прстеном, док с друге, његов потез показује последњу самилост оца који покушава да своју кћерку ослободи туробног брака који јој је уговорио. Дете такође има трагичну судбину јер је оболело од сифилиса који му је отац пренео што се види по црној тачки на лицу и деформитету ногу. С обзиром на то да нема мушког наследника све је изгубљено чиме ова графика поприма још трагичнији тон. Поред њих апотекар љутито напада ментално оболелог слугу који је графици дао опијум којим се отровала, док се пас слади свињском главом са тањира.

Поменуто је да је Хогарт дао сатиричну ноту увезеним предметима из иностранства који су се нашли у домовима аристократа. У том контексту Хогарт, приказујући дела примењене уметности дискутабилне вредности које је гроф сакупљао – што се види на првој графици, или римској скулптури са сломљеним носом и Будиној статуи на другој графици, или хрпи скулптурица на четвртој – указује на губљење националног идентитета. Присуство дела италијанске или холандске ликовне уметности, као и присуство оперских певачица и кастрата такође је претило енглеском друштву да одржи живом националну културу и уметност. Највећа претња долазила је из Француске чија је феминизирана мушка мода претила да уништи мушкост коју су Енглези хтели да сачувају.[14] Заправо, млади гроф је на свакој графици приказан феминизирано. Од прве где се посматра у огледалу, преко треће на којој је приказан са младом проститутком што указује на немогућност да се понаша у складу са својим годинама, до пете где страда од мача адвоката у нехеројској пози. Осим због очигледне доминације француског начина живота, Енглеска се осетила угроженом и због војне доминације Француске. Наслов серије такође указује на утицај Француске. Чак се и сифилис сматрао изразито француским обољењем.[15]

Да је и на овој графици Хогарт документовао социјалне и економске друштвене оквире живота аристократије види се по приказивању цр-

---

14 У *Fashion: An Epistolary Satire* који је објављен 1742. године, анонимни песник напада друштво које је корумпирано туђом уметношћу и модом. У песми помиње холандске утицаје. Посебно се осврће на италијанског сликара Гвида Ренија и италијанске оперске певаче. Друге новине, *Genttleman's Magazine,* критикују апсурдно и смешно имитирање Француза које прераста у епидемију „обољевања" краљевства (Hallett 2000: 179–181).

15 Антифранцуско расположење обојило је књижевност и уметност. Филдинг у *Том Џонсу* наглашава посебно негативан став наспрам Француске и посебно Париза када описује разговор Тома и једног путника, те говори о томе како би се путник пре вратио међу Хотентоте, него поново отишао у Париз (Schotland 2009: 155).

них слуга на четвртој графици *Marriage à la mode*. На другој графици *Харлоūиноī ūуūа* први пут је приказао црног слугу. Тада је црни дечак, слуга проститутке, приказан у класно знатно нижем окружењу што несумњиво наговештава Молине напоре да кореспондира са високим, аристократским начином живота. Присуство црнаца на графикама *Marriage à la mode* показује њихов живот у аристократском дому што шаље компликовану моралну поруку посматрачу. Пре свега црнци на графикама указују на проблем приказивања људи као објеката, тј. оних који су у власништву богатих дама којима служе за хвалисање и исказивање социјалног статуса.[16] Они су најчешће поред егзотичних предмета и мајмуна, у будоарима, поред својих власника. Хогарт пружа изразит критички однос према њиховом искоришћавању. С једне стране, он се саосећа са њима и покушава да негира социјалне конвенције о раси, класи и роду. С друге стране, још једном критикује коришћење, у овом случају страних слуга, у контексту пропадања енглеске нације. Још већи проблем је био што су деца црнаца у аристократским породицама представљала врсту кућних љубимаца што се може видети на четвртој графици *Marriage à la mode* на којој се дете игра са скулптурама.

Посматрајући *Харлоūин ūуū*, *Рејков ūуū* и *Marriage à la mode* уочава се колико је током десетак година Хогарт усложњавао свој визуелни наратив. Све три серије носе морализаторску поруку међутим, неоспорно је да је он постепено драматизовао мане савременог друштва, па је у *Marriage à la mode* заокружио критички став који је имао као према извештаченом аристократском животу обојеном француским утицајима тако и према грчевитом покушају средње класе да досегне елиту. Такође, еротски садржај који је на претходне две серије кокетирао са посматрачем, сада има другу функцију. Он треба да укаже на перверзни хедонизам. Једини еротски наратив који је посматрачу пружен приказан је на сликама на зиду што се може видети на првој графици где портрет старог грофа посматра приказе нагих мушких тела.

Посматрањем *Marriage à la mode* у односу на дела Хогартових савременика уочава се да ова серија графика кореспондира са оним што је био општи уметнички став према елитистичком друштву. Хогартове композиције показују извесне сличности са Ибер Франсоа Гравлоовим графикама које су настале као илустрација за Ричардсонову *Памелу* 1735.

---

16 Црнци су били увожени у Енглеску заједно са предметима примењене уметности. Најчешће су их називали Сократ и Зенон. Хогарт је на појединим делима показао црнце раскалашног понашања чиме опет инсистира на саосећању према њима јер су преузели модел понашања власника и тиме још једном постали жртва бахатог аристократског живота. Са изразитим саосећањем и тумачећи лепоту црнаца Хогарт ће 1755. године писати о њима у есеју о линији, боји и естетици *Анализа лепоūе* (*ibid.*: 147–149; Dabydeen 1982: 93–103).

године. Међутим, иако се на њима сличност уочава у пикторалним елементима, као што је енглески рококо, оваква два дела имала су различите поруке. Памела је била служавка која се венчава с аристократом. Она је пример жене која успева да се избори за свој статус и која се са мужем након венчања повлачи у кућу која социјално припада средњој класи. Последња Гравлоова илустрација Памеле на којој јој служавка приноси бебу кореспондира са Хогартовом шестом графиком на којој се исто то дешава само у оквиру трагичног.

Хогарт је *Харлотин пут, Рејков пут* и *Marriage à la mode* прво насликао на платну, па потом гравирао. Уколико се упореде слике *Рејковог пута* и *Marriage à la mode*, запажају се разлике у детаљима, те су неохпдне паузе у ишчитавању наратива. Боја води посматрача да естетски ужива у њима. Графике пак делују туробније јер је сваки детаљ стављен у службу драматичног ефекта који ће оне изазвати код посматрача. Графике су такође биле популарно визуелно средство којим се утицало на купца. С обзиром на то да су графике могли да приуште купци нижег социјалног ранга, а слике само богатији, јасно је зашто графике носе туробнију атмосферу јер је то био једини начин да порука снажно допре до свести посматрача.

Трећа по реду графика *Лењи шегрт се коцка у црквеном дворишту за време службе* из серије *Марљиви и лењи шегрт* из Народног музеја у Београду

У графичкој колекцији Народног музеја чува се трећа графика (сл. 5) изведена у комбинованој техници бакрореза и бакрописа из серије *Марљиви и лењи шегрт* која је откупљена од Јелене Стефановић-Сакеларидес. Година откупа није позната. Иако се у Народном музеју налази једино трећа графика из ове серије, као и све друге Хогартове графичке серије које представљају континуирани визуелни низ и њен пикторални наратив неопходно је сагледати у контексту свих 12 графика које чине ову серију. За разлику од претходних графичких серија она није настала према сликама, већ је њу Хогарт гравирао на основу цртежа.

Марљиви и лењи шегрт илуструје децу која раде и која су сходно свом труду или пак лењости награђена или кажњена. Протагонисти носе презимена која јасно алудирају на њихове карактере. Гудчајлд (Goodchild) и Идл (Idle) приказани су у кројачкој фабрици, сваки иза једног разбоја. Гудчајлд усредсређено подиже калем са свилом, док Идл пада од пијанства и наслања се на ногару разбоја. Са десне стране, на улазу, приказан је власник фабрике са штапом у руци чиме се наговештава да ће ускоро казнити Идла. Хогарт вертикално раздваја ова два лика чиме њихо-

ве диспаратне катактере још више наглашава. Ово је прва уводна сцена након које ће се наизменично смењивати прикази Гудчајлда и Идла. На тај начин Хогарт након прве графике сваке наредне две чини паром, где једна графика представља позитиван пример, а друга негативан. Већ на основу ове схеме уочава се Хогартово усложњавање, прво, техничког решења да би се приказао пример доброг и лошег, а потом и инсистирање на двојици протагониста диспаратних карактера, којима једнако посвећује пажњу у визуелном приказивању.

На другој графици Гудчајлд у цркви пева химну са ћерком власника фабрике. У исто то време, испред цркве, Идл је у лошем друштву и коцка се. На наредној графици власник фабрике нуди Гудчајлду већа задужења и бољи положај. Он више не ради за разбојем, већ почиње да води посао. Потом, на следећем графичком листу Идл, након отпуштања из фабрике покушава да окуша своју срећу у морнарици. Приказан је у чамцу, два морнара га плаше причама о мору док његова мајка, такође у чамцу, плаче. На овој графици је први пут исписано Идлово име на ковчежићу.

Наредна два пара графика приказују Идла и Гудчајлда са својим изабраницама. Гудчајлд се оженио власниковом кћерком. Нагиње се кроз прозор своје куће, вероватно напуштајући сто за којим је са женом пио чај, да би исплатио музичаре који свирају серенаду. Ту је знак Гудчајлдовог партнерства са тастом на којем пише WEST and GOODCHILD. Са друге стране Идл се враћа са мора као разбојник. Он лежи са проститутком у сиромашно опремљеном поткровљу, и док она разгледа робу коју је украо, он скаче на звук мачке која пада низ оџак мислећи да су дошли полицајци да га ухапсе. На осмој графици је приказан Гудчајлд, веома богат члан лондонске елите. Са женом седи испод портрета Вилијама III. На деветој графици Идл чучи поред људи сличних њему делећи плен с њима. Идла је издала проститутка, док он и не примећује два полицајца долазе да га ухапсе.

На десетој графици Идл и Гудчајлд су наново приказани један поред другог, само што за разлику од прве графике они више немају исти статус у друштву. Идл моли Гудчајлда, који му суди, за милост. Гудчајлд пак окреће главу од Идла, те је јасно да помиловања за Идла неће бити. Последње две графике представљају последњи пар на којима су приказана оба актера у процесији. Идл идући ка вешалима, чита Библију, док на последњој графици Гудчајлда, као новог градоначелника у свечаној поворци, поздравља народ на улици.

Шегртовање у Енглеској присутно је од средњег века, међутим тек у XVI веку потпуно се дефинише као пут којим дечак може стећи занат. Године 1563, донет је *Статут о шегртовању* којим је прописано да свако ко жели да се бави трговином мора прво да научи занат шегртовањем. Статут је био валидан све до 1814. године.

Овакав начин да се постајане мајстор резултирао је тиме да енглеска књижевност XVII и XVIII века експолатише тему вредног и лењог шегрта.[17] На ту тему пишу се баладе и праве памфлети. Џорџ Барнвел пише о лењом шегрту, док штампа наводи примере Дика Витингтона који је од шегрта постао градоначелник.[18] Лилово драмско дело *Лондонски трговац* доживело је успех 1730. године описујући шегрта који се оженио трговчевом кћерком. Убрзо је Лилово издање из 1743. добило илустрације које се могу упоредити са Хогартовом последњом графиком *Марљивог и лењог шегрта*.

Кореспондирајући са културним миљеом у којем се навођење примера о вредном и лењом шегрту користи да би се дала морална поука становништву, Хогартове графике добијају још један морализаторско-дидактички слој значења. Поменуто је да серија *Марљиви и лењи шегрт* композиционо има сложенију структуру него претходне серије графика. На њима Хогарт такође примењује тројну форму амблема. Међутим, *subscriptio* даје у виду картуша, морализаторске симболе који алудирају на судбину актера приказује изван оквира *picture.* Тако су на првој графици, уз Идла са леве стране, приказани бич, ланци и конопац, док је са десне стране, поред Гудчајлда представљен церемонијални скиптар. Ови симболи одговарају последњим графикама које указују на Идлов трагичан завршетак, тј. на Гудчајлдов глорификовани почетак рада у оквиру државног апарата. Сличне симболе Хогарт је представио и на наредним графикама, на другој, бич и ланце приказао је поред човека који спава на црквеној клупи, на трећој поред друштва које се коцка итд. У контексту илустровања оба актера и њихових карактера, Хогарт Тома смешта у хаотична окружења чији су део гробне раке на другој графици, испуцале дрвене даске на сиромашном тавану или приказ убијеног човека на деветој графици итд. С друге стране, Гудчајлд је приказан у идиличном, богатом окружењу у којем нема срушеног или поломљеног инвентара.

Детаљ на шестој графици показује да Хогарт и у приказивању Гудчајлда наставља да критикује афектиране покрете и понашање доскорашњег шегрта јер, Гудчајлд држећи шољицу чаја истура мали прст изван дршке. Такође, он заузима афектирану позу, док Идл моли за милост.

Иако је тема шегртовања користила да се потенцира морализаторска порука, у стварности шегртовање је био тежак посао којим се зарађивало за живот. Непрекидан шегртски рад био је карактеристичан за ниже класне слојеве друштва. Писац Артур Јанг истиче да нико није очекивао

---

17 О утицају других, осим већ наведених писаца на Хогарта, као што су Чапман, Марстон, Голдинг и Џонсон в. Shesgreen 1976: 573–574.

18 Познато је да је Хогарт на припремним цртежима дописао име Барнвел, повезујући своје дело са Барнвеловом баладом из друге половине XVII века (Hallett 2000: 212).

од њих да раде у таквим околностима, осим ако то није био њихов лични избор (Jarrett 1986: 88). Међутим, ниједан тежак посао, ни новац који је доносио, није омогућавао раднику да досегне аристократске кругове.

Серија *Марљиви и лењи шегрт* није била прихваћена као *Харлотин пут, Рејков пут* и *Marriage à la mode*. Она, такође, није извршила утицај који су претходне успеле. Друштво је оцењивало ове графике као прејаностављене, те их је стога игнорисало. Осамнаестовековни историчар уметности Хорас Волпол вероватно је највише крив за негативну рецепцију *Марљивог и лењог шегрта.* Он је истакао да ове графике имају већу вредност као Хогартова замисао него као изведена дела (о историјском прегледу рецепције Марљивог и лењог шегрта в. Shesgreen 1976: 569–571). Критичари су наговештавали да је проблем негативног става према овим графикама наратив који је већ био добро познат и да Хогарт није представио ништа ново. *Марљиви и лењи шегрт* расветљава социјалну и културну страну Лондона. Хогарт се још једном користи темом Херакла на раскршћу, будући да актер бира тежи пут који се напослетку исплати или, пак, лакши који не доноси ништа добро. Сада Хогарт експлицитно пружа пример пута врлине и мане посматрачу, и то оном који нема софистицираност и образовање неопходне да би схватио компликовану симболику. На претходним графикама, које приказују три социјалне класе: Мол као проститутку, Тома као представника буржоазије и брачни пар као представнике аристократије, Хогарт се, пародирајући њихову таштину, односно таштину буржоаског и аристократског друштва, обраћа пре свега, образованом посматрачу који ће ишчитавањем симболичког карактера предмета схватити сатиру. *Марљиви и лењи шегрт,* приказујући тежак живот шегрта чији се труд напослетку исплати, обраћа се радничкој класи нудећи јој недвосмислену морализаторску поуку којим путем треба ићи. У прилог чињеници да су ове графике биле намењене радничкој класи говори и податак да су оне биле знатно јефтиније од претходних серија. Стога ове графике нису пример поједностављног наратива, него вишезначно средство пуке и опомене намењено одређеном друштвеном слоју.

Три графике *Први степен свирепости, Други степен свирепости* и *Потпуна свирепост* из серије *Четири степена свирепости* из Народног музеја у Београду

У графичкој колекцији Народног музеја налазе се три од четири бакрореза из серије *Четири степена свирепости* и то *Први степен свирепости* (сл. 6), *Други степен свирепости* и *Потпуна свирепост*. Откупљене су од Јелене Стефановић-Сакеларидес, међутим датум откупа није познат.

Серија графика *Четири стейена свирейости* настала је 1751. године и репрезентује, заједно са *Марљивим и лењим шеґртом*, *Џин Лејн* и *Улицом пива*, нову тенденцију Хогартове графичке уметности која почива на фузији сатиричног и експлицитног. Серија се састоји од четири графике, а *Четири стейена свирейости* илуструје делинквенцију и суровост дечака Тома Нерда. Хогарт је дечака назвао по римском цару Нерону или је његово име извео из скраћења и спајања речи „No hero". На првој графици приказан је дечак Том док малтретира престрављено куче. На његовом рукаву су слова „SG" која указују да дечак потиче из бедног дела града, званог Св. Жил. У покушају да спаси пса од тортуре други дечак, модерно обучен, нуди Тому колач. Томово окрутно понашање шири се и на околне актере. Кроз прозор је бачена мачка којој су прикачена импровизована крила. У доњем, левом углу пас и мачка се боре, док још један дечак малтретира куче тако што му је окачио коску за реп. Такође, поред њих приказана је једна група дечака који покушавају да организују борбу петлова, док је друга група обесила две мачке за репове, једну поред друге у нади да ће видети њихов међусобни окршај. За уличне дечаке борба мачака пружа исто задовољство као и борба петлова у којој су уживали старији и која је била веома популарна у то доба.

У *Дрūом стейену свирейости* Том је одрастао. Сада је кочијаш и бије коња који је пао под теретом адвоката који су се укрцали у кочије. Поред, малаксало јагње бива претучено на смрт, а дечак трчећи за играчком пада под точкове колица. У другом плану је претоварени магарац, док поред њега бик гоњен псима, у трку баца човека у вис. Трећа графика *Поūūуна свирейост* приказује Томов последњи злочин. Он је приказан слично као и Том Идл, као разбојник. Натерао је своју љубавницу, служавку Ен Жил да покраде своју газдарицу и да њему донесе плен. Нашли су се на договореном месту, на гробљу, али ту деструктивно Томово понашање кулминира и он убија Ен. Она је приказана како лежи на земљи, брутално пресеченог врата и исечене руке и прста. Поред ње је плен који је украла и љубавна писма. Тома окружују мушкарци, наоружани вилама у намери да га одведу у затвор.

Том је обешен и као и већини криминалаца тог времена његово тело је послато на аутопсију и изучавање. Он се сада налази на столу за аутопсију док два лекара секу његово тело, а поред његових ногу асистент му сече зглоб. Просторија је пуна људи док један од њих прстом показује на скелет у позадини. Скелет се може довести у везу са *Марљивим и лењим шеґртом* где Хогарт на једанаестој графици приказује два обешена скелета алудирајући на Томову судбину. У центру просторије приказан је главни лекар који седи и штапом показује двојици лекара који је следећи део тела који ће сећи.

Четири степена свирепости требало би разумети у контексту појачаног насиља које се одвијало на улицама Лондона. На основу докумената и литературе тог доба закључује се да су Енглези више волели да уживају у насиљу, свирепом и деструктивном, него у игранкама и забавама. Сосер је био један од многих странаца који су путовали по Енглеској. Он бележи да су уживања Енглеза била сурова, свирепа и непристојна. Кад год би постојао проблем код класно нижег слоја становништва, Сосер запажа да они моментално посежу за насилничким решењем. Уобичајени начин решавања проблема била је туча, а мушкарци не само да су учествовали у њој, већ су и полагали опкладе. Дословно, Сосеру је било мука од начина на који су Енглези злостављали животиње. Осим у борби петлова, становништво је уживало у борби бикова које су биле обележје Ливерпула и Стамфорда. У суштини, ужитак у борбама животиња проистицао је не само из посматрања борби до смрти, већ и из могућности зараде на клађењу. Семјуел Ромили је у другој половини XVIII века, у освит Француске револуције, такође писао о насиљу у Енглеској. Његове опсервације француског утицаја на енглеско друштво непогрешиво указују да ће овакво понашање Енглеза превазићи пример који им је Француска пружила.[19]

Иако се у исто време негују спортови са националним обележјем, као што је крикет и коњанички спортови, просечни Енглези више уживају у борби штаповима, у гађању једни других ђубривом. У прилог томе почињу да се организују сеоски карневали и фестивали који су омогућавали насиље и бизарно понашање. То је резултирало појавом бројних паганских ритуала, као што су плес са роговима, плес у крзненим оделима итд. Међутим, свест Енглеза о догађајима, манифестацијама и ритуалима у којима су учествовали, била је утемељена на идеји националне слободе, неспутаног уживања које, по њиховом мишљењу, није било погрешно.

Хогарт је овом серијом графика приказао градску популацију и њено недолично понашање на улицама Лондона. *Степени свирепости* су, стога, експлицитан израз растуће деструктивности у понашању. Сходно томе, Томово малтретирање животиња није само илустрација патње истих, него и демонстрација људске глупости и деградације човека. Такође, ове графике указују на нову претњу плебејском слоју. Овакво понашање становника Лондона забрињавало је многе учене људе XVIII века који су сматрали да градом владају деструктивни адолесценти и насилни радници. Филдинг је писао о узроцима појачаног интензитета крађа у истом периоду када је Хогарт радио ову серију графика. Године 1750, објављен је текст *Поклон жени зависној од пића* у којем аутор текста наводи

---

19 Ромили је отишао и корак даље од овог става, генерално оцењујући да цела нација ужива у деградирајућим ужицима (Jarrett 1986: 153).

да осим проблема делинквенције, посебан проблем представљају пијане жене, као одраз корупције и дегенерације.

Композиционо, *Ступњеви свирепости* одударају од свих претходних графика. Наиме, на њима више нема театралног „уласка" и „изласка" са сцене. Теме прве три графике су смештене у отворен простор, на улицу, међу зграде и на гробљу. Једино на последњој графици, у циљу потенцирања морализаторске поруке, Хогарт сцену смешта у просторију. Стога начин на који приказује архитектуру кореспондира са хаотичном атмосфером која влада на улици. Од великог значаја је и трећа графика којом Хогарт указује на поражавајуће ширење насиља изван Лондона, у мањим сеоским подручјима.

Садржај графика је експлицитан. На њима нема компликоване симболике. Једино профетско обележје види се на првој графици на којој младић стоји поред Тома и на зиду црта Тома на вешалима. Такође, на другој графици, осим критиковања насилног понашања према животињама, Хогарт осуђује и тројицу адвоката који су се попели на кочије, иако су оне мале за све њих, али они тако добијају најјефтинију вожњу до одредишта. На последњој графици пас узима Томово срце, које је пало на под, чиме се на симболичан начин ова графика повезује са првом графиком, јер као што је иницијално Том мучио пса, тако се сада пас наслађује његовим органом.

Иако је остао доследан тројној форми амблема, у поређењу са *Марљивим и лењим шегртом* Хогарт сада не инкорпорира *subscriptio* у стилизоване картуше, већ се враћа једноставним формама *subscriptia*, онаквим какви су постојали на његовим првим графичким серијама.

Анализа 14 графика Вилијама Хогарта из Народног музеја у Београду показује да је уметник имао јасан став и свест о деградацији енглеског друштва. Хогарт је њима не само забележио, на сатираичан начин, друштвену ситуацију у Енглеској током прве половине XVIII века, већ је и упутио јасну критику власти, цркви и друштву у целини. Стога су ове графике носиоци експлицитне морализаторско-дидактичке поуке, а њихов комплетан наратив се може у потпуности разумети једино уз познавање литературе, филозофских, социолошких и културолошких феномена типичних за Енглеску тог доба. Намера Вилијама Хогарта била је стварање новог морала који ће се уздигнути изнад баналног и испразног покушаја једног дела енглеског становништва да досегне аристократски идеал, као и реформисање деградирајућег, хедонистичког начина живота енглеске аристократије. С друге стране, у овим графикама очитава се уметникова емпатија са члановима друштва чији је економски положај

био на најнижој лествици. Зато је ова „визуелна сатира" била једини медиј који је својом дидактичком поруком могао етички да утиче на енглеско становништво. Из тога проистиче закључак да се графичке серије *Харлотин пут*, *Рејков пут* и *Marriage à la mode* односе на три друштвена слоја и да су првенствено намењене корумпираном, аристократском и образованом становништву, те постаје јасније зашто су наредне две серије графика, *Марљиви и лењи шегрт* и *Четири степена свирепости*, експлицитније у садржају. Оне се односе на живот најниже, радничке класе, и њој се и обраћају. Тако тематику графике није било потребно оптерећивати сложеним симболичким контекстом јер, експлицитан садржај говорио је сам за себе.

Поменуте теме Хогартових графика требало би посматрати и у контексту уметниковог личног сазревања. Анализа ових графичких серија открива и специфичан начин третирања визуелног поља, тј. третман графичког листа као позорнице. С временом, ово решење је елаборирано, што је касније допринело већој драматизацији тема наредних графичких серија. Уводећи детаљ „отворених врата" која представљају композиционо и визуелно улажење или излажење са сцене, тј. графичког листа, уметник не само да је визуелно повезао графичке листове из серије, већ је и судбину протагонисте градацијски поставио, претећи његов успон и пад. Хогартов морализаторски став није имао ни пуритански ни религиозни, него секуларни карактер. Фокусиран на човека са свим својим врлинама и манама, Хогарт је отворено говорио о деградацији људског бића, што представља обележје филантропа који је својом уметношћу и етичким ставом покушао да позитивно утиче на енглеско становништво у XVIII веку.

ЛИТЕРАТУРА

Antal, F. 1952

The Moral Purpose of Hogarth's art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 15, No. 3/4: 169-197.

Aravamudan, S. 1995

Lady Mary Wortley Montagu in the Hammam: Masquerade, Womanliness, and Levantinization, *ELH* Vol. 62, No. 1: 69-104.

Benton, M. G. 1995

From "A Rake's Progress" to "Rosie's Walk": Lessons in Aesthetic Reading, *Journal of Aesthetic Education* Vol. 29, No. 1: 33-46.

Goulbourne, R. 2007

Satire in Seventeenth and Eighteenth Century France, in: *Blackwell Companion to Satire*, ed. by R. Quintero, Blackwell Publishing: 139-160.

Dabydeen, D. 1982

References to Blacks in William Hogarth's Analysis of Beauty, *Journal for Eighteenth-Century Studies* Vol. 5, Issue 1: 93–103.

Jarrett, D. 1986

England in the age of Hogarth, Yale Univesity Press.

Kromm, J. E. 1985

Hogarth's Madmen, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 48: 238-242.

Marsden, J. I. 2007

Dramatic Satire in the Restoration and Eighteenth Century, in: *Blackwell Companion to Satire*, ed. by R. Quintero, Blackwell Publishing, 161-175.

Momberger, P. 1999

Cinematic Techniques in William Hogarth's 'A Harlot's Progress', *The Journal of Popular Culture*, Vol. 33, issue 2: 49-65.

Moore, W. 2009

Love and Marriage in 18th century Britain, *Historically Speaking* Vol. 10, Number 3: 8-10.

Mudge, B. K. 2000
The Whore's Story: Women, Pornography and the British novel 1684-1830, Oxford: Oxford University Press.

Mullett, M. 1987
Popular Culture and Popular Politics: Some Regional Case Studies, in: *Britain in the first age of party 1680-1750*, ed. by G. Holmes, London, Ronceverte: The Hambledon Press, 129-150.

O'Connell, L. 1999
Marriage Acts: Stages in the Transformation of Modern Nuptial Culture**,** *A Journal of Feminist Cultural Studies* Vol. 11, Number 1: 68-111.

Paulson, R. 1967a
New light on Hogarth's Graphic Works, *The Burlington Magazine* Vol. 109, No. 770: 280-286.

Paulson, R. 1967b
The Harlot's Progress and the Tradition of History Painting, *Eighteenth-Century Studies* Vol. 1, No.1: 69-92.

Paulson, R. 1991
Hogarth: The Modern Moral Subject, Vol. 1, New Brunswick: Rutgers University Press.

Paulson, R. 2007
Pictorial Satire: From Emblem to Expression, in: *Blackwell Companion to Satire*, ed. by R. Quintero, Blackwell Publishing: 293-324.

Peakman, J. 2003
The Development of Pornography in Eighteenth-Century England, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

Santesso, A. 1999
William Hogarth and the Tradition of Sexual Scissors, *Studies in English Literature, 1500-1900,* Vol. 39, No. 3: 499-521.

Speck, W. A. 1980
The Harlot's Progress in Eighteenth-Century England, *Journal for Eighteenth-Century Studies* Vol. 3, Issue 2: 127-139.

Spurr, J. 1993
The Church, the societies and the moral revolution of 1688, in: *The Church of England C.1689-C.1833: From Toleration to Tractarianism*, ed. by

J. Walsh, C. Haydon and S. Taylor, Cambridge: Cambridge University Press: 127-143.

Stone, L. 1977

The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800, New York: Harper&Row.

Shesgreen, S. 1976

Hogarth's Industry and Idleness: A Reading, *Eighteenth-Century Studies* Vol. 9, No. 4: 569-598.

Schotland, S. D. 2009

Africans as Objects: Hogarth's Complex Portrayal of Exploitation, *Journal of African American Studies*, Vol. 13, Number 2: 147-163.

Hallett, M. 2000

Hogarth, London: Phaidon.

Carter, S. 1999

'This Female Proteus': Representing Prostitution and Masquerade in Eighteenth-Century English Popular Print Culture, *Oxford Art Journal* Vol. 22, issue 1: 55-79.

Wind, B. 1989

Hogarth's Fruitful Invention: Observations on Harlot's Progress, Plate III, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 52: 267-269.

MARIJA TODOROVIĆ

SERIES OF GRAPHIC PRINTS BY WILLIAM HOGARTH WITH A MORALISING AND DIDACTIC CONTENT, FROM THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

SUMMARY

Of a total of 20 graphic prints by William Hogarth that are kept in the National Museum in Belgrade in the collection of graphic prints, 14 have an exceptionally moralising and didactic content. They are part of the series *A Harlot's Progress, A Rake's Progress, Industry and Idleness, The Four Stages of Cruelty* and *Marriage à la mode*. The social problems in 18th century England, which affected all classes of society, were mainly exemplified in these works by Hogarth, which, by means of satire, formed a moralising and didactic series of works, the aim of which was to exert an influence on the population. The complex narrative of these prints can only be followed if one combines it with the literature of that time. Their purpose was to create a new morality for the middle class, which would rise above the banal and frivolous attempts to attain aristocratic ideals, and reform the degrading, hedonistic way of life of the aristocracy. The writer Fielding, Hogarth's friend, became involved with law enforcement in the mid-18th century, which increased his empathy towards the underprivileged, but also his exceptionally critical attitude towards those who were steeped in vice and corruption. Given that Fielding was directly involved and was witness to all the depravity of the city, he finally gave an account of it in his novels. Hogarth had supported Fielding in his attempts to become a guardian of society, whereby he, too, found himself, indirectly, connected with a world of serious crime.

The graphic prints by William Hogarth from the National Museum must be observed from several angles. Primarily in the context of his personal development both as an artist and as a commentator of social, cultural and political events. The beginning of treating the visual form as a stage was already visible in Hogarth's early graphic prints. As time went on, Hogarth made the presentations more complex. The series of prints *A Harlot's Progress, A Rake's Progress* and *Marriage à la mode*, present an obvious, moralising narrative. However, they are also characterised by the gradual dramatisation of the topic. What is important in the context of dramatisation is the way in which Hogarth connected the prints from the series, by introducing a detail – an open door, which represents the compositional entering or exiting from the scene. Thematically, the narrative is also dramatised. In the context of having a didactic and moralising influence on the observer, Hogarth leads the protagonist through an illusion of progress, to a fall and a tragic ending. Appearing in them is another peculiarity which will be characteristic for the series *Industry and Idleness* – a particular kind of 18th century yin and yang, i.e. depicting examples of good and evil.

If one observes *A Harlot's Progress, A Rake's Progress* and *Marriage à la mode*, as the series that refer to the three layers of society, and which are primarily intended for the corrupt, aristocratic and educated population, it is clear why the next two series of graphic prints *Industry and Idleness* and *The Four Stages of Cruelty* are more explicit in content. They not only refer to the life of the lowest, working class, but they also address this class; that is why it was not necessary to compose the topic of the prints in a complex symbolic machinery – the explicit content spoke for itself. Hogarth's moralising stand was neither puritan nor religious, but secular in character. He turned to the man and spoke about the degradation of the human being, which represents the mark of a philanthropist who tried to influence the population of 18th century England through his art.

Сл. 1 Вилијам Хогарт, друга графика из серије *Харлоūин ūуū*, 1731-1732, Народни музеј, бакропис и бакрорез, И. стр. гр. 159

Fig. 1 William Hogarth, second print from the series *A Harlot's Progress*, 1731-1732, National Museum, etching and copper print, I. str. gr. 159

Сл. 2 Вилијам Хогарт, трећа графика из серије *Рејков ūуū*, 1732-1733, Народни музеј, бакропис, И. стр. гр. 562.

Fig. 2 William Hogarth, third print from the series *A Rake's Progress*, 1731-1732, National Museum, etching, I. str. gr.562

Сл. 3 Вилијам Хогарт, *Уговарање брака* из серије *Marriage à la mode*, 1743-1745, Народни музеј, бакропис и бакрорез бакропис, И. стр. гр. 634.

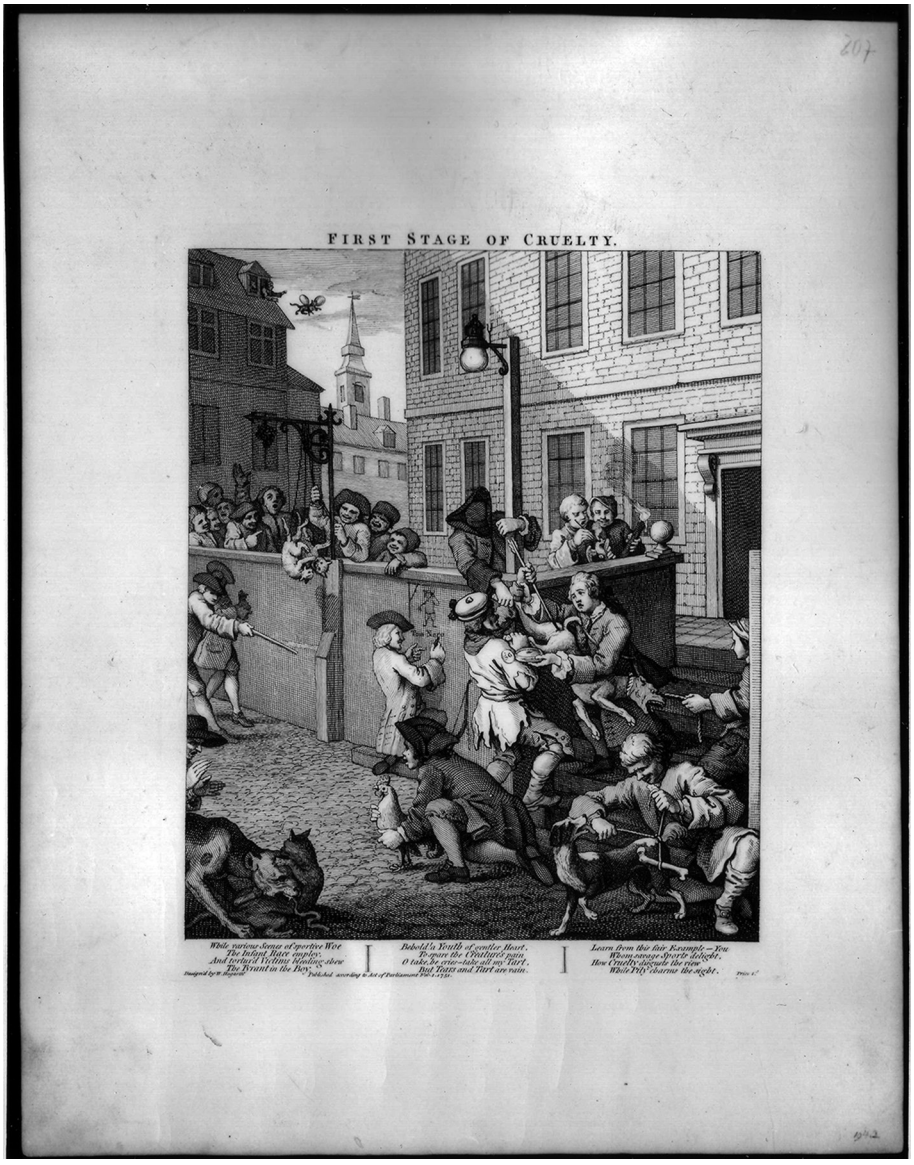
Fig. 3 William Hogarth, *Arranging a Marriage* from the series *Marriage à la mode*, 1743-1745, National Museum, etching and copper print, etching, I. str. gr.634

Сл. 4 Вилијам Хогарт, *Tête-à-tête* из серије *Marriage à la mode*, 1743-1745, Народни музеј, бакропис и бакрорез, И. стр. гр. 635.

Fig. 4 William Hogarth, *Tête-à-tête* from the series *Marriage à la mode*, 1743-1745, National Museum, etching and copper print, I. str. gr. 635

Сл. 5 Вилијам Хогарт, *Лењи шегрт се коцка у црквеном дворишту за време службе* из серије *Марљиви и лењи шегрт,* 1747, Народни музеј, бакропис и бакрорез, И. стр. гр. 630.

Fig. 5 William Hogarth, *Idle apprentice gambling in the church yard during service* from the series *Industry and Idleness*, 1747, National Museum, etching and copper print, I. str. gr.630



Сл. 6 Вилијам Хогарт, *Први стейен свирейости* из серије *Четири стейена свирейости*,1751, Народни музеј, бакропис, И. стр. гр. 625.

Fig. 6 William Hogarth, *The First Degree of Cruelty* from the series *The Four Degrees of Cruelty*, 1751, National Museum, etching, I. str. gr. 625

стручни чланак – стручни рад

УДК 75.052.046(497.11);
75.071.1 Симић П.

ИД 195202060

Јелена М. ПЈЕВАЦ
Београд

ИКОНОСТАС САБОРНЕ ЦРКВЕ У ШАПЦУ

Апстракт: Иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла у Шапцу представља пример српског црквеног сликарства насталог средином XIX века. Дело је сликара Павла Симића и једна је од најрепрезентативнијих целина српске сакралне визуелне културе овог периода. Његовим тумачењем сагледавају се идеје које су уобличавале сликани програм олтарских преграда у Кнежевини Србији. Текст садржи анализу настанка, иконографске основе и програм олтарске преграде цркве у Шапцу. Стилске одлике овог сликарства представљају изразити пример српске црквене уметности настале под утицајем назаренске традиције. Ликовна поетика ових икона потврђује доследност у примени уметничких схватања која је Павле Симић стекао током школовања у Бечу. Иконостас Саборне цркве у Шапцу чини хармоничну целину и стоји на истакнутом месту у опусу познатог сликара.

Кључне речи: црквена уметност, иконостас, икона, Назарени, Павле Симић.

Градња храма Светих апостола Петра и Павла у Шапцу почета је 1827. године за време боравка Јеврема Обреновића у овом граду као намесника београдске, шабачке и ваљевске нахије. Тада подигнута грађевина обновљена је педесетих година деветнаестог века када су урађене неопходне поправке, сазидан звоник, а од унутрашње декорације црква је добила иконостас. Израда икона за иконостас поверена је сликару Павлу Симићу (Микић и Шелмић 1979). У Првом светском рату храм је претрпео велика оштећења, када је страдао и известан број икона у нижим зонама иконостаса. Током обнове, двадесетих година двадесетог века, нове иконе насликао је шабачки сликар Стеван Чалић (Марковић 2003). Тада настају престона икона светог Јована Крститеља, икона Обрезања Христовог и четири иконе у соклу. Чишћење сликарства и позлата резбарије урађена је 1931. године када је изведен и полукружни натпис изнад. Натпис словима у златној боји (сватъ сватъ сватъ господь савао҃ъ исполнь нєбо

і земла славн твоєа) урадио је сликар Андреј Биценко који је у то време био ангажован на изради зидног сликарства (*idem* 2001: 172) (сл. 1).

Уговор између сликара Павла Симића и Шабачке епархије склопљен је 6. новембра 1852. године, (АС, МПс-ц, КН 326, 1852). У архивским документима која се тичу уговарања послова на изради иконостасне преграде помиње се и сликар Јован Клајић (Васић 1975: 312-314; Кусовац 1967: 218). Шабачка црква је са овим уметником склопила уговор о осликавању икона за иконостас после чега је уследио спор који се вероватно завршио раскидом уговорених послова. Спор са црквеном општином, ангажованост сликара на другим пословима педесетих година, као и чињеница да се сликар Клајић не помиње у наредним годинама кроз протокол Епархије шабачке искључују могућност његовог учешћа у осликавању икона. Тако да је иконостас, изузев обновљених икона, у потпуности дело Павла Симића.

У конкуренцији за добијање посла био је и сликар Димитрије Аврамовић, али одабир Павла Симића је потврда угледа који је сликар имао у црквеним круговима. Претходни рад у манастиру Кувеждину и пријатељство са кувеждинским архимандритом Никанором Грујићем представљали су добре препоруке (Јовановић 1979). Одлуку о његовом ангажовању донео је тадашњи шабачки епископ Јоаникије Нешковић, а добре односе сликар је успоставио и са протом Јованом Павловићем (Кусовац 1967: 218).[1] Павле Симић се доселио у град са породицом 1853. године, а на осликавању икона радио је до децембра 1856. године (Шелмић 2003: 144).

Иконостас у шабачкој цркви обликован је по узору на високе олтарске преграде заступљене на простору Карловачке митрополије (Тимотијевић 1996а: 53-57), а иконостас Саборне цркве у Београду био је модел на основу којег су изграђиване олтарске преграде у Кнежевини Србији током друге половине деветнаестог века (Макуљевић 2006а: 189). У конструкцију шабачког иконостаса уклопљено је педесет девет икона чији је сликани програм обликован у складу са богословском и литургичком праксом (сл 2). Конструкција иконостаса је урађена у дрвету. Профилисаним венцима наглашена је хоризонтална подела на три зоне. Прву зону чине иконе парапетног реда, иконе на дверима, ред престоних икона и иконе које су смештене изнад двери. На централној икони друге зоне насликани су света Тројица како крунишу Богородицу, док су са обе стране по три иконе са представама Великих празника. У средишту треће зоне постављен је велики крст са Христовим распећем, док се испод налази икона Мироносице на гробу Христовом. Велики крст је ок-

[1] По доласку у Шабац Павле Симић ради портрет проте Јована Павловића 1853. године. Данас се он чува у збирци Народног музеја у Београду.

ружен иконама Богородице и светог Јована Богослова, као и са по осам икона светитеља са сваке стране. Полукружни завршетак иконостаса постигнут је распоредом тринаест картуша на којима су насликана попрсја дванаест пророка, док је на централном пољу приказано Свевидеће око Господње.

Вертикалност иконостасне преграде истакнута је стубићима који одвајају поља са иконама и кулминира у трећој зони великим крстом. Резбарија, у коју су уклопљене иконе, дело је Ђорђа Девића из Бачке Паланке (Васић 1979: 312). Мотиви храстовог лишћа, винове лозе, цветова и ваза формирају богате преплете који су обојени у златну боју. За позлатарске радове био је ангажован Милош Бранковић. Из златне резбе истичу се канелирани, бели стубићи са златно обојеним капителима око којих је обмотана гранчица са цвећем. Они дају неокласицистичко обележје декорацији иконостаса, што је била карактеристика украшавања и других црквених ентеријера током деветнаестог века (Макуљевић 2006а: 184-185).

На престоним иконама фигуре су дате у стојећем положају. У српској црквеној уметности такав начин приказивања се појављује на простору Карловачке митрополије у осамнаестом веку (Тимотијевић 1996б: 106-107). Током деветнаестог века оваква решења су била доминантна у односу на престоне иконе на којима су фигуре у седећем положају. Престоне иконе са седећим фигурама биле су карактеристика зографског сликарства (Макуљевић 2008: 55-56), а под утицајем руског сликарства поново се јављају крајем века (*idem* 2007: 181-186).

На престоној икони Исус Христос је насликан на златној позадини као стојећа фигура на облаку (сл. 3). Одевен је у ружичасти хитон и плави химатион са ореолом око главе који се издваја из позадине танком зеленом линијом. Десном руком благосиља, док у левој држи сферу. Изнад Христове главе два анђела држе развијен свитак са текстом: ІНС҃ХС҃. Анђео са Христове леве стране у десној руци држи путир, док други држи крст. Путир и крст наглашавају искупљеничку улогу Христа. Представе Христа као милосрдног искупитеља јављају се у српској уметности у осамнаестом веку (Тимотијевић 1996а: 318-339).

Престона икона Богородице са Христом је насликана на златној позадини. Стојећа фигура Богородице приказана је на облаку и на левој руци држи малог Христа, док десном указује на њега. Мали Христ десном руком благосиља, а у левој држи земни шар. Нимбови Христа и Богородице су идентично решени као на престоној икони Исуса Христа. Изнад, два анђела између себе држе развијен свитак са текстом: МР҃ѲУ҃. У левој руци један анђео држи крин, а други штап. Богородица је приказана као безгрешна Богомајка, што је истакнуто и њеним атрибутима које држе анђели (*ibid.*: 335).

Уобичајено место за постављање иконе на којој је приказан патрон храма је поред северних двери. На иконостасу шабачке цркве ту су насликане стојеће фигуре светих апостола Петра и Павла. Свети апостол Петар је одевен у светло ружичасти хитон и жути химатион, проћелав је и кратке седе браде. У десној руци држи Јеванђеље и кључеве, а лева му је подигнута у висини груди. Свети апостол Павле дуге, смеђе косе и браде, насликан је у зеленом хитону и црвеном химатиону како у левој руци држи Јеванђеље, а у десној мач окренут ка тлу.

Поред јужних двери постављена је икона светог Јована Крститеља (св. іоанъ креститель). Приказан је у пустињском пејзажу, као стојећа фигура како десном руком благосиља. У левој руци држи дугачак крст и развијен свитак са исписаним текстом: покаи҆тесѧ ибо при оствіе божіе. У доњем делу иконе написан је приложнички запис: *Милан и Љубица Михаиловић учит҃ељи цркви шабачкој 1923.г҃од.*

Најчешће теме икона које се постављају у соклу иконостаса везане су за Богородицу и њену искупитељску улогу која кулминира на царским дверима (Михаиловић 1979: 280). На соклу иконостаса шабачке цркве Светих апостола Петра и Павла постављене су иконе Неопалима купина, Сусрет Марије и Јелисавете, Благовести Захарији и Помазање Давида. У овај концепт, поред прве три сцене које се односе на Богородицу, укључено је Помазање Давида за цара које префигуративно указује на Христа, цара над царевима.

Сцена Неопалиме купине насликана је у пејзажу, под дрветом, где анђео штапом распаљује ватру (сл. 4). Приказан је као фигура која доминира, раширених крила, окренут леђима посматрачу. У десном делу насликан је Мојсије који клечи. Руке су му склопљене у молитви, поглед усмерен ка анђелу, а ноге босе као знак да је на светом тлу. Поред њега приказан је штап, пласт сена и две посуде.

Представа Сусрет Марије и Јелисавете је идејно повезана са Благовестима Захарији. Ове две иконе окружују царске двери чинећи темељ њиховом симболичком тумачењу. Сусрет Марије и Јелисавете приказан је у Захаријиној кући. У левом делу композиције насликана је стојећа фигура Марије која је ступила у кућу кроз врата која се налазе иза ње. Дочекује је Јелисавета у клечећем ставу, док из трема, назначеног стубовима, излази Захарије. Са неба се спушта зрак светлости на Јелисавету, као симбол Светог Духа илуструјући текст Јеванђеља (Јеванђеље по Луци, 1, 40-42). Благовести Захарији смештене су у простор храма. Свештеник Захарија приказан је како кади жртвеник на који су постављене таблице закона. Насликан је у првосвештеничкој одежди са капом на глави, леђима окренут посматрачу. У десној руци држи кадионицу у којој се види пламен и из које излази дим. Испред њега насликан је арханђео Гаврило са крином у левој руци.

Представа Помазања Давида приказана је у пејзажу са зидинама града Витлејема у позадини. У првом плану приказане су стојеће фигуре Самуила и Давида. Давид, младић дуге, смеђе косе и голобрад, одевен је у пастирску одећу са торбом пребаченом преко левог рамена. Ослоњен је на пастирски штап који држи са обе руке. Самуило је насликан окренут леђима посматрачу. У десној руци држи рог са уљем које пролива на Давидову главу, док кажипрстом леве руке показује у правцу неба.

Царске двери су симбол небеских врата и елемент иконостаса који је повезан са најзначајнијим деловима богослужења (Мирковић 1965: 105-106). Тематски репертоар царских двери на иконостасу цркве у Шапцу чине Благовести, Јаковљев сан и Неопалима купина. Он упућује на Христово отелотворење допуњено старозаветним префигурацијама Богородице. Богородица и њено безгрешно зачеће тумаче се кроз купину која гори а не сагорева, док се њена посредничка улога повезује са лествама које спајају небо и земљу.

У посебним картушима на крилима царских двери насликани су арханђео Гаврило и Богородица. Арханђео Гаврило приказан је као стојећа фигура дуге, смеђе косе, са крилима. Одевен је у светло ружичасте хаљине, десном руком благосиља док у левој држи крин. Богородица је насликана као стојећа фигура поред постамента на којем је отворена књига. Руке су јој прекрштене у висини груди, у молитвеном ставу. Изнад је голуб Светог Духа и светлосни зраци који се спуштају према њој. Испод иконе са представом арханђела Гаврила налази се икона на којој је насликан Јаковљев сан. У пејзажу је приказана лежећа фигура Јакова, док се са облака спуштају лестве низ које силазе анђели. Лестве Јаковљеве се, поред префигуративног означавања Богородичиног безгрешног зачећа и догађаја Благовести, тумаче и као директна веза Бога и људи кроз чин инкарнације (Михаиловић 1979: 293). Испод представе Богородице приказана је Неопалима купина. Испред жбуна купине у пламену насликан је Мојсије који клечи једном руком покривши очи, док другом скида обућу. Поред њега је пастирски штап, а иза стадо оваца. Кроз маријанску тематику царских двери визуализује се учење о Христовој инкарнацији, Богородичиној безгрешности и њеном активном учешћу у чину искупљења. Царске двери за Саборни храм у Шапцу откупио је епископ Јоаникије Нешковић 1853. године по цени од 50 дуката (Павловић 2007: 91).

На бочним дверима постављене су иконе са представом српских архиепископа. Њиховим увођењем у програм иконостасне преграде истиче се национална идеја која се обликује путем прошлости (Макуљевић 2006б: 73-91). Значајне личности српске историје из реда свештенства представљају спону одређеног народа и Бога. Они благосиљају попут Христа чији су идејни намесници на земљи. Архиепископ Максим (стѣїн

максїмъ архїеп: сербскїн.) је насликан на северним дверима. Приказан је као стојећа фигура у раскошном архијерејском орнату. Коса му је дуга и кестењаста, а брада кратка. На глави има митру, а око врата крст на црвеној траци. Десном руком благосиља, док у левој држи архијерејску штаку. На надбедренику је приказан Христос како десном руком благосиља, а у левој држи земни шар. На јужним дверима приказан је архиепископ Арсеније (ст҃ыи арсенїи архїеп: сербскїн:) као стојећа фигура, дуге проседе косе и браде. Одевен је у архијерејско рухо са крстом и панагијом око врата. Десном руком благосиља, док у левој држи архијерејску штаку.

Изнад царских двери насликана је Тајна вечера. У центру композиције приказан је Христос, обучен у ружичасти хитон и плави химатион, како седи за столом на којем стоје путир и хлеб. Окружен је шесторицом апостола са сваке стране. Лево од Христа насликан је свети Јован Богослов, млад, без браде, дуге смеђе косе, док је десно апостол Петар, проћелав кратке седе браде. Апостоли су приказани у разговору, једино се издваја представа Јуде. Насликан је у левом делу слике, са друге стране стола у односу на Христа. Левом руком је ослоњен о ивицу стола, окренут ка посматрачу. Његова издвојеност из групе наглашена је и положајем апостола који седи до њега окренувши му леђа. Иконографија Тајне вечере у шабачкој цркви карактеристична је за српску црквену уметност деветнаестог века (*cf.* Макуљеивћ 2006а: 107-108).[2] Путир и хлеб упућују на причешће верника које се одвија испред царских двери.

Над северним дверима постављена је икона са представом Ваведења Богородичиног. У центру композиције насликан је првосвештеник Захарија који стоји на амвону испод балдахина, како раширених руку дочекује малу Богородицу. Богородица склопљених руку прилази првосвештенику у пратњи родитеља Јоакима и Ане. Централну сцену окружује дванаест стојећих фигура распоређених полукружно и три детета која држе упаљене свеће. У скупини мушких, стојећих фигура са дугим седим брадама, уочавају се две фигуре које се могу протумачити као јерусалимске девојке које су Марију допратиле у храм. Ваведење Богородичино у храм је посредством апокрифних текстова и црквене поезије постало саставни део сликаних репертоара у црквама. Иконографија сцене на иконостасу у шабачкој цркви представља верзију сродну начину како се овај празник приказивао у српској барокној уметности (Тимотијевић 1989: 122-124). Њиме се истиче Маријина предодређеност и место у економији спасења.

Представа Обрезања Христовог насликана је на икони изнад јужних двери (*cf.* Макуљевић 2008: 96). Композиција је приказана у ентеријеру

---

[2] Сличне представе Тајне вечере јављају се и у зидном сликарству.

који је назначен драперијом. У првом плану насликан је јеврејски првосвештеник подигнуте десне руке. Испред њега постављен је низак сто прекривен тканином на којем је овална посуда. Поред стола насликан је крчаг. Првосвештенику прилазе две жене, од којих једна у наручју носи Христа младенца. У позадини се види просторија у којој је поред кревета, на којем лежи Богородица, насликана још једна женска фигура. Представа Обрезања Христовог може се тумачити као слика евхаристичке жртве. Тада је први пут Христ пустио своју крв за спас човечанства (Тимотијевић 1996а: 321). Овај чин истицан је и као духовно обрезање и потврда Христове човечанске природе. У барокној уметности представа Сретења може да буде замењена сценом Христовог обрезања (*idem* 1989: 103).

Другу зону иконостаса чини седам икона. Централна икона је Крунисање Богородице, око које су распоређене по три иконе са сваке стране на којима су приказани Велики празници. Лево су Рођење Христово, Крштење Христово и Преображење Христово, док су са десне стране Васкрсење Христово, Силазак Светог Духа на апостоле и Вазнесење Христово.

На икони Рођења Христовог обједињене су сцене поклоњења мудраца и пастира новорођеном Христу(сл. 5). У витлејемској пећини, у центру композиције, насликана је седећа фигура Богородице са малим Христом на крилу. Иза Богородичине фигуре приказан је Јосиф са крином у левој руци погледа усмереног ка новорођенчету. Христу се, са леве стране, клањају тројица мудраца. Са десне стране приказана су тројица пастира који клече, од којих један рукама указује на два јагњета у првом плану слике. Са Богородичине леве стране приказани су во и магарац. Изнад пећине, у облацима, насликана је Давидова звезда и четири анђела који држе развијен свитак.[3] Овакав иконографски тип представе Христовог рођења јавља се у српској црквеној уметности у осамнаестом веку (*ibid.*: 97-101). Средиштем композиције доминира емотиви однос Богородице и Христа иза којих заштитнички бди Јосиф. Света породица је обасјана божанском светлошћу којом зрачи мали Христ. Пастири и мудраци са Истока се, као прототипови хришћанског света, клањају Христу.

Сцена на икони Крштења Христовог смештена је у пејзаж на којем у реци Јордану стоји Христос (сл. 6). Обавијен је белом тканином, руку прекрштених на грудима. Са његове леве стране насликан је свети Јован Крститељ како му десном руком пролива воду из шкољке на главу, док у левој руци држи крст. Око крста је обавијен свитак са исписаним текстом: покайтеса. У облацима изнад је приказан Бог Отац, раширених руку, седе косе и браде са троугластим нимбом. Испод његових ногу насликан је голуб Светог Духа. Иконографија Крштења Христовог у шабачкој

[3] На свитку је исписан текст, али није читљив.

цркви потиче из српског сликарства осамнаестог века када представа овог празника подлеже значајним изменама у односу на традиционална решења (*ibid.*: 104-107). Основне измене огледају се у представљању Бога Оца и самом чину крштења изливањем воде на Христову главу а не урањањем у реку Јордан.

На икони Преображења Христовог приказан је Христос на гори окружен светлосним зрацима у белим хаљинама. Лево од њега насликан је Мојсије са таблицама закона у рукама, док је десно стојећа фигура пророка Илије како у левој руци држи нож. У подножју узвишења, које симболички представља гору Таворску, насликани су апостоли Петар, Јаков и Јован. Обасјани заслепљујућом светлошћу покретима и изразима лица изражавају зачуђеност.

Икона Крунисања Богородице постављена је у центру празничног реда. На златној позадини, окружене облацима, приказане су фигуре Бога Оца, Христа и Богородице. Централно место иконе заузима стојећа фигура Богородице одевена у пурпурни мафорион са крином у десној руци, док јој је лева подигнута у висини груди. Она стоји на мундусу и гази змију која у зубима држи јабуку. Лево од Богородице насликана је седећа фигура Бога Оца, док је са десне стране седећа фигура Христа. Бог Отац и Син између себе држе круну и спуштају је на Богородичину главу. Бог Отац је насликан седе косе и браде са троугластим нимбом како у левој руци држи скиптар. Христос је приказан са крстом страдања у левој руци. Изнад је голуб Светог Духа са нимбом. Представа крунисања Богородице јавља се као нова тема у српској барокној уметности (Тимотијевић 1996а: 348-352). Икона на шабачком иконостасу прати барокно решење. Богородица као изабраница Бога, краљица неба, прима круну од Свете Тројице. Она стоји на мундусу и змији, симболима земље, греха и смрти над којима тријумфује.

На икони Васкрсења Христовог насликан је Христос како се тријумфално уздиже из гроба који чувају војници. Христос је приказан подигнуте десне руке, док у левој држи барјак. Обавијен је белим платном са назначеним ранама на рукама, ногама и грудима. Испод фигуре Христа насликан је отворен саркофаг чију плочу придржава анђео погледа усмереног на горе. На плочи се види Пилатов црвени печат који се помиње у Матејевом јеванђељу (Јеванђеље по Матеју, 17, 63-66). Око гроба су три војника који гестовима и изразима лица изражавају запрепашћење. Традиционално приказивање Васкрсења Христовог било је повезано са представом Силаска у Ад, да би се као самостална композиција јавило у српској црквеној уметности осамнаестог века (Тимотијевић 1989: 111-114).

Силазак Светог Духа на апостоле приказује тренутак када се на апостоле и Богородицу спуштају пламени језици (сл. 7). Композиција

је смештена у атријум у којем на трону, постављеном на степенасто узвишење, седи Богородица са отвореном књигом на крилу. Левом руком придржава књигу, док јој је десна подигнута у висини груди. Поглед јој је усмерен ка небу. Богородица је одевена у плави мафорион са златним нимбом око главе. Са сваке стране окружена је са по шест фигура апостола. Израженом гестикулацијом и погледима усмереним ка небу дочекују пламене језике који су насликани изнад главе сваког од њих. У облацима је приказан голуб као симбол Светог Духа. У сцени Силаска Светог Духа, Богородица окружена апостолима је барокни узор (*ibid.*:117-118). Она је идејни фокус представе, као слика цркве на коју се спушта мудрост Светог Духа, окружена апостолима који се позивају на мисионарску делатност.

На икони Вазнесења Христовог у врху композиције приказан је Христос како се уздиже на небо раширених руку, погледа усмереног ка небу. Одевен је у ружичасти хитон и плави химатион. Око Христових ногу насликане су допојасне фигуре два анђела. У доњој зони приказана су дванаесторица апостола и Богородица погледа усмерених ка Христу. Свети Јован Богослов држи Богородицу за руку.

Трећом зоном иконостаса доминира велики крст, на којем је Христово Распеће, окружен иконама Богородице и светог Јована Богослова. Крст је постављен на мундус око којег је обмотана змија са јабуком у зубима. Од мундуса полазе оруђа Христовог страдања, копље и штап са губом. Изнад великог крста постављена је икона на којој је насликано Свевидеће око Господње, док је испод картуш са представом Мироносица на Христовом гробу. Изнад икона Богородице и светог Јована Богослова, у картушима кружног облика, насликани су Сунце и Месец.

На великом крсту насликан је распети Христ. Приказан је главе погнуте у десну страну са назначеним ранама на рукама, ногама и грудима. Из ране на грудима тече крв. Под крстом је насликана Адамова лобања, док је изнад развијен свитак. На иконама које окружују Распеће Христово приказани су Богородица и свети Јован Богослов руку склопљених у молитви. Икона Мироносице на гробу Христовом постављена је испод Распећа. Две мироносице насликане су у молитвеном чину како клече испред гробнице у којој се види део ковчега у који је положено Христово тело. Иза, на удаљеном брду, виде се три крста пободена у земљу и ведута града.

Око централног дела треће зоне постављене су иконе на којима су насликане стојеће фигуре апостола и пророка. Са сваке стране, у два реда постављено је осам икона.

Поред иконе са представом Богородице постављене су иконе на којима су насликани свети Петар (с҃: а҃п петаръ), пророци Мојсије (с҃: п҃р: мωѵсей)

и Самуило (с҃: п҃р: самꙋилъ). Свети Петар је приказан у ружичастом хитону и жутом химатиону са Јеванђељем у десној руци. Пророк Мојсије је насликан са таблицама закона у рукама, док је пророк Самуило са рогом помазања у десној руци.

Иза светог Јована Богослова налазе се три иконе на којима су приказани: свети Павле (с҃: а҃п: паѵелъ), пророк Арон (с҃: п҃р: ааронъ) и свети Илија (с҃: п҃р: илiи). Свети Павле је насликан дуге, смеђе косе и браде, у белом хитону и црвеном химатиону. У левој руци држи отворено Јеванђеље из којег чита, а у десној мач окренут ка тлу. Свети пророк Арон је одевен као јеврејски првосвештеник са карактеристичном капом на глави и оплећком на грудима са дванаест разнобојних каменчића као симболом синова Израиљевих. У десној руци држи кадионицу. Свети пророк Илија насликан је као стојећа фигура, дуге, седе косе и браде. У десној руци држи нож, а у левој развијен свитак.

Око иконе Мироносице на Христовом гробу постављено је пет икона, са сваке стране, на којима су приказане стојеће фигуре апостола. Лево су насликани апостоли Јаков Алфејев (с҃: а҃п: їакѡвъ алфеокъ) са штапом у десној руци, Вартоломеј (с҃ а҃п варѳоломеи) са ножем, Матеј (с҃ а҃п и ев҃а маѳтеи) како пером исписује Јеванђеље, Јаков (с҃ ап їаковъ ꙁев) са Јеванђељем и апостол Тома (с҃ ап ѳома) са копљем. Са десне стране приказани су апостоли Андреј (с҃: а҃п андреи), неидентификован,[4] Филип (с҃: а҃п: філіппъ), Тадеј (с҃: а҃п ѳадде и.) и Симон (с҃: а҃п сїмонъ). Апостоли Андреј и Симон насликани су са оруђима страдања, крстом и тестером, док су остали са Јеванђељем у рукама.

Иконостас се завршава полукружно распоређеним картушима на којима су приказана попрсја пророка и Свевидеће око Господње. Од севера ка југу насликани су пророци: неидентификован (с҃ п҃р ...), Авдија (с҃ п҃р ѧбдѧи), Данило (с҃ п҃р даниѧл*), Амос (с҃ п҃р амѡсꙁ), Језекиљ (с҃ п҃р *еꙁеки*), Исаија (с҃ п҃р їсаїи), Јеремија (с҃ п҃р іеремїи), Јоил (с҃ п҃р іѡиль), Авакум (с҃ п҃р аввакꙋмъ), Јона (с҃ п҃р іона), Наум (с҃ п҃р наꙋмꙁ) и неидентификован (с҃ п҃р ****).

Ликовна поетика иконостаса шабачког Саборног храма обликована је у складу са естетским критеријумима у приказивању библијских садржаја, ликовним тежњама доба у којем дело настаје и особеностима рада сликара. Као и већина српских сликара прве половине деватнаестог века сликар Павле Симић се школује на академији у Бечу. Тамо борави у периоду од 1837. до 1842. године када до изражаја долазе идеје представника немачког назаренског сликарства (Давидов 1972: 327-338; Шелмић 2003: 153; Frank 2001; Andrews 1964).[5] По повратку са студија рад на ре-

---

4 Натпис изнад представе апостола је заклоњен резбаријом оквира.

5 Леополд Купелвизер и Јосиф Фирих били су професори Академије у Бечу за време школовања Павла Симића.

лигиозним композицијама потврђује доследност у њиховој примени. Преношење наслеђа западноевропских сликара спроводило се и путем штампаних, илустрованих Библија. Пракса њиховог коришћења била је заступљена још од осамнаестог века, а збирка сачуваних исечака и графичких листова Павла Симића указује да их је користио у свом раду (Давидов 1972: 334-336; Врбашки 2011). Запис на полеђини *Симић у Шапцу* на бакрорезном листу из Килијанове библије говори да их је имао и током боравка у Шапцу и осликавања иконостаса цркве Светих апостола Петра и Павла (Давидов 1972: 335). На њему је приказана композиција Браћа продају Јосифа која би, као старозаветна тема, требало да буде насликана у соклу иконостаса. Икона са овом темом не постоји на иконостасу шабачке цркве. Пошто су иконе постављене у соклу страдале у Првом светском рату, а садашње су рад другог сликара, немамо доказ да је Павле Симић баш тај графички лист користио.

На коришћење другог предлошка могу да укажу следеће чињенице. У соклу иконостаса шабачке цркве постављена је икона са представом Сусрет Марије и Јелисавете (сл. 8). Као и остале иконе парапетног реда настала је током обнове двадесетих година двадесетог века, а рад је шабачког сликара Стевана Чалића. Ова икона се идејно и композиционо уклапа у предложак са истом темом из илустроване Библије (Die Bibel in Bildern) Јулиуса Шнора фон Каросфелда (Andrews 1964: 43-46).[6] Досадашњи истраживачи дела Павла Симића наводе да је, поред осталих, користио предлошке и из поменуте Библије. Један од могућих закључака је да је сликар Стеван Чалић насликао нове иконе копирајући са оштећених Симићевих. Тако да је и првобитна икона Сусрет Марије и Јелисавете постојала и била слично решена.

О идејним и колористичким упливима назаренске традиције на рад Павла Симића у Шапцу може се говорити на основу других икона које су дело овог сликара. Кулминација је постигнута на сценама Великих празника композиционим решењем, бројем фигура, њиховим физиономијама и ставовима, контрастима светло–тамно. Уравнотежено компоновање сцена постигнуто је светлим тоновима. Нијансе светлих ружичастих, жутих, плавих тонова одеће актера сцене и бледо ружичаст инкарнат дају фигурама ваздушастост, а смештање у идиличну околину мистичност. Идеализација позадине, пејзажа или простора у којем се сцена одвија, одваја представе од реалности и смешта их у театарску атмосферу времена у којем су се одиграли библијски догађаји. За Назарене представа природе била је заснована на преношењу религиозног надахнућа (Frank 2001: 88-92), у коју су симетрично смештени актери сцене

[6] На сличност иконе и предлошка указала ми је Ирена Ћировић којој овим путем захваљујем. О вези Ј. Ш. Каросфелда и Назарена у наведеној литератури.

(*ibid.:* 100-109). Иако су фигуре дате у пастелним бојама које се хармонично уклапају од инкарната до одеће, снажни драмски ефекти постигнути су наглашеном гестикулацијом и мимиком.

Поред несумњиве назаренске пикторалне поетике, која иконама даје известан степен идеализације, приликом рада на иконостасу Саборне цркве у Шапцу сликар Павле Симић се придржавао и другог важног начела деветнаестовековног религиозног сликарства дефинисаног појмом историзма. Схватање религиозне слике као историјске истине којом се приказују историјски догађаји из Старог и Новог завета, било је становиште заступљено на Бечкој академији у време Симићевог школовања (Тимотијевић 2002: 361-388). Повезаност Библијског текста и религиозне слике остваривала се првенствено преко илустрованих Библија које су давале смернице у истинитости визуелизације догађаја. Оваквим начином обликовања религиозног сликарства руководио се сликар и приликом настанка икона за шабачки храм. Историја искупљења је тако приказана одабиром догађаја из Библије који, пренесени на сликарско платно, веродостојно илуструју историјски догађај. Спој назаренског манира и поштовање захтева историзма Павле Симић нарочито вешто уклапа приликом приказивања Великих празника. На овим иконама уочава се хоризонтална подела платна где сликар у доњем делу приказује актере историјског догађаја, док су горње зоне ових икона резервисане за мистично-симболичне приказе Бога Оца и Исуса Христоса.

Из корпуса олтарске преграде Саборне цркве у Шапцу истичу се три иконе које, својим распоредом и начином обраде позадине, чине троугаони фокус. То су престоне иконе Исуса Христоса, Богородице са Христом и централна икона празничног реда на којој су приказана Света Тројица како крунишу Богородицу. Фигуре Бога Оца, Исуса Христоса и Богородице приказане су у складу са устаљеним формама њихових визуелних представа. Њихов значај и улога у историји искупљења, која је илустрована путем других икона на олтарској прегради, истакнута је златном позадином. Тиме је подвучена улога Бога Оца, Исуса Христоса и Богородице у економији спасења, а сама златна позадина ствара везу са традиционалним облицима приказивања светитеља.

Епоха историзма и буђење националне свести током деветнаестог века довеле су до ширења тематског репертоара сликарства у црквама сценама из националне историје. Тада црква поред верске добија и националну функцију што резултира стварањем религиозно-патриотске уметности (*ibid.:* 369-373; Макуљевић 2006б: 73-91). Оваква релација између цркве и нације била је заступљена у делу сликара Симића (Јовановић 1979: 229-261). Монументалне композиције из националне историје су изостале у тематском репертоару икона за храм у Шапцу, али је

нит која повезује српску прошлост и садашњост одржана посредством представа српских архиепископа на јужним и северним дверима. Тиме је истакнута улога архијереја као представника цркве, њен легитимитет и тежња за очувањем националног интегритета.

Улога иконостасне преграде у украшавању православног храма је велика. Он дели најсветији простор храма, олтар, од наоса. Као саставни део црквеног ентеријера повезан је са потребама богослужења. Сликани програм конципиран је тако да визуелним путем приближава верницима основе вере и представља један од главних топоса храма.

Репрезентативни иконостас Саборне цркве у Шапцу представља пример високих олтарских преграда. Тематским, иконографским и стилским одликама сведочи о токовима црквеног сликарства средине деветнаестог века. Ангажовање сликара Павла Симића на овом послу резултирало је делом које представља пример уплива назаренске традиције у српско црквено сликарство. Током школовања у Бечу Павле Симић је био под директним утицајем идеја ове групе сликара, о чему сведочи и иконостас у шабачкој цркви својим композиционо-колористичим одликама. Настао у оквирима историзма, негованог на Бечкој академији, представља пример обликовања црквене уметности у складу са историјски сагледаним догађајима из Библије.

ЛИТЕРАТУРА:

Andrews, K. 1964

The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford: Clarendon Press.

Васић, П. 1975

Три иконописца, Стајић, Стајић – Тошковић и Клајић. Мали прилог истирији сликарства у Мачви, *у: Зборник Матице српске за ликовне уметности* 11*:* 305-315.

Врбашки, М. 2011

Имагинаријум Павла Симића, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Давидов, З. 1972

Сликарски узори Павла Симића, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 8: 327-338.

Јовановић, М. 1979

Павле Симић у манастиру Кувеждину, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 15*:* 229-261.

Кусовац, Н. 1967

Павле Симић у Шапцу. Поводом чишћења, конзервације рестаурације иконостаса цркве Св. Петра и Павла у Шапцу, *Гласник Српске Православне цркве* 10.

Макуљевић, Н. 2006а

Црква Арханђела Гаврила у Великом Градишту, Велико Градиште: СПЦО Велико Градиште.

Макуљевић, Н. 2006б

Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Макуљевић, Н. 2007

Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914), Београд: Филозофски факултет у Београду: Катедра за историју уметности новог века.

Макуљевић, Н. (прир.) 2008

Саборни храм Свете Тројице у Врању, Врање: Фонд Свети Прохор Пчињски Православне епархије врањске.

Микић, О. и Шелмић, Л. 1979

Дело Павла Симића (1818-1876), Нови Сад: Галерија Матице српске.

Марковић, Т. Ђ. 2003

Стеван Чалић 1892-1943, Шабац: Народни музеј Шабац.

Марковић, Т. 2001

Рад Андреја В. Биценка у Шапцу, Ориду, Каони и Шабачкој Каменици, у: *Museum Годишњак Народног музеја у Шапцу:* 171-183.

Мирковић, Л. 1965

Православна литургика или Наука о богослужењу православне источне Цркве. Први општи део, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Михаиловић, Р. 1979

Прва зона српског иконостаса XVIII века, у: *Зборник Филозофског факултета,* XIV-1*:* 279-321.

Павловић, М. 2007

Преглед историје шабачковаљевске епархије, у: *Museum Годишњак Народног музеја у Шапцу:* 55-120.

Тимотијевић, М. 1989

Иконографија Великих празника у српској барокној уметности, у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25: 95-132.

Тимотијевић, М. 1996а

Српско барокно сликарство, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 1996б

Црква Светог Георгија у Темишвару, Нови Сад: Матица српска.

Тимотијевић, М. 2002

Религиозно сликарство као историјска истина: *Саопштења XXXIV*-2002: 361-388.

Frank, M. B. 2001

German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism, England: Ashgate Publishing.

Шелмић, Л. 2003
Српско сликарство XVIII и XIX века: одабране студије, Нови Сад: Галерија Матице српске.

ИЗВОРИ:

Архив Србије (АС), Министарство просвете и црквених дела МП, Конзисторија Епархије шабачке КН 326, Уговор о осликавању иконостаса, 1852.

ФОТОГРАФИЈЕ

мр Игор Борозан, Мирослав Лазић, МА

СХЕМА ИКОНОСТАСА

Јелена Илић, дипл. архитекта

JELENA M. PJEVAC

ICONOSTASIS OF THE CATHEDRAL CHURCH IN ŠABAC

SUMMARY

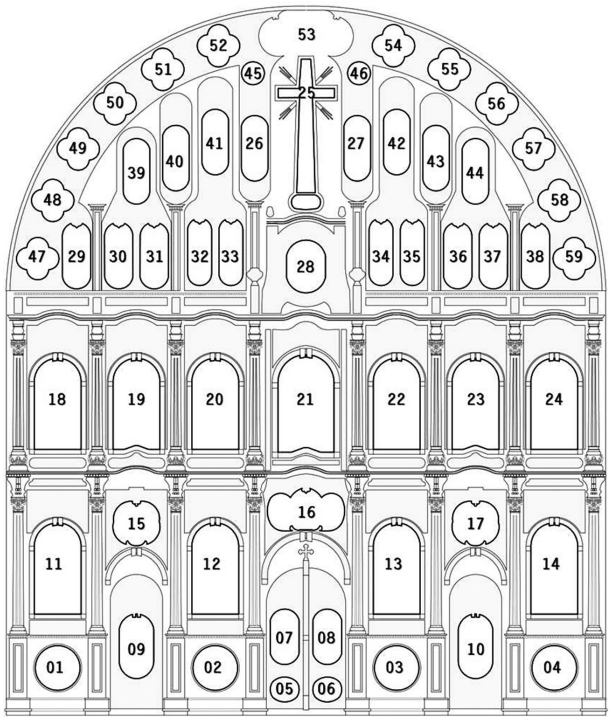
The building of the Cathedral Church in Šabac began in 1827, when Jevrem Obrenović, governor of the Belgrade, Šabac and Valjevo districts, paid a visit to the town. During the 1850s, the existing edifice was refurbished and work began on making the altar partition, the main element of the church interior. The creation of icons for the iconostasis was entrusted to the Vojvodina painter Pavle Simić, who was engaged on this task from 1853 to 1856. The destruction of Šabac in the First World War would bring significant changes to the appearance of the church. The vast damage inflicted on the church was repaired during the 1920s. The damaged lower zones of the iconostasis were renewed by the Šabac painter Stevan Čalić.

The iconostasis in the Šabac church had been designed in the same manner as the high altar partitions which are frequent in the area of the Karlovci Metropoly, and the iconostasis of the Cathedral Church in Belgrade served as a model for the altar partitions made during the second half of the 19th century in the Principality of Serbia. The structure of the iconostasis holds 59 icons, the painted programme of which was formed in accordance with theological and liturgical practice.

The iconostasis of the Cathedral Church in Šabac was created in line with the aesthetic criteria for depicting Biblical contents, the artistic trends of the time in which the work was carried out, and the particular characteristics of the painter's work. Since the painter Pavle Simić was educated at the academy in Vienna when the ideas of the representatives of German Nazarene painting were emerging, the altar partition of the Šabac church represents a significant part of Serbian heritage that was created in this spirit.

Сл. 1 Иконостас цркве у Шапцу.

Fig. 1 Iconostasis of the church in Šabac



Сл. 2 Схематски приказ иконостаса.

Fig. 2 Schematic presentation of the iconostasis

Сл. 3 Исус Христос.
Fig. 3 Jesus Christ

Сл. 4 Неопалима купина.
Fig. 4 The Burning Bush

Сл. 5 Рођење Христово.
Fig. 5 Birth of Christ

Сл. 6 Крштење Христово.
Fig. 6 Baptism of Christ

Сл.7 Силазак Светог Духа на апостоле.

Fig. 7 The Descent of the Holy Ghost on the Apostles

Сл. 8 Сусрет Марије и Јелисавете.

Fig. 8 The Meeting of Mary and Elisabeth

Прилог уз слику 2 – распоред икона на схематском приказу иконостаса

1. Неопалима купина
2. Сусрет Марије и Јелисавете
3. Благовести Захарији
4. Помазање Давида
5. Јаковљев сан
6. Неопалима купина
7. Арханђео Гаврило
8. Богородица
9. Свети Максим архиепископ српски
10. Свети Арсеније архиепископ српски
11. Свети Петар и Павле
12. Богородица са Христом
13. Исус Христос
14. Свети Јован Крститељ
15. Ваведење Богородице
16. Тајна вечера
17. Обрезање Христово
18. Рођење Христово
19. Крштење Христово
20. Преображење Христово
21. Крунисање Богородице
22. Васкрсење Христово
23. Силазак Светог Духа
24. Вазнесење Христово
25. Распеће Христово
26. Богородица
27. Свети Јован Богослов
28. Мироносице на Христовом гробу
29. Свети апостол Јаков Алфејев
30. Свети апостол Вартоломеј
31. Свети јеванђелиста Матеј
32. Свети апостол Јаков
33. Свети апостол Тома
34. Свети апостол Андреј
35. Свети апостол ?
36. Свети апостол Филип
37. Свети апостол Тадеј
38. Свети апостол Симон
39. Свети пророк Самуил
40. Свети пророк Мојсије
41. Свети Петар
42. Свети Павле
43. Свети пророк Арон
44. Свети пророк Илија
45. Сунце
46. Месец
47. Свети пророк ?
48. Свети пророк Авдија
49. Свети пророк Данило
50. Свети пророк Амос
51. Свети пророк Језекиљ
52. Свети пророк Исаија
53. Свевидеће око Господње
54. Свети пророк Јеремија
55. Свети пророк Јоил
56. Свети пророк Авакум
57. Свети пророк Јона
58. Свети пророк Наум
59. Свети пророк?

Caption for figure 2 – positions of icons on the schematic presentation of the iconostasis

1. The Burning Bush
2. The Visitation of Mary to Elisabeth
3. The Good Tidings to Zacharias
4. The Anointing of David
5. Jacob's Ladder
6. The Burning Bush
7. The Archangel Gabriel
8. The Mother of God
9. St. Maxim the Archbishop of Serbia
10. St. Arsenius the Archbishop of Serbia
11. St. Peter and Paul
12. The Mother of God with Christ
13. Jesus Christ
14. St. John the Baptist
15. The Presentation of the Mother of God in the Temple
16. The Last Supper
17. The Circumcision of Christ
18. The Nativity of Christ
19. The Baptism of Christ
20. The Transfiguration of Christ
21. The Coronation of the Mother of God
22. The Resurrection of Christ
23. The Descent of the Holy Spirit
24. The Ascension of Christ
25. The Crucifixion of Christ
26. The Mother of God
27. St. John the Theologian
28. The Myrrhbearing Women at the Holy Sepulchre of Christ
29. The Holy Apostle James, son of Alphaeus
30. The Holy Apostle Bartholomew
31. The Holy Evangelist Matthew
32. The Holy Apostle James
33. The Holy Apostle Thomas
34. The Holy Apostle Andrew
35. The Holy Apostle ?
36. The Holy Apostle Phillip
37. The Holy Apostle Thaddeus
38. The Holy Apostle Simon
39. The Holy Prophet Samuel
40. The Holy Prophet Moses
41. St. Peter
42. St. Paul
43. The Holy Prophet Aaron
44. The Holy Prophet Elijah
45. The Sun
46. The Moon
47. The Holy Prophet ?
48. The Holy Prophet Abadiah
49. The Holy Prophet Daniel
50. The Holy Prophet Amos
51. The Holy Prophet Ezekiel
52. The Holy Prophet Isaiah
53. The All-Seeing Eye of the Lord
54. The Holy Prophet Jeremiah
55. The Holy Prophet Joel
56. The Holy Prophet Avvakum
57. The Holy Prophet Jonah
58. The Holy Prophet Naum
59. The Holy Prophet ?

стручни чланак – стручни рад

УДК 75.052.041.5(497.11)
; 725.2(497.11)725

ИД 195202572

Бранислав Ј. ЦВЕТКОВИЋ
Завичајни музеј Јагодина

ПОРТРЕТ ПЕТРА ТАУШАНОВИЋА И ДЕКОРАЦИЈА СВЕЧАНЕ САЛЕ ДОМА ТРГОВАЧКОГ УДРУЖЕЊА У ЈАГОДИНИ

Апстракт: У чланку се посвећује пажња недавно пронађеном портрету Петра Таушановића, једног од некада најимућнијих житеља Јагодине. У питању је дело Викентија Иванова, руског емигранта, официра и сликара, који је живео у Јагодини између 1920. и 1941. године и радио као ликовни педагог. Тондо је првобитно чинио део фриза портрета трговачких првака које је Иванов насликао по наруџбини и поставио у медаљоне под плафоном у свечаној сали Дома Трговачког удружења у Јагодини, подигнутог 1931. године по пројекту архитекте Момира Коруновића. С обзиром на то да је сала девастирана непосредно после Другог светског рата, на основу старих фотографских снимака унутрашњости предложена је реконструкција првобитног распореда портрета у фризу.

Кључне речи: портрет, декорација, Момир Коруновић, Викентије Иванов, Петар Таушановић, Трговачко удружење

Слично многим насељеним местима која су ницала на важним саобраћајним правцима, тако је и на живот јагодинске вароши пресудан утицај имала локација на Цариградском друму и у долини крај тока Велике Мораве, на подручју на којем се живело још од млађег каменог доба (Zdravković i dr. 2001). Од средњовековног насеља са тргом, Јагодина је током османске управе прерасла у значајну касабу с паланком (Грбовић 2004). Крајем 18. века постаје варош необичне бицентричне структуре која ће дуже време задржати два посебна протоурбана дела: тзв. *турску чаршију*, формирану уз монументалне грађевине, зидане током 16. века, два караван-сараја, џамију, мезулану, паланку и амам (Цветић 1908: 4-10; Цветковић 1995), и српску, тзв. *крстату чаршију* (будућа *Мала пијаца*), склопљену од четири мање - папуџијске, табачке, казанџијске и мумџијс-

ке (Macura 1984: 69-73, sl. 65-76). Таква структура утицала је и на специфичну диспозицију сакралних објеката, па је тзв. Стара црква посвећена св. Арханђелима, задужбина кнеза Милоша Обреновића из 1818. године, подигнута у атару на самом крају српске чаршије (Цветић 1908: 13-19; Вујовић 1986: 109-110; Цветковић 2010). Тек ће знатно доцније, 1899. године, у срцу некадашње турске чаршије, бити сграђена саборна црква Св. Петра и Павла (Јовановић 1987: 118, сл. 129; Миленковић 2000).

С порастом броја житеља у 19. веку, у вароши се развијају занати који су се по броју и разноврсности истицали у односу на већину других места у Србији (Алексић 2004). Средином века зачела се и индустрија, најпре оснивањем стакларе 1846. године (Ђурић 1984: 24-54; Бојкић 1996; *idem* 2002), а потом и пиваре 1852. године (Спасић и др. 1982; Здравковић 2002). Све време јачао је слој трговаца који убрзо покреће и локално банкарство (Ветнић 1992). Са снажењем трговачког и банкарског слоја у вароши се подижу велике породичне куће, али и управне зграде које својим фасадама у духу тада актуелног историцизмамењају изглед места, а једна од првих била је кућа Стевче Михаиловића (Цветковић 2011а: 148-149, сл. 1). Данас тек неколико таквих грађевина постоји, јер су стицајем околности преживеле талас рушења историјских језгара у Србији током шездесетих година 20. века. Зграде у улици Кнегиње Милице бр. 2, 4, 6, и 8, које су некада припадале трговачким породицама Марковић, Таушановић и Којадиновић, данас су и законом заштићене као споменици културе.[1] У највећем варош добија садашњи лик током треће и четврте деценије 20. века, када су изведени велики грађевински планови започети 1924. године измештањем градске пијаце и формирањем монументалног Сквера са спомеником ратницима у ратовима 1912-1918, који је свечано откривен 7. децембра 1930. године (Војиновић 1988: 20-22, 136, 140, сл. 17-21; Дедић 2001; Цветковић 2008: 57-58). Истовремено је преграђивана велика зграда у којој је 1928. године, након селидбе из Земуна, отворен Дом с интернатом глувонемих краља Александра I Ујединитеља (Савић 1998: 11-16). Године 1932. изграђена је Државна реална гимназија наследника престола Петра (Јовановић 2006: 122-123). У самом центру вароши, 1933. године подигнут је Хотел Палас по пројекту архитекте Фрање Урбана,[2] а 1935. године, уз порту Саборне цркве, и Занатлијски дом (Алексић 2004: 139, 143). Исте године отворена је Соколана изведена по пројекту Момира Коруновића (Кадијевић 1996а: 87-88, сл. 82), који је такође у то време извео нову капију и ограду порте (*ibid.:* 1996: 119, бр. 43, сл. 98), као и Црквену кућу уз Саборни храм (*ibid.:* 1996: 119, бр. 45,

---

1 Недавно је приновљен план и пројекат преграђене зграде у ул. Кнегиње Милице бр. 6, арх. Фрање Урбана из Београда, в. Збирка архитектуре, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 1326.

2 План и пројекат се чува у фонду Збирке архитектуре, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 1320.

сл. 99). По пројекту архитекте Милана Злоковића 1937. године започета је изградња велике зграде за Основну школу, у којој се сада налази јагодинска Гимназија (Panić 2010: 58-61; *idem* 2011).

У таквом контексту подигнут је Дом трговачког удружења, некад најлепша палата у вароши. Саграђена је у тадашњој и данашњој главној улици, насталој прерастањем старе бицентричне вароши у насеље са мрежном структуром улица. Ради њеног подизања био је 1924. године формиран посебан Фонд у којем је већ до 1930. године прикупљено довољно средстава да градња започне. Плац на којем ће палата стајати, на углу улица Краља Александра (данас Кнеза Лазара) и Браилове (данас Максима Горког), оформљен је рушењем три мања објекта, породичне куће Димитрија Банковића, мале штампарске радње Адама Глигоријевића и фото-атељеа Милана Крчмаревића. Дом Трговачког удружења био је довршен већ до краја 1931. године, док је свечано освећење обављено на други дан Божића, 8. јануара 1932. године (Ветнић 1990; *idem* 1992: 80-83).

За пројектанта палате био је изабран познати архитекта Момир Коруновић (1883-1969), рођен у оближњем селу Глоговцу, истакнути стваралац прве половине 20. века и један од твораца особеног истористичког приступа у градитељству (Кадијевић 1997). На овој јагодинској згради Коруновић је до пуног израза довео свој особен стилски синкретизам, са цитатима из српско-византијске архитектуре и још увек актуелне сецесије (Кадијевић 1996а: 75, сл. 75). Грађевину белих фасада оживљавали су црвени фризови орнамената на луковима, око прозорских низова и између њих, па је због својих фасада постала позната међу грађанством као „Бела палата“ (сл. 1).[3] Одмах се као мотив нашла и на разгледницама које је издавао јагодински књижар Илија С. Ненковић (Грујић 2006: 106, н. 105).

Трговачко удружење настало је у Београду 1873. и 1880. године као удруга која пружа помоћ у стицању знања и сталешког статуса. Оно је имало просветни и хуманитарни карактер, најпре са циљем помагања чланова, оснивања болница и обезбеђивања здравствене заштите, те отварања читаоница. По том обрасцу 1890. године основана је и Јагодинска трговачка омладина с намером „међусобног умног усавршавања и материјалног помагања,“ док је званична оснивачка скупштина удружења била организована 1891. године (Ветнић 1992: 35-40). При удружењу деловала је библиотека са читаоницом, шах-секција, те музичка дружина која би сваке недеље приредила матине са концертом. Удружење је организовало екскурзије с посетом фабрикама, бањама и манастирима, док

[3] Збирка разгледница, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 09-136.

је у самој вароши често примала госте са стране и посебно свечано организовало прославу трговачке славе (*ibid.*: 49-50).

Дом трговачког удружења у Јагодини био је осмишљен као грађевина на три нивоа, са подрумом, приземљем и једним спратом, те пирамидалних, симетричних маса са прочељем које је извучено упоље и више од бочних лучно повијених крила. Главни улаз у зграду и на спрат постављен је под прочељем, по средини трема који чини колонада од шест зиданих стубаца. У приземљу с обе стране налазе се локали са широким отворима за излоге и врата између којих су једноставни полуступци са профилисаним капителима. На спрату се налази велика свечана сала са пет прозора који су на фасади првобитно били надвишени архиволтом, док су између њих биле розете и полуступци. Архиволте су такође некада красиле и прозоре на крилима, док је међупростор између низова прозорских отвора био испуњен медаљонима са „сливајућим" геометријским орнаментима великог формата, типичним за сецесију. На широким венцима су били конструисани зупчасти завршеци, налик зупцима са бедема средњовековних тврђава. Натпис с називом палате био је изведен великим ћириличким словима на бочним деловима зграде.

Нажалост, Дом трговачког удружења, додељен *Радничком универзитету* на коришћење после Другог светског рата, доживео је шездесетих година двадесетог века радикалну девастацију када је подвргнут грубом дограђивању. Згради је додат још један спрат, са зграде су уклоњени сви орнаменти и фасада је обојена у сиво, па је некада репрезентативна палата постала безлична грађевина (Кадијевић 1996б: 184-186). Ипак, зграда је и пре ове преградње била предмет девастације, непосредно по окончању рата 1945. године, када је у њој смештен већи број избеглих лица. Тада је интеријер свечане сале на спрату знатно страдао. Сала је првобитно била посебно украшена с обзиром на њену репрезентативну намену. Осим геометријске декорације у горњим деловима зидова и на плафону, коју чине сецесијски медаљони слични онима са фасада, било је замишљено да се у кружне рамове уграде и портрети двадесетосам трговачких првака. Тај задатак био је поверен сликару Викентију Иванову, руском емигранту официру и наставнику цртања у јагодинској Гимназији, у то време јединој личности у месту довољно обученој за озбиљније сликарске послове. Он је припадао таласу руских емиграната који су у животу вароши између два светска рата оставили снажан печат, а највише у оквиру просветно-педагошке делатности. Захваљујући обимној архивској грађи зна се да је Иванов од 1920. до 1941. године радио као учитељ цртања у јагодинској Гимназији. Носио је титулу генерал-мајора руске царске војске, а према подацима из јагодинских црквених књига, био је рођен 1. јануара 1872. у граду Јекатеринодару (данас Краснодар), у јужноруској области Кубан. Страдао је као истакнути антикомуниста већ 20. септембра 1941. го-

дине. Сачувано је свега неколико његових радова који откривају његов несумњив дар али и скромне могућности с обзиром на то да се сликарством бавио тек узгред (Цветковић 2003: 113, 116-117).

До свечаног отварања Дома, Иванов је насликао само један део предвиђене декорације. Својевремено је изнет податак да је Иванов извео пет портрета (П. С. Таушановића, М. Ј. Николића, Ј. Станојевића, В. Прокића и П. Ј. Клефиша), а да се због избијања рата 1941. године од преосталих одустало. Сматрало се, такође, и да су сви ови портрети били уништени непосредно после Другог светског рата, као и мермерне плоче с уклесаним натписима о времену подизања дома и именима оснивача и добротвора Трговачког удружења (Ветнић 1990; *idem* 1992: 80).

Недавно је, стицајем околности, дошло до открића једног од портрета које је за свечану салу Трговачког дома сликао Викентије Иванов, па овај несвакидашњи обрт сада може помоћи бољем познавању некадашњег украса тог простора (Цветковић 2011: 8-9). После шездесет пет година испоставило се да је један сликани тондо ипак остао сачуван у једној од старих јагодинских породица, али није познато како је до ње стигао. У новије време тондо је дошао у посед сликара Драгана Стојадиновића из Јагодине, који га је након музеолошке експертизе и идентификације уступио Завичајном музеју у Јагодини на трајно чување.[4] Тондо има пречник од 52,3 cm који сасвим одговара пречнику још увек очуваних медаљона у сали. Портрет представља лик у попрсју старијег мушкарца седе косе и средње дуге браде, који на себи има свечани црни капут, белу кошуљу и кравату (сл. 2). Изведен је уљем на платну које је каширано на танку дрвену плочу дебљине 1 cm.

Судећи по пречнику тонда и поређењем са старим снимком сале на којем се виде поједини медаљони са сликаним ликовима (Ветнић 1992: 36; Цветковић 2003: 113), нема сумње да је новопронађени тондо припадао истом низу с портретима трговачких првака. Према запису на полеђини дрвеног носача (*Петар С. Таушановић*), који је изведен краснописом коришћеним између два светска рата, познат је идентитет представљене личности. Поређење са Таушановићевим ликом с једне старе фотографије доказује да је на тонду заиста представљен Петар С. Таушановић (1847-1934), један од најимућнијих житеља старе Јагодине (Ветнић 1992: 17, 95-96). Иако је платно на више места огребано, бојени слој је у добром стању. Поређењем са сачуваним радовима В. Иванова може се закључити да је у питању рука овог сликара, иако на тонду нема трагова потписа.

У збирци старих фотографија у Завичајном музеју у Јагодини сачуване су две фотографије снимљене пригодом Трговачке славе приређе-

[4] Збирка архитектуре, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 1324.

не у сали Трговачког дома око 1935. године, или већ 1932. Обе фотографије снимио је стари јагодински фотограф Крста Анђелковић, познат у своје време као Фото „Крата“ (Здравковић 1993: 30-31). На једној је група мушкараца и деце, међу којима је и Трифун Ђурић, председник општине, окупљена око стола са славским колачом, упаљеном свећом на високом свећњаку и флашом вина (сл. 3).[5] На зиду с леве стране, под плафоном, виси портрет краља Александра Првог Карађорђевића, док се на десној страни уочавају три медаљона с портретима трговачких првака у украсним сецесијским оквирима. На зиду десно се види мермерна плоча с уклесаним именима двадесетседам добротвора Трговачког удружења. На другом снимку објектив фотоапарата бележи изглед другог дела сале са стотинак присутних који седе или стоје (сл. 4).[6] На плафону се добро разазнаје квадратни растер с уписаним медаљонима који је и данас сачуван, док се на зиду лево виде и остали сликани портрети у медаљонима, као и допојасни портрет краља Петра Првог Карађорђевића у униформи, с лентом и ордењем, изведен у великом медаљону изнад самих улазних врата у салу.

Стари снимци свечане сале омогућују да се уочи да се на зиду, с обе стране краљевог портрета изнад великих двокрилних врата, налазило не пет, како је раније сматрано, већ шест медаљона. Провером код потомака трговачких првака дошло се до податка да је шести портрет вероватно представљао Милету М. Марковића (1854-1914) (Бојкић 1987; Цветковић 2011б: 8). Иако се на старим фотографијама добро виде само два портрета у медаљонима, могуће је претпоставити првобитан распоред ликова. Новопронађени портрет Петра Таушановића је по свој прилици био постављен у медаљон лево од портрета краља Петра, док је лик М. Ј. Николића (Косовљанина) стајао десно. Ликови Петра Клефиша и Милете Марковића следили су иза портрета П. Таушановића, а они Јована Станојевића и Вучка Протића иза попрсја М. Николића Косовљанина. Михајло Ј. Косовљанин (1862-1925) је био високи функционер Радикалне странке и власник Јагодинске пиваре (Станојловић 2011б), син њеног првог власника Јована Николића Косовљанина (1818-1882), основане још 1852. године (Цветковић 1990). Петар Ј. Клефиш (1868-1922), рођен у месту Фиуме Венето у Италији, био је оснивач Индустрије меса и месних производа коју је отворио у Јагодини 1901. године, а која и данас послује под називом „Јухор“ (Станојловић 2011а). Вучко Прокић (1858-1938) био је јагодински терзија а потом успешан и угледан трговац (Станојловић 2000), док је трговац Јован Станојевић (1853-1928), био отац јагодинског банкара Тихомира Станојевића (1884-1942) (*ibid.*).

---

[5] Збирка фотографија, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 018-589.

[6] Збирка фотографија, Уметничко одељење ЗМЈ, инв. бр. 018-590.

На основу снимака као посредног сведочанства, могло би се закључити да је Викентије Иванов портрете трговаца извео у традицијама реалистичког сликарства. Откриће тонда с ликом Петра Таушановића, међутим, показује сасвим ограничен таленат В. Иванова као уметника који је располагао релативно добром сликарском техником која се огледа у умешности да валерима дочара волумен лица и инкарнат портретисане личности, с тим што је у погледу цртачког дара очигледно био знатно слабији. Сасвим је вероватно да се послужио ликовним предлошцима у свом раду, користећи фотографије модела што је била честа пракса сликара још од средине 19. века.

Неочекивано откриће једног од портрета из низа буди наду да ће се можда ући у траг и осталим примерцима. Стари снимци, с друге стране, покрећу још нека питања од којих се једно свакако односи на идентитет аутора и судбину владарског портрета у тонду изнад улазних врата у свечану салу Дома Трговачког удружења. С друге стране, поставља се питање модела за фриз портрета највиђенијих личности јагодинске трговачке класе. С обзиром на чињеницу да је већина често путовала по средњој и западној Европи, надахнуће је могло потећи из таквих искустава.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић, М. 2004

Занати старе Јагодине до 1940. године, Аранђеловац: Самостално издање аутора поводом 50 година Завичајног музеја Јагодина.

Бојкић, М. 1987

Амбијент јагодинске грађанске куће у другој половини XIX века, Јагодина: Завичајни музеј.

Бојкић, М. 1996

150 година стакларства у Србији. Стакларе у Јагодини, Јагодина: Завичајни музеј.

Бојкић, М. 2002

Стакларе у Јагодини, у: *Књига о стаклу* (Симпозијум „150 година стакларства у Србији", Јагодина, 25-26. новембар 1996), ур. Б. Цветковић, Јагодина: Завичајни музеј, 37-56.

Ветнић, С. 1990

Трговачки дом у Јагодини, Светозарево: Д. Д. Морава.

Ветнић, С. 1992

Старе трговине и трговци у Јагодини од 1815. до 1944. године, Јагодина: Д. Д. Морава.

Војиновић, В. 1988

Франо Менегело Динчић, Београд: Друштво историчара уметности Србије.

Вујовић, Б. 1986

Уметност обновљене Србије 1791-1848, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Грбовић, Д. 2004

Привреда Јагодине у XV веку (до 1459.), Јагодина: Завичајни музеј.

Грујић, Ј. 2006

Разгледнице Јагодине из збирке Завичајног музеја 1901-1940. Прилог познавању сликовних извора за историју Јагодине прве половине XX века, *Корени* (2006) IV: 99-108.

Дедић, Д. 2001
Како је грађен споменик у центру Јагодине, *Нови пут* 1734 (2001): 16.

Ђурић, Ј. 1984
Стакло у Србији XIX века, Београд: Музеј примењене уметности.

Здравковић, Љ. 1993
Фотографија у Јагодини 1870-1941, Јагодина: Завичајни музеј.

Zdravković, Lj. i dr. 2001
Zavičajni muzej Jagodina. Stalna izložbena postavka, ur. B. Cvetković i S. Dodić, Jagodina: Zavičajni muzej.

Здравковић, Љ. 2002
150 година Јагодинске пиваре, Јагодина: Завичајни музеј.

Јовановић, М. 1987
Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба, Београд – Крагујевац: Друштво историчара уметности Србије – Каленић, Издавачка установа Епархије шумадијске.

Јовановић, Д. 2006
Јагодинска Основна школа између два рата (1918-1941), *Корени* (2006) II: 115-134.

Кадијевић, А. 1996а
Момир Коруновић, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Кадијевић, А. 1996б
Једна заборављена девастација у Јагодини, *Гласник Друштва конзерватора Србије* (1996) 20: 184-186.

Кадијевић, А. 1997
Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века), Београд: Грађевинска књига.

Macura, V. 1984
Čaršija i gradski centar. Razvoj središta varoši i grada Srbije XIX i prve polovine XX veka, Niš – Kragujevac: IRO „Gradina“ – NRIO „Svetlost“.

Миленковић, М. 2000
Саборни храм Свети апостоли Петар и Павле. Споменица 1899-1999, Јагодина: Српска православна црквена општина јагодинска.

Panić, V. 2010
Public Buildings of Architect Milan Zloković – Affirmation of Modern Architecture in Serbia, *Serbian Architectural Journal* (2010) 2: 47-68.

Panić, V. 2011
Milan Zloković: afirmacija modernizma, Beograd: Arhitektonski fakultet.

Савић, Љ. М. 1998
Седамдесет година школе за децу оштећеног слуха и говора „11. мај" у Јагодини, Јагодина: Школа са интернатом за децу оштећеног слуха и говора „11. мај".

Спасић, М., Обрадовић М., Симаковић, Љ. и Милојевић М. 1982
Пут дуг 130 година. Јагодинска пивара 1852-1982, Светозарево: Јагодинска пивара.

Станојловић, Н. 2000
Родослови знаменитих јагодинских породица, Јагодина: необјављена грађа у рукопису.

Станојловић, Н. 2011а
Теодор П. Клефиш, *Српски биографски лексикон* 5, Нови Сад: Матица српска, 79.

Станојловић, Н. 2011б
Михајло Ј. Косовљанин, *Српски биографски лексикон* 5, Нови Сад: Матица српска, 258-259.

Цветковић, Б. 1990
Портрет Јована Косовљанина – рад Симеона Роксандића, *Зборник Народног музеја* (Београд) XIV-2: 96-101.

Цветковић, Б. 1995
Остатак старе монументалне архитектуре у Јагодини, *Гласник Друштва конзерватора Србије* (1995) 19: 148-151.

Цветковић, Б. 2003
Трагови ликовног стваралаштва Руса емиграната у Јагодини, *Корени I. Часопис за историографију и архивистику* (2003): 111-122.

Цветковић, Б. 2008
Српска скулптура новијег доба и јавни споменици у Јагодини (I), *Корени* VI. *Часопис за историографију и архивистику* (2008): 51-59.

Цветковић, Б. 2010

„Стара црква“ у Јагодини, *Гласник Друштва конзерватора Србије* (2010) 34: 99-103.

Цветковић, Б. 2011а

Између приватног и јавног: Стевча Михаиловић, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (2011) 39: 145-165.

Цветковић, Б. 2011б

Неочекивано откриће портрета Петра Таушановића из Трговачког дома у Јагодини, *Статус. Билтен за умовање и полемику* (2011) 17: 8-9.

BRANISLAV J. CVETKOVIĆ

PORTRAIT OF PETAR TAUŠANOVIĆ AND THE DECORATION OF THE CEREMONIAL HALL OF THE CLUB OF THE JAGODINA MERCHANTS' ASSOCIATION

SUMMARY

In what was once the most beautiful palace in Jagodina, the Club of the Merchants' Association, on the first floor is a ceremonial hall that was, once, specially decorated, considering its representative purpose. Besides the geometric ornaments, consisting of medallions in a square grid on the ceiling and the decorations in the secession style on the upper part of the walls, the medallions contained the portraits of leading merchants, which the Russian immigrant artist, Vikentije Ivanov had been commissioned to paint. Given that the hall was devastated just after the Second World War, it was believed that all the portraits had then been destroyed.

However, a whole 60 years later, one of the portraits came to light in the form of a tondo, and is now kept at the Regional Museum Jagodina. In the article, the tondo is identified as the portrait of Petar S. Taušanović, who was one of the wealthiest people in Jagodina, and is attributed to the hand of the painter Vikentije Ivanov, a Russian immigrant officer, who lived in Jagodina between 1921 and 1941 and worked as a visual arts pedagogue in the Jagodina Gymnasium.

Thanks to old photographs of the merchants, taken by the photographer Krsta Anđelković Krata, when they were celebrating the patron saint of merchants in the ceremonial hall of the Club of the Merchants' Association, one can gain an impression of the initial decoration of that space. On this basis, the article suggests the hypothetical reconstruction of the initial placement of the portraits in the frieze where, besides Petar S. Taušanović, there were also portraits of Mihajlo J. Nikolić, Petar Klefiš, Jovan Stanojević, V. Protić and Mileta M. Marković.

Сл. 1 Момир Коруновић, *Трговачки дом у Јагодини*, 1931.
Fig. 1 Momir Korunović, *Merchants' Hall in Jagodina*, 1931.

Сл. 2 Викентије Иванов, *Портрет Петра Таушановића*, 1931, инв. бр. 1324.
Fig. 2 Vikentije Ivanov, *Portrait of Petar Taušanović*, 1931, Inv. No. 1324.

Сл. 3 Фото „Крата“, *Трīовачка слава*, Јагодина, око 1935, инв. бр. 018-589.
Fig. 3 Photo "Krata", *Celebration of Merchants' Patron Saint* around 1935, Inv. No. 018-589.

Сл. 4 Фото „Крата“, *Трīовачка слава*, Јагодина, око 1935, инв. бр. 018-590.
Fig. 4 Photo "Krata", *Celebration of Merchants' Patron Saint*, around 1935, Inv. No. No. 018-590.

стручни чланак – стручни рад

УДК 7.063(497.111)"1914/1918";
069(497.11)"1914/1918"

ИД 195203340

Петар Ж. ПЕТРОВИЋ
Народни музеј у Београду

У ПОТРАЗИ ЗА НЕСТАЛИМ УМЕТНИЧКИМ ДЕЛИМА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Апстракт: Рад је прилог проучавању уметничких дела Народног музеја у Београду која су нестала из музеја током Првог светског рата; материјал је анализиран на основу прегледа старих инвентарних књига, архивске грађе Народног музеја, као и периодике и стручне литературе тог времена.

Кључне речи: Народни музеј у Београду, Први светски рат, нестала уметничка дела

У прошлости се више пута показало да на судбину сваког културног добра, укључујући и дела ликовне уметности, пресудно утиче својом бригом или небригом сâм човек. Он ствара, обликује и даје вредност уметничком делу, али понекад је, нажалост, и неми сведок његовог деградирања, оштећења или уништења. Чак и када једно уметичко дело доспе у музејску збирку, чиме су му, рекло би се, загарантовани оптимални услови за продужетак његовог живота, из одређених разлога на које човек често нема утицаја, опстанак тог дела може бити доведен у питање. У наставку ће бити речи управо о оним уметничким делима која су некада припадала Народном музеју, чија је судбина, услед догађаја током Првог светског рата, и данас непозната.

Прегледом сачуваних инвентарних књига предмета Народног музеја, примећује се да су први предмети који данас припадају уметничким збиркама доспели убрзо по самом оснивању музеја, 1844. године. У почетку су се за музејску збирку прикупљали археолошки предмети, стари новац, предмети из Првог и Другог српског устанка и друге старине, међутим, до првог већег броја уметничких дела музеј долази две деце-

није по оснивању, тачније прима их као поклон од Београдске митрополије. По одлуци митрополита српског Михаила, из зграде Митрополије пренето је 35 уметничких дела на трајно чување у Народни музеј, од чега су највећи број чиниле слике и иконе Димитрија Аврамовића.[1] До следећег већег легата, који је уприличила управо прва српска сликарка Катарина Ивановић 1874,[2] Народни музеј је попуњавао уметничке збирке појединачним поклонима и откупима.[3] Колико се из деценије у деценију број свих предмета увећавао, било да су они археолошки, нумизматички, етнографски, војни или ликовни, примењени и тд., говори податак, да је до почетка Првог светског рата инвентар Народног музеја имао преко три хиљаде попуњених рубрика, при чему се неретко под једним бројем у рубрици уписивало више десетина, па чак и до стотину предмета.[4] Тај раст је, нажалост, нагло прекинут, јер је велики број предмета нестао у Првом светском рату. Зграда у којој је по избијању рата био смештен музеј са поставком,[5] током аустро угарског гранатирања Београда 1915. била је прилично страдала. Хитна евакуација људства и музејских драгоцености пред окупатором нужно је морала да доведе у питање даљи опстанак оних „преживелих" предмета из музеја. Требало је сачувати предмете који из одређених разлога нису могли да се евакуишу, као и оне које је чекала судбина краткотрајног изгнанства и потом брзог повратка у Београд.[6] Након завршетка рата уследило је пописивање и евиденција сачуваних предмета из музејских збирки. Том приликом је, на основу старих инвентарних књига, утврђено да великог броја предмета нема, односно да они нису затечени, што је и забележено у рубрикама инвентарских књига истоветном напоменом („нису затечени!").[7]

---

1 Архив РС; Мин. Просвете, 1864, Ф. VII, 1123, где је у прилогу дат списак са називима дела.

2 Од броја 522. до 528. уписано је осам слика Катарине Ивановић: „Освајање Београда" (инв. бр. НМ 413), „Заклетва краља Матије" (инв. бр. НМ 1091), „Црнац" (инв. бр. НМ 792), „Смрт богаташице" (инв. бр. НМ 101), „Корпа грожђа" (инв. бр. НМ 94), „Грожђе" (инв. бр. НМ 99), „У свом атељеу" (инв. бр. НМ 97) и „Смрт сиротице" (инв. бр. НМ 854); детаљније в.: Тимотијевић и Михајловић 2004: 159-174.

3 Портрет Димитрија Давидовића, државника, првог српског новинара и личног секретара кнеза Милоша којег је 1834. у Крагујевцу насликао Урош Кнежевић, уписан је у инвентар под бројем 5, без датума и године, али сасвим сигурно пре 1870. године. У рубрици напомена стоји да је аутор непознат, а да је слику „послао" Г. Јован Грујић, адвокат (уп: Васић, 1975: 92; о Народном музеју уопштено у: Јевремовић, Поповић 1994).

4 Тако је под бројевима 1986. и 1987. заведено 90 слика венецијанских аутора, које је 1891-1982. музеју поклонио италијански сликар словачког порекла Бертолд Липај (в: Бошњак и Д'Амико 2004: 27-28).

5 Кућа браће Величковић налазила се уз Капетан Мишино здање, на месту данашњег Филолошког факултета, и предата је на коришћење Народном музеју 1892: АНМ, акт бр. 28/1892.

6 О стању Народног музеја за време Првог светског рата в. Коларић 1991: 12-13; Поповић и Јевремовић 1994: 19.

7 Колико је музеј пострадао у Првом светском рату довољно говори сведочење др Владимира Р. Петковића (1874-1956), послератног управника музеја, који је 1919. свој утисак сажео

У одсуству ближих и прецизнијих података о уметичким делима, која су после Првог светског рата нестала из Народног музеја, нарочито ако за њих не постоји сачуван било какав визуелни траг, репродукција, фотографија или томе слично, покушај њихове идентификације захтевао би дугорочно истраживање. Полазна основа у том истраживању свакако су инвентарне књиге, ондашња периодика и литература, као и свега два мања каталога о сликама које су биле изложене на поставци тадашњег Народног музеја (*Списак слика изложених у Галерији Народног музеја*, Београд 1901; *ibid.:* 1904)[8]. При том, отежавајућа околност при покушају да се дође до било какавих опипљивих трагова о несталим делима из Народног музеја, јесте и чињеница да за већину не постоје комплетни подаци који су у време набавки уписивани у рубрике инвентарних књига. Према музеолошком принципима обраде предмета, који су важили пре једног столећа, основни подаци приликом уноса у инвентар подразумевали су углавном следеће: да ли је у питању слика, цртеж, скулптура или репродукција, да ли је у позлаћеном оквиру или није, затим име аутора (ако се зна), као и од кога је и како набављено (у случају откупа наведен је и износ). За жаљење је што су тада изостављени битни подаци о предмету, као што су прецизне мере, техника или година настанка, али можда највише што је изостављен сам опис предмета. Описом предмета би поступак идентификације био знатно олакшан. Ипак, за мањи број тада несталих уметичких дела постоје драгоцена сведочанства, написи и коментари у ондашњој периодици, док су поједина била и илустрована.

Занимљиво је да о неким делима, која су се према сазнањима из ондашњих гласила налазила у Народном музеју, не постоје подаци у инвентарној књизи, али постоје у музејској архиви. Такав је случај са сликом „Полазак у лов“[9] Светислава Јовановића (1861–1933), брата чувеног сликара Паје Јовановића, коју је иначе сâм аутор поклонио музеју [10]. Такође је и скулптура „Роб“ од Симеона Роксандића била откупљена 1898. од аутора за Народни музеј, али ни њу не налазимо у инвентарној књи-

речима да Народни музеј„... представља само сенку некадашњег Музеја“ (Поповић и Јевремовић 1994: 20).

8 Од фотографија из фонда Народног музеја, свакако треба поменути и прву аматерску фотографску изложбу у Београду, одржану 1901, где су у каталогу изложбе били забележени и фотографски снимци појединих музејских експоната (*Списак слика прве аматерске фотографске изложбе*, Београд, 1910, стр. 19-20, кат. 907-936).

9 Дело је репродуковано под овим називом у: Нова искра, 1899, бр. 20 и 21, стр. 337.

10 АНМ, акт бр. 47/19. јун 1892, где се каже да је Светислав Јовановић поклонио сопстену слику под називом „Растанак Црногорца са својом женом пред полазак у бој“, 75 x 55 cm; Catalogue Officiel illustré de L’ Exposition Décennale des Beaux-Arts, Ludovic Baschet Ed., Paris 1900, p. 325 (излагана под називом “ Le Retour du Monténégrin”). Занимљиво је да критичар часописа “The Collector and Art Critic”, од свих изложених дела у српском павиљону Светске изложбе у Паризу 1900. као вредну пажње једино истиче слику Светислава Јовановића (*The Collector and Art Critic*, vol. 2, no. 14, october 1900, p. 228).

зи.[11] Исти случај је и са скулптурама Петра Убавкића од теракоте „Црногорац“ и „Црногорка“ којих нема у инвентарној књизи, али се зна да су биле излагане на Балканској изложби 1907. у Лондону и враћене са изложбе оштећене и у комадима.[12] Листи несталих уметничких дела треба придодати и скулптуру Ивана Мештровића „На гробу мртвих идеала“ из 1903-1904, која је, с обзиром да је била од гипса, уништена или нестала у Првом светском рату.[13] Овом низу треба придодати и портрет кнеза Михаила Обреновића на коњу од непознатог, вероватно страног аутора, о којем сазнајемо из архивске документације да је слику поклонио музеју Ђорђе Симић, посланик краљевине Србије у Бечу 1910. године.[14]

Насупрот примерима несталих или уништених дела, постоје случајеви других уметничких дела која наилазимо уписана и заведена под бројевима у инвентарним књигама, али којима се после Првог светског рата губи сваки траг. Таквих примера у периоду од 1870. до 1914. има двадесет шест. Претежно су то била уметничка дела настала у XIX веку, али и неколико из XVIII и XVII века. Дела за које не постоје подаци о аутору има седам, док за преостале уписане предмете постоје подаци о аутору, али су без димензија, времена настанка и прецизног описа. С друге стране, вредан пажње је и податак да је Народни музеј, у последње две деценије XIX века, када је његов „чувар“ био Михаило Валтровић, упркос сталним финансијским неприликама највеће новчане износе издвајао за откуп дела управо савремених српских уметника који су се школовали на страни, као што су Ђорђе Крстић, Петар Убавкић, Симеон Роксандић или Ђорђе Јовановић.[15] Поједина дела ових аутора нажалост нису затечена после Првог светског рата. Нису затечена ни она дела значајних аутора као што су Владислав Тителбах, Ђура Јакшић, Урош Кнежевић или Стева Тодоровић, која су као поклони доспели у музејске збирке. Ипак, нарочито је приметан губитак дела познатог сликара Павла Паје Јовановића, који је варијанту своје познате композиције под називом „Гуслар“ 1893. поклонио Народном музеју, поводом пријема у Српску краљевску академију (данас САНУ).

Реконструкција уметничких дела која су током Првог светског рата нестала из Народног музеја, у највећој мери зависиће од тога колико о

---

11 АНМ, акт бр. 117/ 9. септембар 1898, где се помиње да је скулптура откупљена од аутора за 600 динара. Дело се помиње у: Грујић 1997: 86, сл. 3 (са репродукцијом).

12 АНМ, акт бр. 34, 280, 281, 312, 314 (1906); акт бр. 21, 22, 24, 34 (1907); акт бр. 40, 118 (1908); акт бр. 51, 412 (1909); Грујић 1997: 82.

13 *Каталог изложених уметничких дела на I. Југословенској уметичкој изложби*, Београд, 1904, 18, кат. бр. 217; Грујић 1997: 87; репродукција дела у: Грујић, *Каталог збирке југословенске скулптуре* (у припреми).

14 АНМ акт бр. 238/17. август 1910.

15 О улози и доприносу Михаила Валтровића за Народни музеј в.: Величковић, 1975: 611-645.

њима има сачуваних прецизних података на основу којих би се, евентуално могло кренути у истраживање. Предмет такве потраге нажалост не би била она дела која су у рату трајно уништена.

Остаје нада да ће се бар једном броју уметничких дела, која су до Првог светског рата била власништво Народног музеја ипак, с временомући у траг, чиме би се дао велики допринос очувању и спашавању националног уметничког наслеђа.

Прилог

Листа уметничких предмета из Народног музеја која се воде као изгубљена и нестала (преузето из инвентарне књиге бр. 1 и бр. 2, од 1870. до 1914. године)

1. Инв. 310: Слика његове Светости кнеза Милана М. Обреновића IV, барељеф, порцелан[16]
   Опис: нема
   Начин набавке: купљено за 10 гроша.
   Напомена: није затечено!

2. Инв. 740: Икона матере Божје, сребром окована, српски рад[17]
   Опис: нема
   Начин набавке: купљено од г. Ћирића за 140 гроша
   Напомена: није затечено!

3. Инв. 813-814: 16 слика археолошке и етнографске садржине/из Србије и Старе Србије/; 10 слика бојом рађених; 8 слика пером рађених и 1 велика слика бојом[18]
   Опис: нема
   Начин набавке: купљено од проф. Владислава Тителбаха, све за 260 динара
   Напомена: није затечено!

4. Инв. 1055: Слика пуковника Бучовића[19]
   Опис: нема

---

16 У питању је дело примењене уметности, без ближих података о аутору и времену настанка.

17 У Збирци српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја не постоји ни једна икона Богородице у окову, која би могла да буде рад српских иконописачких радионица тог времена.

18 Ових 16 дела су радови Владислава Тителбаха (1847-1925), који су откупљени од самог аутора. Ни једно од њих се данас не налази у збирци Народног музеја. Нема их ни у ликовној збирци Етнографског музеја, што је установљено скорашњом провером.

19 Ради се заправо о цртежу пуковника Косте Бучовића (1836-1881). О Бучевићу в. СБР, I, 2004, 914-915 (биографија и библиографија).

Начин набавке: поклон Стојана Николића, ученика сликарства[20]
Напомена: није затечено!

5. Инв. 1111: Допрсна слика Карађорђева, од гипса па бронзирата[21]

Опис: нема
Начин набакве: поклонио мајор Павле Шафарик
Напомена: није затечено!

6. Инв. 1123: Слика Левчанина на дасци, масном бојом рађена, рад Ђуре Јакшића

Опис: нема
Начин набавке: поклон од родбине и старалаца пок. Ђоке Масације, трговца у Јагодини[22]
Напомена: није затечено!

7. Инв. 1142: Слика Прокоповича, масном бојом рађена, у златном оквиру

Опис: нема
Начин набавке: поклон г. Југовића,[23] сликара учитеља цртања у Крагујевачкој гимназији, преко Министарства просвете
Напомена: није затечено!

8. Инв. 1158: Група од гипса: мати Србија придржава рањеног војника баријактара, од вајара Петра Убавкића[24]

Опис: нема
Начин набавке: награђена група са 2.000 динара, 1882.

---

[20] Стојан Николић (185 –1882), сликар; ученик и помоћник Стеве Тодоровића: О Николићу: в. Миљковић 1989: 297-305.

[21] По среди је техника патинирања гипсане скулптуре бронзаном бојом. Не постоје подаци о аутору ове скулптуре Карађорђа ни о времену њеног настанка.

[22] Портрет трговца Ђорђа Ивановића Масације, којег је портретисао Ђура Јакшић 1870. године, налази се у Народном музеју (в: Кусовац, >Јовановић и Петровић 1978: 166, кат. бр. 87, репродуковано; Кусовац 1987: 60, кат. бр. 350, репродуковано).

[23] Портрет Прокоповича је рад сликара, иконописца и наставника цртања Живка Југовића (1855–1908), који га је поклонио музеју: в. СБР IV, 2009, 752 (биографија и библиографија о Југовићу).

[24] Дело је познато по опису из литературе: „Колико је овим радом (биста Кнеза Михајла – прим. аут.) млади уметник (Убавкић – прим. аут.) показао способност за пластично портретисање, толико је опет показао дара за слободно стварање у својој великој групи, у рањеном заставнику, кога умируће прихвата мати Србија. Млад и крепак народни војник, барјактар, предњачећи, погинуо је: мати Србија, млада и дична слика, јуначким кораком притрчала је, рањеника је с левицом прихватила и спушта га на земљу а узев сама десницом заставу, хита напред у бој. Група је пуна природнога и плменитог покрета. Врло су лепо спојена два противна момента: нестајање живота у рањена војника и јуначка бујност у Србији. Ову групу, која је сада својина народног музеја, наградио је по саизволењу министра просвете одбор за народну библиотеку и музеј, са две хиљаде динара ...“; М. Валтровић, *Сриске илустроване новине* II, 1882, стр. 367; према:Коларић 1985: 18; уп. Трифуновић 1973: 124, где је такође дат опис ове Убавкићеве скулптуре.

Напомена: није затечено!

9. Инв. 1207: 3 акварела, 2 писаљком, 4 кредом израђена цртежа и две масном бојом израђене слике пок Стојана Николића[25]

   Опис: нема
   Начин набавке: купљено од матере пок Стојана Николића јун 1883.
   Напомена: није затечено![26]

10. Инв. 1234: Слика Николе Фелдварија, команданта срп. Шајкаша од год. 1649. из Коморана

    Опис: нема
    Начин набавке: купљено од општине српске из Коморана преко Гаврила Витковића, 1883.[27]
    Напомена: није затечено!

11. Инв.: 1237: Стара слика Св. Николе из XVII века (?)

    Опис: нема
    Начин набавке: купљено од општине српске из Коморана преко Гаврила Витковића, 1883.
    Напомена: није затечено!

12. Инв. 1283: Слика Крагујевца/део где је конак/ из год. 1837. писаљком цртано од Е. Линденмајера[28]

    Опис: нема
    Начин набавке: поклон др. Е. Линденмајера, 1883.
    Напомена: није затечено!

13. Инв. 1748: „Преља“скулптура од гипса цела фигура, од Ђођа Јовановића[29]

---

[25] Ова дела се сада чувају у склопу Збирке Јоце Вујића у Галерији Матице српске у Новом Саду. О њиховом историјату в.: Шелмић 1989: 24, 82-85, кат. 311-317 (репродуковано).

[26] У истој рубрици је дописана накнадна белешка: 1 масном бојом, нови инв. 407, 3 ком. кредом – нови инв. 1212, 1213 и 1209. Инвентар 403 (Портрет Андре Пешића глумца) налази се у Збирци српског сликарства XVIII и XIX века под бројем 240 (Кусовац 1987: 118, кат. 736, репродуковано), док се 3 цртежа кредом налазе у Збирци цртежа и графика домаћих аутора XVIII и XIX века (Краут 1992: 40-41, кат. 108-110, репродуковано).

[27] У писму које је Јовану Бошковићу, професору Велике школе у Београду упутио 1883. Гаврило Витковић из Коморана (АС, РО-132:50), помиње се откуп слике-портрета славног шајкашког команданта у Коморану, пуковника Адама Фелдварија, а не његовог деде Николе како пише у инвентарној књизи, који је утемељивач познате српске породице Фелдвари. Нажалост, ни у овом документу није наведен аутор овог портрета.

[28] У питању је рад Емериха Линдемајера (E. Lindenmayer, 180–1883), лекара, историчара медицине. Био је први шеф Српског војног санитета и војни лекар у Крагујевцу од 1837. до 1845. године. Подигао је војну болницу у Београду, окружну болницу у Књажевцу, гарнизонске болнице у Крагујевцу и Ћуприји: Систематски је испитивао минералне воде у Србији; а аматерски се бавио и сликарством в. СБР V, 2011, 601-602, (биографија и библиографија).

[29] Репродуковано у: Немања I, Беч 1887, св. 3, стр. 68 [Б. Ј. А., Српска преља“]; Ђурић 1997: 85, сл. 1; Јовановић 2008: 14.

Опис: нема
Начин набавке: купљена за 400 динара од аутора, 1887.
Напомена: није затечено!

14. Инв. 1749: Слика Руђера Бошковића, цела фигура у оквиру од Ђ. Крстића[30]

Опис: нема
Начин набавке: купљена за 3.000 динара од сликара (по наруџбини), октобра 1887.
Напомена: није затечено!

15. Инв. 1802: 4 иконе: 3 сликане на платну и дасци и једна Богородице штампана на платну[31]

Опис: нема
Начин набавке: поклон Земунске општине преко Дим. Руварца пароха, 1888.
Напомена: није затечено!

16. Инв. 1935: Слика минијатурна женске на слоновој кости од Скјавонија, Млетка[32]

Опис: нема
Начин набавке: купљено од Паје Петровића за 96 дин., 1890.
Напомена: није затечено!

17. Инв. 1961: Два портрета женска, мала, радио проф. Бартоли[33]

Опис: нема
Начин набавке: купљено од гђе Дероко за 48 дин., 1891.
Напомена: није затечено!

18. Инв. 2065: Слика у оквиру: Гуслар[34]

Опис: „старац гуди, око њега се скупило старо и младо, женско и мушко“
Начин набавке: поклонио сликар г. Паја Јовановић, набављено преко Минист. Просвете, новембра 1893.
Напомена: није затечено!

---

30 АНМ, акт бр. 332-342/1887. Слика је поруџбина од СКА, али је током Првог светског рата била врло оштећена и потом расходована. О слици в: *Јавор*, (Нови Сад, 1887), св. 41: 655; *Нова Уставност*, 2(1887), бр. 105: 4.

31 У одсуству било каквих прецизнијих података о овим иконама, за сада се оне воде као нестала и изгубљена дела.

32 Андрија Медулић Schiavone / Andrea Meldolla Schiavone (Задар или Надин ?,1510.-1515. Венеција, 1563), ренесансни сликар и графичар, један од најистакнутијих представника италијанског маниризма.

33 До сада није познато о којем професору Бартолију је реч, каквог типа су портрети, када су настали, као и у којим техникама су рађени.

34 Дело је познато по опису у Милутиновић 1893: 14-15, а репродуковано у: *Нова искра (*1898), бр: 18, 281, 286 (коментар уз слику: „Гуслар је у нашем Народном музеју мала ал и од особите вредности слика Паје Јовановића...“), као и Новај искра (1904): 291.

19. Инв. 2074: Икона Христова, рађена на бакарној таблици која на наличију има изрезане ликове Петра Великог. Радио икону Д. Петровић, сликар[35]

Опис: нема
Начин набавке: купљено од М. Ђорђевића, 1894.
Напомена: није затечено!

20. Инв.2178: Икона Св. Стефана од Уроша Кнежевића[36]

Опис: нема
Начин набавке: непознато, 1895.
Напомена: није затечено!

21. Инв. 2187: Слика кнеза Михаила на платну у оквиру од сликара Pixis-a[37]

Опис: нема
Начин набавке: купљена од К. А. Радивојевића, априла 1897.
Напомена: није затечено!

22. Инв. 2438: Умирући јунак, статуета од гипса бронзирана. Рад пок. Ристе Ј. Пејатовића, на академији уметности у Прагу [38]

Опис: нема
Начин набавке: поклон Видрове творнице кафе у Прагу, 1906.
Напомена: није затечено!

23. Инв. 2584: „Рибар", статуета од гипса, од Симеона Роксандића[39]

Опис: „један рибар који држи једну змијурину, а она му се увила око ногу, итд"
Начин набавке: купљена од аутора за 1.500 дин. 1907.
Напомена: није затечено!

24. Инв. 2705: Портре Марка Вуковића, бившег руског мајора, масном бојом на платну, рад Стеве Тодоровића [40]

Опис: нема
Начин набавке: купљено од Милана Ђорђевића антиквара, 1909.
Напомена: није затечено!

---

35 Могуће да је у питању рад сликара Димитрија Н. Петровића (Чаково, око 1840 - ?, друга половина XIX века) или Димитрија Ж. Петровића, сина сликара Живка Петровића из Земуна (1806-1868).

36 У литератури се не помиње ни једна позната Кнежевићева икона Св. Стефана (уп. Васић: 1975).

37 August Ludwig Theodor Pixis (1831 – 1907) , немачки сликар, графичар и илустратор.

38 Наведено у: Грујић 1997: 88.

39 Један бронзани одливак скулптуре „Рибар" од Симеона Роксандића налази се у парку на Калемегдану, а други у Загребу; в. *ibid.*.

40 Тодоровић 1951: 78, кат. бр. 250 („Портрет Марка Вуковића, капетана руског, као мог бившег ђака, у Београду"); АНМ, акт бр. 306/03. октобар 1909 (посетница Стеве Тодоровића за портрет Марка Вуковића, руског мајора).

25. Инв. 2791: Св. Симеон Богопримац, масном бојом на платну, радио Хабингер 1831. када је радио цркву у Мокрину

Опис: нема
Начин набавке: купљено од Марице Радуловић, 1911.
Напомена: није затечено!

26. Инв. 2801: 4 слике: пролеће, лето, јесен и зима, у позлаћеном оквиру на платну.

Опис: нема
Начин набавке: Рад и поклон Српкиње гђице Анастасије,[41] кћерке Косте Пљакова, рентијера и потпредседника српске школске општине у Турн-Северину, дел. бр. 267 од 28/X 1911.
Напомена: није затечено!

[41] Никаквих ближих података о сликарки под именом Анастасија до сада, нажалост, нисмо пронашли.

ЛИТЕРАТУРА

Бошњак, Т. и Д'Амико, Р. 2004
Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду, Каталог Збирке стране уметности 1, Београд: Народни музеј.

Васић, П. 1975
Урош Кнежевић - портретиста, Опово: Галерија „Јован Поповић".

Величковић, М. 1975
Народни музеј за време управе Михаила Валртовића (1881-1905), *Зборник Народног музеја* (Београд) 8: 611-645.

Грујић, В. 1997
Настанак и развој Збирке југословенске скулптуре Народног музеја у Београду, *Зборник Народног музеја* (Београд) 16-2: 81-97.

Јовановић, М. 2008
Вајар Ђока Јовановић (1861-1953), Београд: Галерија САНУ (изложбени каталог бр. 113).

Коларић, М. 1985
Изложбе у Београду 1880 – 1904, Београд: Народни музеј.

Коларић, М. 1991
Народни музеј у Београду 1844-1944. Кратак историјат, Музеолошке свеске 4, Београд: Народни музеј.

Краут, В. 1992
Цртежи 19. века у Србији, Каталог збирке Кабинета графике 3, Београд: Народни музеј.

Кусовац, Н., Јовановић, М. и Петровић, Г. 1978
Ђура Јакшић, Сабрана дела, књ. VI сликарство, Београд: Слово љубве.

Кусовац, Н. 1987
Српско сликарство XVIII и XIX века, Каталог Збирке српског сликарства 18. и 19. века, Београд: Народни музеј.

Милутиновић, Д. С. 1893
Слике Паје Јовановића, Београд: Парна штампарија Д. Димитријевић (прештампано из Видела).

Миљковић, Љ. 1989
Стојан Николић и манастир Шишатовац, у: *Манастир Шишатовац* (посебна издања 38), Београд: Матица српска - Друштво историчара уметности - Балканолошки институт САНУ, 297-305.

Поповић, В. и Јевремовић, Н. 1994
Народни музеј у Београду 1844 – 1944, Београд: Народни музеј.

Тимотијевић, М. и Михајловић, Р. 2004
Катарина Ивановић, Београд: Тору - Војноиздавачки завод - Народни музеј.

Тодоровић, С. 1951
Аутобиографија, Нови Сад: Матица српска.

Трифуновић, Л. 1973
Петар Убавкић, Београд: Филозофски факултет у Београд – Институт за историју уметности.

Шелмић, Л. и др. 1989
Збирка Јоце Вујића, Каталог слика, скулптура и цртежа, Београд – Нови Сад: Народни музеј - Галерија Матице српске.

СКРАЋЕНИЦЕ:

АНМ – Архив Народног музеја у Београду
АС – Архив Србије
СБР – Српски биографски речник, I-V, Нови Сад, 2004-2011

PETAR Ž. PETROVIĆ

IN SEARCH OF THE MISSING ART WORKS FROM THE NATIONAL MUSEUM IN THE FIRST WORLD WAR

SUMMARY

A review of the preserved inventory books of items of the National Museum shows that the first items, which nowadays belong to art collections, arrived soon after the foundation of the Museum, in 1844. Initially, the items acquired for the Museum's collection were archaeological artefacts, old coins, items from the First and Second Serbian Uprising and other ancient artefacts. However, over time, the Museum enriched its collections with valuable art works by domestic and foreign authors.

Illustrating how the number of these items grew over the decades, whether they were archaeological, numismatic, ethnographic, military or works of visual art, applied art, and so forth, is the fact that by the start of the First World War, the inventory of the National Museum contained more than 3,000 group listings, in which it was not unusual for one listing often to contain several dozen, if not up to a hundred items. Unfortunately, this growth ceased abruptly because a large number of items disappeared during the First World War. The building in which the Museum was located, when the war broke out, suffered significant damage during the shelling of Belgrade by Austro-Hungarian forces in 1915.

In the absence of detailed and more precise data about the works of art which disappeared from the National Museum after the First World War, especially when no visual trace, reproduction, photograph or similar evidence existed about them, an attempt to identify them would require long-term research. The starting point in this research would certainly be the inventory books, as well as the periodical publications and literature of that time and only two small catalogues about the paintings which were on display in 1901 and 1904 in the National Museum.

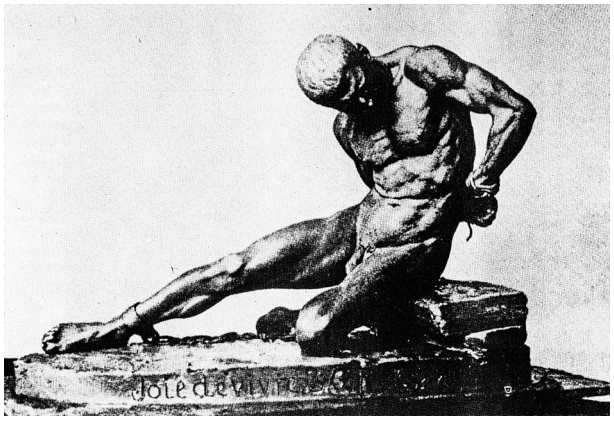
The reconstruction of the works of art that disappeared from the National Museum during the First World War will depend in the greatest measure on how much precise data about them has been preserved, on the basis of which research may eventually be initiated. Unfortunately, the aim of such a search would not be works which were permanently destroyed in the war. What remains is the hope that at least some of the works of art, which were the property of the National Museum until the First World War, will eventually be traced, which would be a great contribution to preserving and saving the national artistic heritage.

Сл. 1 Зграда Народног музеја оштећена у гранатирању током Првог светског рата 1915. (извор илустрације: www.gallica.fr).

Fig. 1 Building of the National Museum damaged in the shelling during the First World War, in 1915 (source of the illustration: www.gallica.fr).

Сл. 2 Светислав Јовановић, *Полазак у лов,* 1892. (извор илустрације: Нова искра, 1899).

Fig. 2 Svetislav Jovanović, *Going Hunting,* 1892 (source of the illustration: Nova Iskra, 1899).



Сл. 3 Симеон Роксандић, *Роб*, 1905. (извор илустрације: Грујић 1997).

Fig. 3 Simeon Roksandić, *The Slave*, 1905 (source of the illustration: Grujić 1997).

Сл. 4 Ђорђе Јовановић, *Преља*, 1887. (извор илустрације: Грујић, 1997).

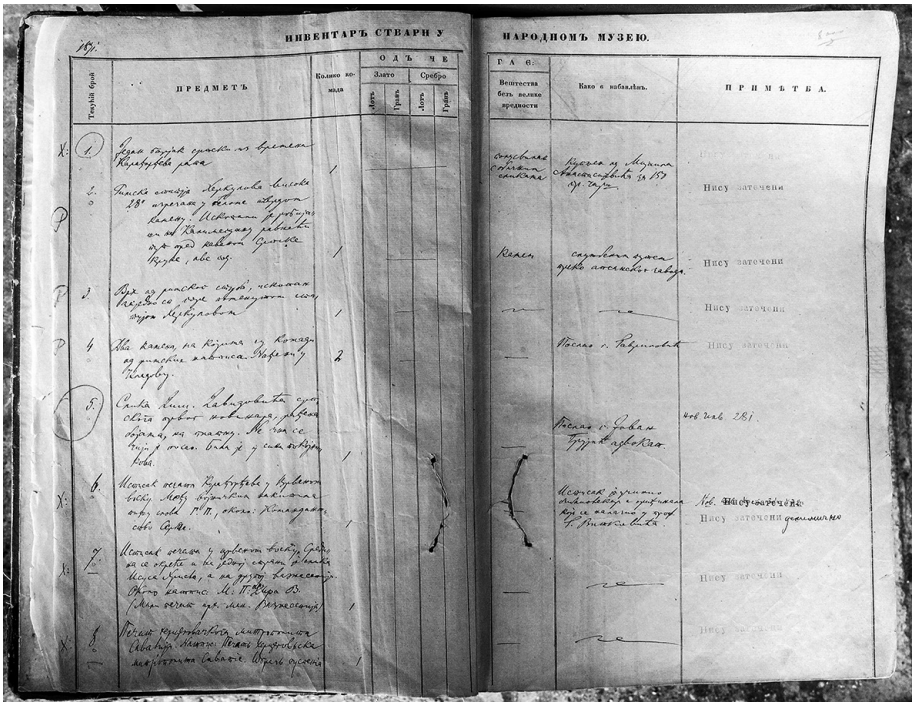
Fig. 4 Đorđe Jovanović, *The Spinner*, 1887 (source of the illustration: Grujić, 1997).

Сл. 5 Српски павиљон на Лондонској изложби 1907. године (извор илустрације: „Албум Српског одељења Балканске изложбе у Лондону 1907“, Printed and Published by Gale & Polden, London, 1907).

Fig. 5 Serbian pavilion at the London Exhibition in 1907 (source of the illustration: “Album of the Serbian Pavilion of the Balkan Exhibition in London, in 1907”, Printed and Published by Gale & Polden, London, 1907).

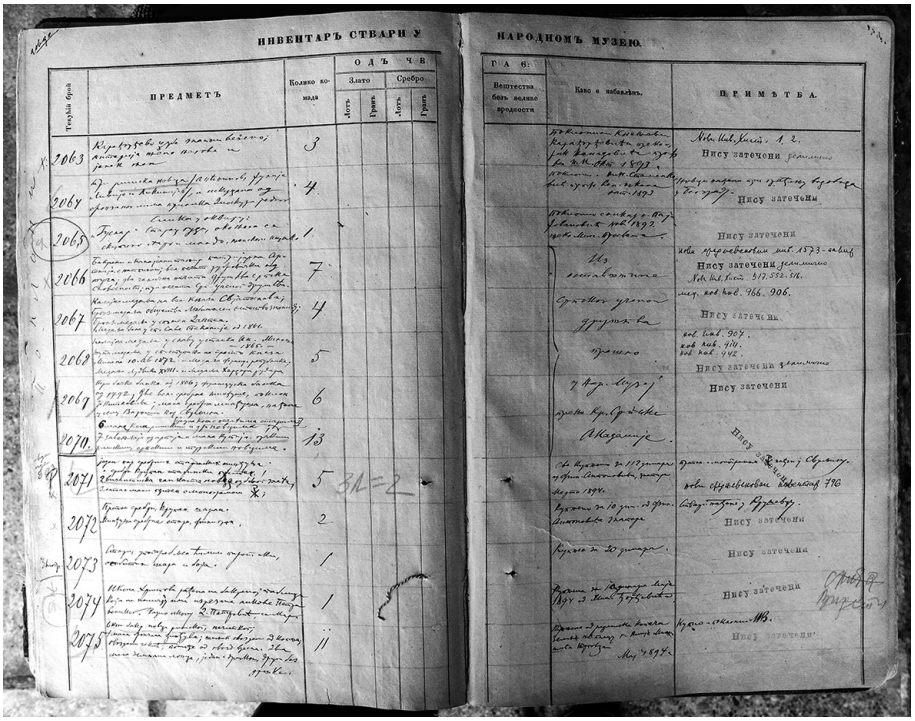
Сл.6 Паја Јовановић, *Гуслар*, реплика из 1893.
(извор илустрације: Нова искра, 1904).

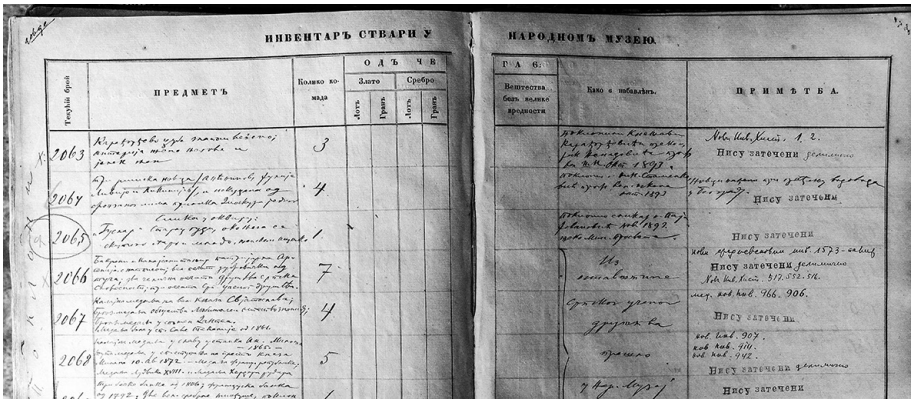
Fig. 6 Paja Jovanović, *Gusle Minstrel (The song of Skenderbeg)*, replica from 1893 (source of the illustration: Nova Iskra, 1904).



Сл. 7 Инвентарска књига бр. 1 Народног музеја, бројеви 1-8 (фото: В. Вукадиновић).

Fig. 7 Inventory book No. 1 of the National Museum, numbers 1-8
(photo by: V. Vukadinović).





Сл. 8 и 8а: Инвентарска књига бр. 1 Народног музеја, бројеви 2063-2075
(фото: В. Вукадиновић)

Fig. 8 and 8a: Inventory Book No. 1 of the National Museum, numbers 2063-2075
(photo by: V. Vukadinović).

стручни чланак – стручни рад

УДК 73/76:069.9(443.611)"1932/1939";
73/76(=163.3/.6)
(443.611)"1932/1939";
7.074:929 Јеремић Н.

ИД 195204108

Владимир М. ПОПОВИЋ
Београд

СВЕДОЧАНСТВА О ЗАЈЕДНИЧКИМ ИЗЛОЖБАМА ЈУГОСЛОВЕНСКИХ УМЕТНИКА У ПАРИЗУ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА ИЗ ЗАОСТАВШТИНЕ СЛИКАРА НИКОЛЕ ЈЕРЕМИЋА

Апстракт: У раду се разматрају садржаји извора, докумената француског порекла из заоставштине сликара Николе Јеремића, о заједничким изложбама југословенских уметника у Паризу 1932, 1937. и 1939. године. Циљ рада је да се кроз расположиве текстове париских ликовних критичара и званична документа из назначене заоставштине ближе сагледају активности, време и достигнућа ликовног стваралаштва југословенских уметника на поменутим изложбама. Наведена сведочанства својим саставом и садржајем указују на велики број радова сликара и вајара из разних делова Краљевине Југославије који су током боравка у француској престоници радили и на овим изложбама учествовали. О њиховим опредељењима, вредностима и особеностима ликовног израза угледни француски критичари су критеријумима владајућих стандарда и мериторним валоризовањем домета ликовних дела одређене оцене јасно и уверљиво истицали. Истовремено, својим компетентним судом и респектабилним изјавама изложбе су не само осветлили, већ су и увелико допринели афирмацији стваралаштва и видњијем позиционирању југословенских ликовних уметника на парискоj сцени.

Кључне речи: Заоставштина сликара Николе Јеремића, сведочанства, извори, документа, заједничке изложбе, југословенски уметници, француски критичари, ликовно стваралаштво.

У оквирима стварности препуне узбудљивих збивања на пољу ликовне уметности и свакодневице у Европи пред Други светски рат налазили су се и сликари и вајари из Југославије који су током четврте деценије, као и њихови предходници, краће или дуже време боравили, стварали и излагали у Паризу. Према расположивим изворима[1] њихов број и састав су се

[1] Наведени извори, француског порекла, откривени су међу разноврсним документима Николе Јеремића, сликара из Београда који је у Паризу, са прекидом за време Балканских

мењали, али већину су чинили припадници младе генерације. Пристигли из разних делова државе, образовани у уметничким школама, атељеима и академијама, у новој космополитској средини су убрзано сазревали, једни знања учили, градили своја уверења, богатили и обликовали сопствени ликовни израз. Пробијајући се у просторе париске школе, одакле су бучно одјекивали гласови разноликих покрета и стремљења, суочавали су се не само са њеним снажним зрачењем и утицајима, већ много више са питањем опредељења које би их ближе одредило, афирмисало и укључило у живот интернационалне уметничке сцене.

Окружени обиљем догађаја и појава који су се одражавали у стваралаштву уметника са свих страна света, они нису могли и да су хтели да остану по страни, незапажени. Напротив, опијени заводљивом атмосфером париског поднебља и узаврелом позорницом модерне уметности, пуни стваралачког немира и тежњи, они су своје погледе и потенцијале исказивали на изложбама. Недавним открићем оригиналних сведочанстава из наведеног раздобља, досадашња празнина у познавању већег броја поузданих података о изложбама је знатно попуњена. Поменути извори потичу из француских часописа посвећених уметности, штампе и званичних аката.[2] Њихови садржаји, које овом приликом шире објављујемо, обухватају низ чињеница везаних за наша истраживања, односно за реафирмацију заједничких изложби Југословена у Паризу. Истовремено, излагањем података о делима уметника заступљених на изложбама, скренута је пажња и на део значајне фазе развоја југословенске уметности, која се одвијала у Француској.

Чини се да, иако настали пре више од седамдесет година и осетно прекривени патином времена, садржаји извора делују освежавајуће, пуни вредних запажања, уверљивих тумачења, верујемо и објективних оцена. Ослањајући се на периоде њиховог одржавања, хронолошки систематизована документација покрива три изложбе приређене 1932, 1937. и 1939. године. Мишљења о радовима на изложбама, објављивана већином током њиховог трајања, критика је саопштавала речником образованих, компетентних саговорника који су вођени однегованим естетским сензибилитетом, знањем и стеченим искуством проницљиво, врло поуздано владали ликовном лексиком надахнутом галским духом. Одражавајући њихове критеријуме и ставове поменута сведочанства која варирају у свом опсегу и садржини, као и искрсла сазнања која обухватају ликовна опредељења, продукцију и домете југословенских уметника

и Првог светског рата, живео од времена студија 1908. до краја живота 1953. године (О његовом животу и раду в. Поповић 2004: 405-423; *idem* 2010: 175-198).

2 Више текстова у поменутим гласилима није откривено у целини, као и потписи њихових аутора, назначених негде само иницијалима.

у кругу париске школе, допуштају ближи, објективнији, непосреднији увид у основне компоненте и одлике њихових дела.[3] Она су већ тада, као конститутивни део ликовне уметности у Југославији, имала важну улогу и видљив утицај на развој уметности у матичним срединама.

Анализирајући садржаје расположивих извора стекли смо уверења да они неће променити досадашња мишљења и сазнања о уметницима заступљеним на изложбама, али ће пружити обиље нових, драгоцених података и оцена њихових дела. Захваљујући садржајним текстовима угледних критичара објављеним у разним париским гласилима изложбе су биле не само ефектно промовисане, већ су добиле и трајне потврде о свом постојању. Сагледани у том контексту налазимо да су документи о изложбама већ тада себи обезбедили статус непристрасних сведока и респектабилних чињеница.

Прва од три назначене изложбе отворена је почетком месеца новембра 1932. године у парискоj галерији Georges Petit под називом Les artistes Yougoslaves de Paris, која је обухватала „око стопедесет дела двадесет и пет српских, хрватских и словеначких уметника настањених код нас". У наставку је следило запажање: „Међу њима има чисто академских сликара, али и оних који су фовизам сувише строго прихватили и, као многи странци, безазлено довели до карикатуре".[4] Наглашава се како је већина њих задовољна „да буду самостални, искрено откривајући (своје) занимљиве таленте". Од сликара се наводе Павле Паја Јовановић, Никола Јеремић, Борис Пастухов и два вајара: Вука Велимировић и Богомир (Аћимовић) Далма, сликар и вајар са својим делима. Изложба је, како Жан Габријел Гулина (Goulinat 1932б) пише у листу Paris-Midi (сл. 1) од 8. новембра исте године, приређена под покровитељством господина Монција (Monzie), француског министра националног образовања, Драгутина Којића, министра образовања Југославије и Мирослава Спа-

---

[3] Сва изложена сведочанства у овом раду, међу њима и текстови француских критичара о наведеним изложбама, из заоставштине сликара Николе Јеремића, су оригинали из времена њиховог објављивања у парискоj штампи, са потпуно или непотпуно назначеним именима њихових аутора, иницијалима или без потписа. У књизи Виде Зеремски „Библиографија Спомен-збирке Павла Бељанског" (Нови Сад, 1997) налази се попис чланака француских критичара од којих неки, исти као у овом раду, нису са пуним именима њихових писаца. У истој књизи, Зеремски на страни 9 скреће пажњу да „Преузимање библиографских јединица [...] без могућности провере има за последицу [...] и могућност преузимања нетачних података", што се може односити делимично и на каталоге наведених изложби чији су наслови без имена њихових аутора (1932. и 1939. година). Овим се само указује на постојеће разлике између аутентичних, оригиналних текстова који су у овом раду заступљени и пописа наслова уз „могућност преузимања нетачних података" како наводи Зеремски. О поменутим изложбама тада су писали и београдски критичари, посебно у листовима *Политика* и *Правда*.

[4] Био је то приказ заједничке изложбе југословенских уметника у Паризу, објављен у француском гласилу *Ami du peuple*.

лајковића, опуномоћеног министра Југославије. У истом листу, у приказу насловљеном *Југославија у Паризу* захваљујући својим сликарима – једна занимљива изложба,[5] обраћа се пажња уметницима „који су нама добро познати". Најпре се помиње Миливој Узелац чије слике *Жена у чамцу*, пејзажи, посебно *Жена у зеленом* „поседују својствену лепоту". У наставку налазимо да је Милан Божовић „осећајан сликар", да Јефто Перић познаје занат, да Никола Марковић „прелепо слика Париз", да је привржености Мила Милуновића боји привлачне снаге и „означава сликара", те да Јован Зоњић „показује исте особине". *Мали ентеријер* Милана Коњовића, „који иначе чезне за југословенским пејзажима", одражава „лепу самосвојност". Од радова скулптора истакнуте су бисте Рајке Мерћеп „која верно ваја главе деце", затим Вуке Велимировић, Маријана Матијевића и Богомира Далме.

У часопису Dessin Гулина (*idem* 1932a),[6] између осталог, о изложби пише да „југословенски сликари изненађују својом скромношћу", али запажа неколико занимљивих радова од којих издваја пејзаже Николе Јеремића и Јована Зоњића, са неколико снажних потеза изведену, велику слику уметника са палетом у рукама. У наставку, због недостатка каталога организаторима упућује оштру критику: „поводом ове манифестације групе сликара чија нам имена нису нимало позната, једно практично размишљање: међу општим трошковима једне изложбе каталог не чини главни део".

Убрзо, у часопису Oeuvre (сл. 2) објављен је врло критички интониран чланак Адолфа Табарана (Tabarant 1932) Expositions diverses[7] прожет куртоазијом и оценама ликовних дела уметника на изложби. После веома срдачних речи у уводу: „Увек нам је пријатно да говоримо о изложбама страних уметника и због тога нећемо штедети наше симпатије према југословенским уметницима настањеним у Француској", уследило је запажање којим се изражава „изненађење пред већином дела која нам се представљају и која врло мало, заиста, носе утицај Париза". У наставку је изречен суд: „Каква плашљивост, какав страх пред ризиком. Најнапреднији међу овим уметницима нису се одмакли од импресионизма, а други се мудро држе уходаних стаза драгих најопрезнијим излагачима наших

---

5 Оригинални назив изложбе гласи: La Yougoslavie est à Paris grâce à ses peintres – Une intéressante exposition.

6 Гулина је о изложби писао и у листу *Paris-Midi* 8. новембра. Према критици објављеној у горе поменутом париском часопису, Ж. Г. Гулина, аутор чланка, чија је изјава у раду цитирана, врло оштро реагује на недостатак каталога изложбе. Међутим, у „Библиографији Спомен-збирке Павла Бељанског" (Нови Сад), на страни 516, под бројем 21607 наведен је само назив исте изложбе: *Artistes Yougoslaves. Résident en France*. Galeries Georges petit: ou 3 au 17 Novembre 1932, Paris, без имена његовог аутора. Могуће је да каталог није био још готов када је Ж. Г. Гулина посетио изложбу?

7 Наведени текст је објављен 14. новембра 1932. године

званичних салона". Без даљих коментара поменути су пејзажи Никола Јеремића, Драгутина Митриновића, Петра Папа, Бориса Пастухова, Јафта Перића; мртве природе Милана Божовића, Милана Коњовића који „подсећа на Шармиа" (Charmy), Николе Марковића, Мила Милуновића, Јована Зоњића; сцене са фигурама Марка Челебоновића, Миливоја Узелца који „подсећа на Сержа Фера" (Serge Férat), Соње Ковачић; скулптуре Петра Пенића и Вуке Велимировић.

На дан затварања изложбе, 16. новембра 1932. године у часопису Ami du peuple (сл. 3) аутор текста (Р. М. 1932б) се бави оцењивањем изложених дела и изложбе у целини саопштавајући, већ у уводу, да „Љубитељи уметности који је нису посетили могу само да жале".[8] Исти, на крају, саветује да „Изложба чију неоспорну уметничку вредност подвлачимо још више ће добити уколико се излагачи, иако настањени у Француској, потруде да искажу чисте југословенске експресије". У групу најбољих радова сврстао је платна Јеремића „привученог нежним јутарњим бојама Рошела, Коњовића који је темељно сликао акт и југословенске пределе, Богомира Далме врло осетљивог на провансалску светлост, Јовановића, званичног дворског сликара, Милуновића, Узелца веома инспирисаног Ван Донгеном (Van Dongen, Cornelius)". Не заборавља „нарочито Пастухова који поред истинског талента има и заслугу виђења југословенских пејзажа француским очима". Нису изостављени ни *Далматински рибари* Соње Ковачић, сликани „снажном кичицом коју је умела нежно да обузда како би пејзаж расветлила". Од скулптура истакнуте су „три моћне бисте Вуке Велимировић, инспирисане патетиком људске муке". Круна приказа је изјава да су *Мост у Мостару*, *Кутак Сарајева* и *Улица у Дубровнику* привлачили „изузетну пажњу посетилаца од којих ће неки, врло ретки, нажалост, који познају Југославију, на платнима моћи поново да открију узвишену атмосферу и топле боје ове дивне земље".

Истог дана (16. новембра) у листу Temps,[9] Франсоа Тибо-Сисон (Thiebault-Sison 1932) подвлачи да *Трг Тертр* и *Жена са црвеним шеширом* Перића „делује врло сензибилно", исто тако као „пејзажи Јеремића, *Жена у жутом огртачу* и *Жена у плавим панталонама* Челебоновића, *Јабуке* Божовића, мртве природе Митриновића, или *Жена у зеленом* Узелца...". У другом, мањем фрагменту приказа у часопису L`Art et les Artistes[10] (Anon. 1932) се наводи да „Узелац „воли форму, Зоњић је обузет неком тугом; Ник. Јеремић се истиче свежином", помињу се портрети Б. Пастухова, П. Јовановића и др.

---

8 Назив приказа изложбе у преводу је „У земљи уметности – изложба југословенских уметника становника Француске данас затвара своја врата", потписан иницијалима П. М. (Р. М.)

9 Изложен је део текста објављеног у истом листу.

10 Наведен је део остатка чланка из наведеног часописа.

У изложеним оценама и ставу критике налазимо да су југословенским уметницима на изложби, осим похвала, примедби, указивања на карактеристике и квалитете њихових дела, упућени прави савети, подстицајне сугестије за корекцију досадашње и стварање нове идејне оријентације и ликовног израза. У том оквиру предлози за промену ликовних опредељења и гледишта уметника означавају занимљив позив, подстрек за брже и енергичније прикључивање токовиима савремене европске уметности која је, управо, у граду њиховог боравка цветала.

После пет година, 7. априла 1937. отворена је друга заједничка изложба названа „Југословени из Париза".[11] О њој, у листу Petit Parisien од 12. априла (сл. 4), пише М. Вандерпил (Vanderpyl 1937), који у уводу приказа саопштава да је „Под високим покровитељством господе Жан Заја (Jean Zay), Уисмана (George Huisman) и (Божидара) Пурића у Парискоj галерији (214, Faubourg Saint-Honoré) приређена изложба југословенских уметника који живе у нашем великом граду". Њено представљање почиње оценом да је „пуна полета и младости" и набрајањем уметника који „предњаче". Први је Васа Поморишац, „разноврстан, често прецизан и архаичан, али увек оригиналан, било када слика или црта угљеном, када слика портрете, историјске теме или пејзаже". Тоне Краљ, „лирски симболиста" у својим композицијама високе самосталности и самосвојности је јако експресиван и безмало монументалан. Код Предрага Пеђе Милосављевића види мањи утицај Пјера Лапрада (Pierre Laprade), наводи нежне мртве природе Роксанде Цувај-Зурунић и Рајка Левиа, пределе метрополе Боре Баруха, занимљиву игру „нијанси боја" Марка Челебоновића, свежину и осунчаност акта Николе Јеремића и бисте Богомира Далме пуне живота.

У часопису Beaux-Arts (сл. 5) непознати аутор текста (Anon. 1937a) изјављује да „Изложба југословенских уметника који стварају код нас неколицином врло даровитих сликара у Парискоj галерији привлачи оправдану пажњу,".[12] На њихово чело ставља Пеђу Милосављевића, осећајног и интелигентног ученика Лапрада, чије *Цвеће* испуњава интензивни колорит; наглашава „дискретну уметност" Роксанде Цувај-Зурунић, њене две уздржане и отмене композиције, као и обилно надахнуте цртеже. *Атеље* Љубице Цуце Сокић испуњене лепом атмосфером, али предност даје њеним изврсним цртежима са бувље пијаце. Ивана Реина убраја у чисте колористе, живахног и пуног отмености, младалачког израза, слике Поморишца имају тежину, док у цртежима налази привлачну наивност и „изузетан смисао за атмосферу". Запажа да Барух негује одмерен израз, често интензиван, Никола Јеремић је „хладан", а Тоне Краљ

11 Оригинални назив изложбе је *Les Yougoslaves de Paris*.

12 Оригинални назив изложбе је *Artistes Yougoslaves*.

„литераран“, уочава малу *Мртву природу* Челебоновића, пејзаже Рајка Левија и аквареле Бошка Гагића. Вајаре су заступали Далма, Тони Сирмај, Велизар Николић и Рајка Мерћеп, чија је пуна и осећајна уметност изражена у портретима, актовима и лепим цртежима.

Изложба је у L'Ere Nouvelle (Anon. 1937г; сл. 6), од 17. априла, названа „Лепа манифестација југословенских уметника из Париза“, представљена је похвалама да је „изузетно симпатична, тим пре што се њихови радови намећу својом фином техником обраде и младалачким еланом и снагом који се издвајају из једне целине различите по својим склоностима, али повезане заједничком вољом двадесет југословенских уметника да нам открију лепе уметничке вредности земље песме и сунца“.[13] У оквиру наведених обележја, Поморишац је означен као „сликар високе класе, снажан како у цртежу тако и у складу боја“, Милосављевићу, фином и деликатном сликару, предвиђа се „велика уметничка будућност“, Краљу се признаје „смисао за величину и даровитост неоспорног декоратера“, Јеремићеви пејзажи су пуни „шарма и нежности“, Цувај и Сокићева у значајној мери „потврђују свој уметнички сензибилитет“; од вајара, претежно жена, посебно се истиче Рајка Мерћеп статуетама „традиционалних линија“, а Тони Сирмај фином техником медаља и плакета. На изложби су учествовали и архитекти Крсто Филиповић, Ксенија Грисогоно, Милорад Пантовић и Енци-Ернест Вајсман, за које „модерна архитектура није тајна“. Укратко, разноврсна и занимљива изложба заслужује похвале и уједно најављује „једну још значајнију уметничку манифестацију Југославије у њеном националном павиљону на међународној изложби за неколико недеља у Паризу“.[14]

У фрагменту текста о изложби у листу Paris Municipal (Anon. 1937в) наводе се париски пејзажи и носталгични портрети Баруха, *Бувља пијаца* Сокићеве цртана хитрим потезима налик брзој графичкој репортажи, пејзажи Рајка Левија и Николе Јеремића... Из следећег фрагмента текста (Anon. 1937б) дознајемо, такође, да су југословенски уметници који живе у Паризу изложили вредна дела од којих непознати аутор издваја платна Баруха, „у целини упадљива својом оштрином и наглашеним колоритом“, Јеремића, добро компонована и темељно решена, Љубице Со-

---

13 Оригинални назив изложбе је *Une belle manifestation des artistes yougoslaves de Paris*.

14 Реч је о изложби *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*. Најаву о отварању изложбе (*L'Ere Nouvelle*, 17 Avril 1937), седам дана раније у домаћем листу *Политика* (10. април 1937, 7) потврђује својим текстом М(ихаило) П(етровић). Он подвлачи да ће „на великој међународној изложби у нашем павиљону [...] бити заступљени сви наши сликари, и они из земље и ови из Париза. Пре него што се павиљон отвори југословенски сликари, који раде у Паризу, решили су да приреде једну велику изложбу својих радова. Ту своју замисао успели су и да остваре“. Овај цитат доказује да су се тада паралелно, на два различита места, одржале две посебне изложбе Југословена у Паризу.

кић, „врло сензибилна“, затим дела Роксанде Цувај-Зурунић, Милосављевића, Ивана Реина, „изврсног сликара пуздане палете“...[15]

По свом оснивању, 17. јануара 1939. године[16] (сл. 7), Удружење југословенских уметника у Француској први пут је организовало изложбу о којој париско гласило Oeuvre 13. марта (L'imagier 1939; сл. 8) пише да је отворена под окриљем Удружења у Галерији у улици Faubourg Saint-Honore 83. На изложби је учествовало око тридесет уметника из разних крајева Краљевине Југославије са приближно 150 радова. Наводи се да су југословенски уметници „бројни и имају Удружење не мање активно колико симпатично, једно од најинтересантнијих из париске школе чији је међународни карактер јединствена чињеница у историји савремене уметности“. L`imagier, потписник текста, помиње, између осталог, и раније изложбе Југословена одржане 1919. године у Petit Palais-у, изложбу скулптура Ивана Мештровића 1933. у музеју Jeu de Paume у Паризу, као и разне изложбе често одржаване у париским салонима, које су допуштале да се боље упознају „српско-хрватска“ уметност и уметници. Сазнајемо да су пејзаже излагали: Даница Антић, Богдан Шупут, Бошко Гагић, Рико Дебењак, Јован Крунић, Енвер Крупић, Марковић, Милосављевић, Поморишац, Реин, Сокићева, Кујачић и Зоњић; портрете Далма, Петар Лубарда (*Портрет југословенског министра Пурића*) и Златка Сабиончело; мртве природе Отон Глиха и Узелац; ликове Сабахадин Хоџић и Мирко Кујачић; акт Челебоновић; композиције Воја Димитријевић; пејзаж и акт Јеремић. Именовани су вајари: Стеван Боднаров, Јосиф Мајзнер, Велизар и Јелисавета Николић, Рајка Мерћеп и Вука Велимировић.[17] Изложба је затворена 24. марта 1939. године.

О изложби је већ у уводу приказа у листу S. Evenement (E. T. 1939; сл. 9) изречена њена основна особеност: „Изложба слика и скулптура југословенских уметника, становника Париза, је изложба младих. Они припадају париској школи. Али, они у својим делима пружају упадљиву персоналност састављену од осећања и боја, и ова искреност, тежња за истином су одлике српског и хрватског рода.“[18] Без шире, али брижљиве анализе изложених радова потписани Е. Т. се задржава на Јеремићевим пејзажима обасјаним „топлом светлошћу“, мада су му дражи пејзажи париске периферије. Осврће се и на урбани предео пријатне атмосфере Дебењака који осликава пусте улице усамљених кућа Шатијона. Супротно њему Далма слика метеж и треперaву светлост Булевара Сен Мишел (Boulevard Saint-

---

15 Текст у целини је објављен у листу *Journal Populair* 21. априла 1937.

16 Документ о оснивању Удружења верификовала је Полицијска управа у Паризу 17. јануара 1939. године у којем је у својству председника Удружења наведено име Николе Јеремића, сликара који је живео у Паризу.

17 Оригинални наслов текста је *Artistes Yougoslaves de Paris*.

18 Приказ изложбе у наведеном гласилу је објављен 15. марта 1939. године

Michel) и суптилним тоновима обавијени *Залазак сунца у Пиринејима*. Упоредо, подвлачи да се код излагача поново „рађа и трепери дух Париза који их је освојио и који они са љубављу поново оживљавају". Изборoм дела чија обележја заслужују пажњу настоји да истакне како неки од њих, као Никола Марковић, сликају с успехом провинцијске пејзаже, а други „скромне и бескрајно дирљиве ентеријере који сведоче о тешком и скромном животу". Указује на Челебоновићеве врло личне, оригиналне реалистичке одлике и Кујачићеву слику *Мртва природа са хлебом и луком* која симболише „сиромаштво поносних Црногораца".

Подстакнут мотивима поменутих сликара аутор приказа изложбе наглашава одлике Лубардиних предела голих стена и ретке траве, свежину слика *Јабуке и руже* и *Свећњак* Милосављевића. Сматра да је сликарство Узелца, Реина, Сокићеве, Шупута, Перише Милића, Антићеве под утицајем италијанске школе, као и Рајке Мерћеп која је излагала портрете, статуете и мале каријатиде.[19] Посебна пажња је поклоњена делу Вуке Велимировић које представља лик Јефимије, „славне јунакиње српске епопеје". На крају, Е. Т. потврђује да су многи од излагача „познати и цењени од стране париске публике".

Претходно мишљење о стваралаштву Југословена допуњује се, у доброј мери, приказом „Југословенски уметници из Париза" у часопису Beaux-Arts (сл. 10), којим се ближе описују њихове особине са извесним одступањима од ранијих запажања појединих критичара. Према тексту без потписа (Anon. 1939б) „Југословенски уметници из Париза су познати по одличној пластичности њихових слика, латинског порекла. Извори југословенских сликара су Рим, Грчка и источни Медитеран. Али, упути француског сликарства су допринели успеху колориста, вештих и рафинираних цртача, и искуству да постану свесни своје нове поруке и да поставе темеље националном уметничком изразу. По мом сазнању ни један југословенски сликар не припада парискоj школи. Ни један од ових шармантних усвојених Парижана није ‚апатрид' или неко без корена. Напротив, сви се труде да створе оригиналну уметност са јаким етничким спонама. У њиховим делима се не налазе знаци застарелости ни трагови фолклора и сеоских ношњи. Југословенска уметност се испољава и издваја не толико по избору садржаја колико по свом изразу".[20]

У наставку су истакнути радови Узелца који преовлађују и дају „тон целој изложби", указујући да се у његовим и сликама Поморишца поја-

---

[19] Примећујемо да није наведено име Милене Барили која је на изложби учествовала. Такође, није поменут каталог изложбе чији је предговор написао Рејмон Ескидер (Raymond Escuider), кустос музеја Petit Palais-a у Паризу. У „Библиографији Спомен-збирке Павла Бељанског", на страни 517, под бројем 21628 наведен је само наслов каталога групне изложбе са називом *Les Artistes Yougoslaves de Galerie Bernheim Jeun et Cie*, Paris: du 13 au 24 Mars 1939, Paris, без имена аутора предговора.

[20] Приказ изложбе је објављен 17. марта 1939. године.

вљују „класичне и хуманистичке тенденције“. Додаје да Узелац „није порицао велику лекцију Ежена Делакроа (Eugene Delacroix) којем дугује своје познавање боје“, као што су Челебоновић и Милосављевић „интимисти произашли од Вијара (Jean Vuillard, Édouard), Реин је чисти реалиста, Глиха ученик мајстора из Aix-en-Provence-a. На крају, наводе се радови Хоџића, Димитријевића, Антићеве и Јеремића, сликара изоштреног смисла за „најсуптилније хроматске хармоније“.

Блиско мишљење налазимо и у листу Temps: (Anon. 1939a; сл. 11), у рубрици Art et curiosité, да је „Незахвално речима објаснити у чему ови различити сликари личе један на другог, код којих се истиче француски утицај, а покаткад италијански. Међутим, издваја се заједнички квалитет: озбиљност и снага“.[21] Иста озбиљност је уочена „у монументалном духу“ Узелца који смело и сјајно користи црвену боју; Милосављевићев *Врт̄* подсећа на Вијара, Јеремићеви актови су пуни једрине, *Ит̄ра* Кујачића блиска је схватањима кубиста, док Зоњићу, Марку Крупићу, Глихи, Шупуту и др. „жели успех“. Од вајарских дела поменуте су маске Дон Кихота и Розинанте (Јелисавете) Николић, портрети Мајзулија, попрсја и мале каријатиде у камену Рајке Мерћеп.

После затварања изложбе Tribune des nations (сл. 12) објављује дужи текст (Loo 1939) о југословенским уметницима у Паризу који се делимично поклапа са садржајем ранијег приказа непознатог аутора у часопису Beaux-Arts од 17. марта. Већ у почетку текста врло јасно је назначена самосталност југословенских уметника с образложењем да се поменути уметници никада „не одричу себе, не губе свој карактер. Они остају своји упркос претрпљеним утицајима, својевољно или несвесно, саветима, лекцијама из иностранства, привлачности дела и учитељима“.[22] Наглашено је да наведена обележја преовлађују и да је изложба „постигла завидан успех“. Када је реч о њиховом пореклу, став је да је оно „чисто латинско и медитеранско“, одређено према географском положају земље у којој су рођени. Од мишљења вредних помена издвајамо констатацију да „уметници припадају садашњости“ и да су „њихов говор и њихов стил више него мотив достојни проучавања“. Када се саберу све јасно изречене оцене и тумачења изложбе, онда ћемо без уздржавања истаћи признање аутора текста да је „југословенска група очарала својом спонтаношћу, љупкошћу, колоритом, својом структуром и својим карактером. То служи на част уметницима који јој припадају“.

На основу расположивих података на изложбама је било између 350 до 400 радова око седамдесет уметника, од којих су њих тројица иступала на свим, а десет на две изложбе. Удружење је у међувремену успело да оку-

---

21 Приказ изложбе је објављен 20. марта 1939. године.

22 Текст је објављен 8. априла 1939. године.

пи велики број уметника у Француској и стекне признања не само за организовање изложби у Паризу и Хагу 1939. године, већ и знатну пажњу Министарства националног образовања Француске (сл. 13), Одељења за уметност, музеје и изложбе.[23] Његовом иницијативом и препоруком Национални музеј Jeu de Paume (сл. 14) поднео је предлог са листом за откуп дела пет сликара и једног вајара.[24] Убрзо, одлуком истог Министарства (сл. 15) за откуп је одабрано Јеремићево платно *Paysage parisien, la zône*[25] (сл. 16).

Представљањем расположивих извора о наведеним изложбама из заоставштине сликара Николе Јеремића и разматрањем њихових садржаја остварен је ближи, непосреднији увид у опсег мишљења, разноликост запажања и оцена француске критике која је промишљено и сажето истицала и брижљиво тумачила вредности, ликовне склоности и достигнућа дела излагача. Држећи се својих критерија и компетенција, Французи су изложбе критичарски конципираним образложењима и примереним оценама у великој мери расветлили, учинили их приступачним и довољно препознатљивим. У приказима се, истовремено, огледала постојана непристрасност и самосталност у изрицању мишљења и суда аутора широких видика и категоричних закључака ослоњених на уочене вредности, поткрепљене адекватним аргументима и чињеницама. Били су то, несумњиво, основни постулати на којима се градила и уобличавала представа о делима излагача, која је допринела њиховом бољем разумевању, али и успешнијем позиционирању на парискоj сцени.

Када се све напред наведено о излагачима сагледа, долази се до констатације да су се особености њихових дела двојако темељиле: на личним, индивидуалним ликовним поетикама преокупираним улогом боје и савременим схватањима, неподударним са актуелним стремљењима у миљеу париске школе. Њихову специфичну црту открива и одличје да, иако нису били везани одређеним идејним и стилским опредељењима, кроз њихове радове протезала се нит заједништва која је указивала на њихово порекло, духовно наслеђе и неприлагођеност авангардним погледима. У том кругу, радови уметника су означавали не само аутономност ликовног израза, већ и својеврсни одраз тежњи и домета који су обележавали текућу фазу њиховог развоја. Сагласно наведеном виђењу, изложбе су чиниле скуп разних стилских праваца широког спектра: од академског реализма и престижа боје, до интимизма и појава чије су одлике постајале огледало њихових настојања која су наговештавала или означавала различите ликовне индивидуалности. О томе сведоче, упра-

---

[23] Писмо Министарства националног образовања Француске од 11. априла 1939. године.

[24] Писмо P. Валанд (R. Valland), кустоса музеја Jeu de Paume од 4. маја 1939. године.

[25] Писмо Le Directeur Genéral des Beaux-Arts, од 1. јуна 1939. године.

во, дела излагача више генерација, почев од сликара П. Јовановића, М. Узелца, Н. Јеремића, В. Поморишца, М. Коњовића, М. Милуновића, М. Челебоновића, Т. Краља до П. Лубарде, Р. Зурунић, М. Кујачића, Б. Баруха, Љ. Сокић, Б. Шупута и вајара В. Велимировић, Б. Далме, Р. Мерћеп, С. Боднарова...

Без обзира на разлике у годинама и ликовном изражавању, њихово учешће и радови на изложбама, који у извесној мери пружају готово целовити преглед њихових преокупација, побуђују живо интересовање подстакнуто обиљем нових, до сада необјављених података, закључцима проницљивих француских критичара и различитим гласовима надахнутих звуцима епохе – Модерне. Сагледане у тим оквирима, заснованим на рецепцији расположиве грађе и аутентичних докумената несумњиве историјске вредности, налазимо да су изложбе биле убедљив показатељ и реални одраз тадашњег стваралаштва уметника чија су достигнућа била не само запажена и призната, већ су их, како видимо, промовисале најугледније личности и установе уметности у Француској. Стога, са пуно уверења истичемо да сведочанства о наведеним изложбама из заоставштине сликара Николе Јеремића чине драгоцен налаз чији садржаји представљају вредан прилог познавању значајне етапе стваралштва југословенских уметника пре Другог светског рата и њиховог активног учешћа у ликовном животу Париза.

ИЗВОРИ

Anon. 1932
M. Uzelac aime... *L'Art et les Artistes, Decembre.*

Anon. 1937а
Artistes Yougoslaves, *Beaux-Arts, 16 Avril.*

Anon. 1937б
Les artistes Yougoslaves... *Journal Populaire, 21 Avril.*

Anon. 1937в
Paysages de Paris ... *Paris Municipal, 11 Avril.*

Anon. 1937г
Une belle manifestation des artistes Yougoslaves de Paris, *L'Ere Nouvelle, 17 Avril.*

Anon. 1939а
Les artistes Yougoslaves à Paris: art et curiosité, *Le Temps, 20 Mars.*

Anon. 1939б
Les artistes Yougoslaves de Paris, *Beaux-Arts, 17 Mars.*

Vanderpyl, M. 1937
Les Yougoslaves de Paris, *Petit Parisien, 12 Avril.*

Goulinat, J. G. 1932а
En terminant, mentionnons... *Dessin, Novembre.*

Goulinat, J. G. 1932б
La Yougoslavie est à Paris grâce ses peintres: Une intéressante exposition, *Paris-Midi, 8 Novembre.*

E. T. 1939
Une exposition de peinture et de sculpture yougoslave, *S. Evenement, 15 Mars.*

L'imagier 1939
Artistes Yougoslaves de Paris, *Oeuvre, 13 Mars.*

Loo, E. van 1939
Les artistes yougoslaves à Paris, *Tribune des nations, 8 avril.*

P. M. 1932a
Les artistes yougoslaves de Paris, *Ami du peuple, 6 Novembre.*

P. M. 1932б
L'exposition des artistes yougoslaves résidant en France, férme aujourd'hui ses portes: au pays des Arts, *Ami du peuple, 16 Novembre.*

Tabarant, A. 1932
Expositions diverses, *Oeuvre, 14 Novembre.*

Thiebault-Sisson, F. 1932
Place de Tertre... *Temps, 16 Novembre.*

Документа из заоставштине Николе Јеремића, сликара у Паризу:

Préfecture de Police, № 3.198, Récépissé de Déclaration d'Association du 17 Janvier 1939.
Ministère de l'Education Nationale-Beaux-Arts (S/GO) République Francaise le 11 Avril 1939 à Monsieur Louis MARIN, Député, акт без броја.
Ministère de l'Education Nationale-Beaux-Arts, Paris, le 4/5/39, акт без броја.
Ministère de l'Education Nationale-Beaux-Arts République Francaise le JUIN 1939 à Monsieur JEREMITCH, акт без броја.

ЛИТЕРАТУРА

Поповић, В. 2004
Никола Јеремић (1887-1953), графичар и сликар, *Зборник Народног музеја* (Београд) 17-2: 405-423.

Поповић, В. 2010
Поморске битке на Јадрану 1914-1915 на цртежима сликара Николе Јеремића, *Зборник Матице српске* (2010) 38: 175-198.

VLADIMIR M. POPOVIĆ

TESTIMONIES ABOUT JOINT EXHIBITIONS OF YUGOSLAV ARTISTS IN PARIS IN THE 1930s, FROM THE LEGACY OF THE PAINTER NIKOLA JEREMIĆ

SUMMARY

The review of the contents of the sources – documents of French origin on the joint exhibitions of Yugoslav visual artists in Paris in 1932, 1937 and 1939 from the legacy of painter Nikola Jeremić, sheds light on the time, environment and characteristics of their work. With their content and the information they provide, the available testimonies from the said legacy point convincingly to the large number of works by painters and sculptors from various parts of the Kingdom of Yugoslavia, who worked and participated in the said exhibitions during their stay in the French capital. Relying on the judgment of renowned French critics, their competence and experience, and in our own opinion, we find that the works of the exhibitors were based on personal, individual visual expression of different orientations and beliefs, which were not related to the strivings of the avant-garde. The exhibitions encompassed around 400 works by 40 artists, mostly young ones, who developed in the Modernist period. In early 1939, they founded their Association in Paris, which became engaged that same year in the preparation of joint exhibitions to be held in the capital of France and in The Hague in Holland. The presentation of the testimonies and the consideration of their contents regarding the exhibitions, provides a detailed insight and access to the conclusions of the critics and to information that is important for learning about the significant phase of development of the Yugoslav visual arts in France. In this context, the renowned Paris critics, with their meritorious judgment and admirable articles, not only affirmed the exhibitions, but also greatly contributed to the promotion and more visible positioning of Yugoslav artists in the milieu of the Paris school.

La Yougoslavie est à Paris grâce à ses peintres

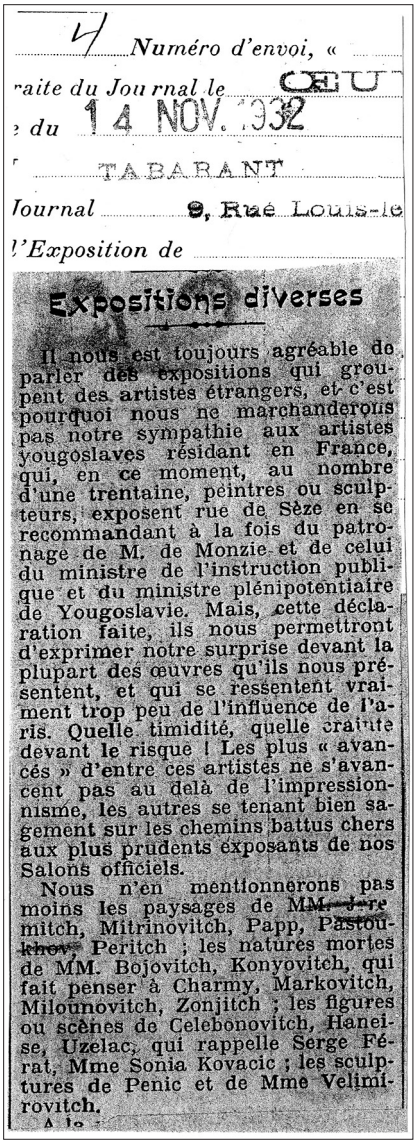
Une intéressante exposition

Nos amis yougoslaves ont eu la bonne idée d'organiser, dans une galerie de la rue de Sèze, sous le patronage de M. de Monzie, ministre de l'Education nationale, de M. le docteur D. Koyitch et de M. le docteur M. Spalaikovitch, l'un, ministre de l'Instruction publique de Yougoslavie, l'autre, ministre plénipotentiaire, une exposition des artistes yougoslaves résidant en France. C'est une vingtaine de peintres et quelques sculpteurs, par conséquent, une très faible partie des artistes qui illustrent la nation amie, qui se sont réunis. Il y a là des peintres que nous connaissons bien : Milivoj Uzelac, dont le goût et l'habileté ont fait un de nos bons illustrateurs et un de nos meilleurs décorateurs ; son paravent sur métal rappelle les qualités du peintre, dont la Femme au bateau, les paysages, la Femme en vert notamment, ont une élégance personnelle. Milan Bojevitch est un peintre sensible. Gustave Haueise a donné du cirque une note qui lui est propre. Jefto Peritch a du métier. Markovitch peint Paris avec charme. On aimera Milounovitch, dont la couleur garde une force attachante et qui indique un peintre. Jean Zonyitch témoigne des mêmes qualités. Un petit intérieur de Konyovitch, lequel garde par ailleurs la nostalgie des paysages yougoslaves, est d'une belle spontanéité. Autres peintres, ceux-là, aux classiques tendances : Mitrinovitch, Kovacic, Jeremitch, Dalma, Papp, Mouanovitch, Celebonovitch.

Nous aurions voulu voir dans la sculpture l'œuvre de Dujam Penic. Un retard dans son envoi laissait malheureusement sa place vide. Un certain nombre de bustes de M. Mertchep, qui sculpte des têtes d'enfant avec vérité; de Mme Velimorovitch, de M. Matijevic, de M. Dalma, complète le sympathique ensemble. — *G. J. G.*

Сл. 1 Pari-Midi, Париз 8. новембар 1932.

Fig. 1 Pari-Midi, Paris, November 8th, 1932.



4 *Numéro d'envoi, «*

raite du Journal le OEU

e du 14 NOV. 1932

TABARANT

Journal 9, Rue Louis-le

l'Exposition de

Expositions diverses

Il nous est toujours agréable de parler des expositions qui groupent des artistes étrangers, et c'est pourquoi nous ne marchanderons pas notre sympathie aux artistes yougoslaves résidant en France, qui, en ce moment, au nombre d'une trentaine, peintres ou sculpteurs, exposent rue de Sèze en se recommandant à la fois du patronage de M. de Monzie et de celui du ministre de l'instruction publique et du ministre plénipotentiaire de Yougoslavie. Mais, cette déclaration faite, ils nous permettront d'exprimer notre surprise devant la plupart des œuvres qu'ils nous présentent, et qui se ressentent vraiment trop peu de l'influence de l'art. Quelle timidité, quelle crainte devant le risque ! Les plus « avancés » d'entre ces artistes ne s'avancent pas au delà de l'impressionnisme, les autres se tenant bien sagement sur les chemins battus chers aux plus prudents exposants de nos Salons officiels.

Nous n'en mentionnerons pas moins les paysages de MM. Jeremitch, Mitrinovitch, Papp, Pastoukhov, Peritch ; les natures mortes de MM. Bojovitch, Konyovitch, qui fait penser à Charmy, Markovitch, Milounovitch, Zonjitch ; les figures ou scènes de Celebonovitch, Haneise, Uzelac, qui rappelle Serge Férat, Mme Sonia Kovacic ; les sculptures de Penic et de Mme Velimirovitch.

Сл. 2 Oeuvre, Париз 14. новембар 1932.

Fig. 2 Oeuvre, Paris, November 14th, 1932.

AU PAYS DES ARTS

L'exposition des artistes yougoslaves résidant en France ferme aujourd'hui ses portes

Et les amateurs d'art qui ne sont pas allés la visiter ne pourront que le regretter. Dans une salle très claire de la la galerie Georges Petit, rue de Sèze, les peintres et sculpteurs de la nation amie exposent leurs œuvres. Il convient de citer parmi les meilleures toiles celles de M. Jeremitch, qui s'est attaché aux douces couleurs matinales de la Rochelle, de M. Milan Konyovitch, qui a peint solidement un nu et des paysages yougoslaves, de M. Bogomir-Dalona, très sensible à la lumière provençale, de M. Ivanovitch, peintre officiel de la Cour, de M. Milounovitch, de M. Haueise, de M. Uzelac, très influencé par les flous de Van Dongen. N'oublions pas surtout M. Pastou Shov, qui joint à un talent réel le mérite d'offrir aux yeux français des paysages yougoslaves.

Le pont de Mostar, un coin de Sarajevo, et une rue de Dubrovnik attireront spécialement l'attention des visiteurs, dont quelques-uns, fort rares, malheureusement, qui connaissent la Yougoslavie, pourront retrouver sur la toile l'atmosphère si haute, les couleurs chaleureuses de cet admirable pays.

Mme Sonia Kovacic a traité des « Pêcheurs dalmates » d'un pinceau vigoureux qu'elle a su délicieusement assouplir pour éclairer quelques paysages.

A signaler, dans la sculpture, trois bustes puissants de Mme Vouka Velimirovitch, dont l'inspiration est pathétique dans «l'Angoisse humaine ».

Exposition dont il nous plaît de marquer la valeur artistique incontestable, et qui gagnerait encore si les peintres exposants, bien que résidant en France, avaient cherché à traduire quelques expressions purement yougoslaves.

P. M.

Сл. 3 Ami du peuple, Париз 16. новембар 1932.

Fig. 3 Ami du peuple, Paris, November 16th, 1932.

Les Yougoslaves de Paris

Sous le haut patronage de MM. Jean Zay, Huisman et Pouritch, vient d'être organisé à la galerie de Paris (214, faubourg Saint-Honoré), une exposition des artistes yougoslaves habitant notre grande ville.

Depuis 1931, où eut lieu, chez Billiet, une manifestation de *Zemlja*, nous n'avions plus vu d'ensemble du pays d'outre-Danube et d'Adriatique.

Dans celui qui vient d'ouvrir, plein de fougue et de jeunesse, dominent : 1° Vassa-Pomerisac, aux dons variés, souvent précieux et archaïque, mais toujours avec originalité, que ce soit le pinceau qu'il manie ou le fusain ; qu'il fasse du portrait, du sujet historique ou du paysage ; Tone Kralj, symboliste lyrique, fortement expressif et quasi monumental dans ses compositions à plusieurs personnages plus grands que nature.

A côté d'eux, on notera encore les harmonieuses toiles — un peu dans la manière de Laprade — par Milosavljevitch ; de fines natures mortes par B. Cuvaj et Rajko-Levi ; des coins de la métropole, par Bora Baruch ; d'intéressants « jeux de nuances », par C. Marko ; un nu frais et ensoleillé de Nikola Jeremitch et de vivants bustes par Dalma.

VANDERPYL.

Сл. 4 Petit Parisien, Париз, 12. април 1937.

Fig. 4 Petit Parisien, Paris, April 12th, 1937.

Artistes Yougoslaves

L'exposition présentée par la *Galerie de Paris* des *Artistes yougoslaves* qui travaillent chez nous attire justement l'attention sur quelques peintres fort doués: on aimera en Pedja Milosavljevitch un disciple sensible et intelligent de Laprade; sa toile de fleurs accorde des couleurs intenses. L'art discret, ferme et perspicace de Mme Tsuvaï Zurunitch est attesté par deux toiles aussi sobres qu'élégamment composées et par des dessins amples et riches de spiritualité. Ivan Rein est un coloriste franc, vivant plein de distinction, dont l'expression reste en contact permanent avec l'éternelle jeunesse des choses. Mlle Sokitch expose parmi ses peintures un *Atelier* dont l'atmosphère est jolie: on lui préférera néanmoins les excellents dessins faits par l'artiste au marché aux puces. De même si les peintures de Vassa Pomorisac semblent appliquées, on trouvera dans ses dessins une naïveté piquante et un sens particulier de l'atmosphère. L'ensemble présentée par Bora Baroch a une bonne tenue: expression mesurée, mais souvent intense . Jeremitch est froid, Kralj, littéraire. On remarquera la petite nature morte de Marko, les paysages de R. Levi et les aquarelles de Gagic.

Quelques sculpteurs se sont joints aux peintres: Dalma, Tony Nicolitch et surtout Raïka dont l'art plein et sensible s'exprime en des portraits, en des nus et en d'élégants dessins.

Сл. 5 Beaux Arts, Париз, 16. април 1937.

Fig. 5 Beaux Arts, Paris, April 16th, 1937.

Сл. 6 L'Ere Nouvelle, Париз, 17. април 1937.

Fig. 6 L'Ere Nouvelle, Paris, April 17th, 1937.

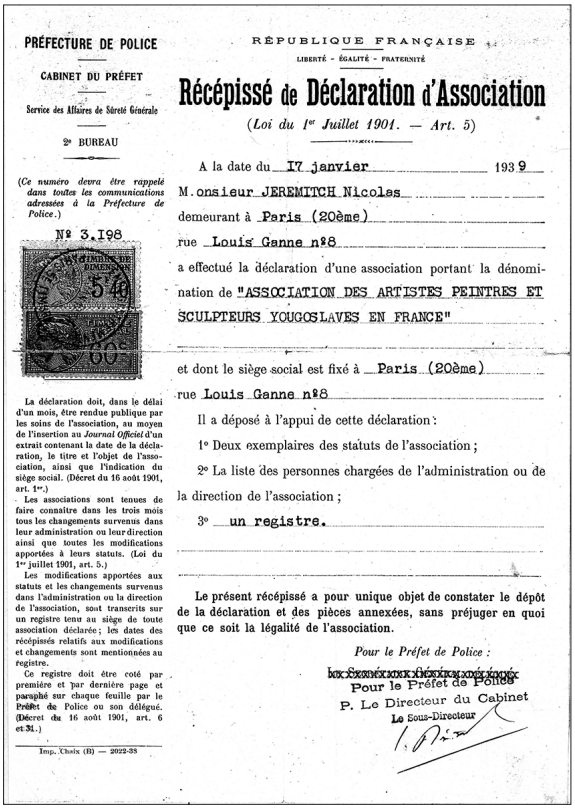
Artistes Yougoslaves de Paris

Les artistes yougoslaves sont nombreux chez nous, et ils y ont une association non moins active que sympathique, l'une des plus intéressantes de cette Ecole de Paris dont le caractère international est un fait unique dans l'histoire de l'art contemporain. Il y a tout juste vingt ans, en avril 1919, une importante exposition yougoslave était présentée au Petit-Palais. Plus de soixante artistes y figuraient, dont quelques-uns seulement nous étaient connus, au premier rang du desquels se plaçait le grand statuaire Mestrovic, qu'en 1933 on revit magnifiquement au Jeu de Paume. Entre temps diverses expositions nous avaient permis de mieux connaître l'art et les artistes serbo-croates, assez fréquemment représentés dans les Salons parisiens.

Aujourd'hui, c'est l'association même des artistes yougoslaves de Paris qui, sous les plus hauts patronages, fait au 83 du Faubourg Saint-Honoré, une exposition librement ouverte au public. Une trentaine d'artistes y sont présents, peintres et sculpteurs. Paysages d'Antich, Chopout, Debenjak, Gagitch, Kroupitch, Kroupitch, Markovitch, Milosavijevitch, Pomorisac, Ivan Rajn, Sokitch, Koujatchitch, Zonitch ; portraits de Dalma, Lubarda (portrait de M. Pouritch, ministre de Yougoslavie), Sabioncello ; natures mortes de Glika, Uzelac ; figures de Hodzitch, Koujatchitch ; nu de Tchelebonovitch ; composition de Voya Dimitrijevitch ; paysage et nu de Nicolas Jeremitch, qui est le président du groupe. Quelques sculptures, enfin : de Bocnarov, Majzner, Nicolitch, Raika, Velimirovitch.

Cette exposition restera ouverte jusqu'au 24 mars.

L'Imagier.



PRÉFECTURE DE POLICE

CABINET DU PRÉFET

Service des Affaires de Sûreté Générale

2e BUREAU

(*Ce numéro devra être rappelé dans toutes les communications adressées à la Préfecture de Police.*)

Nº 3.198

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

Récépissé de Déclaration d'Association

(*Loi du 1er Juillet 1901. — Art. 5*)

A la date du 17 janvier 1939

M. onsieur JEREMITCH Nicolas

demeurant à Paris (20ème)

rue Louis Ganne nº8

a effectué la déclaration d'une association portant la dénomination de "ASSOCIATION DES ARTISTES PEINTRES ET SCULPTEURS YOUGOSLAVES EN FRANCE"

et dont le siège social est fixé à Paris (20ème)

rue Louis Ganne nº8

Il a déposé à l'appui de cette déclaration :

1° Deux exemplaires des statuts de l'association ;

2° La liste des personnes chargées de l'administration ou de la direction de l'association ;

3° un registre.

Le présent récépissé a pour unique objet de constater le dépôt de la déclaration et des pièces annexées, sans préjuger en quoi que ce soit la légalité de l'association.

Pour le Préfet de Police :

Pour le Préfet de Police

P. Le Directeur du Cabinet

Le Sous-Directeur

La déclaration doit, dans le délai d'un mois, être rendue publique par les soins de l'association, au moyen de l'insertion au *Journal Officiel* d'un extrait contenant la date de la déclaration, le titre et l'objet de l'association, ainsi que l'indication du siège social. (Décret du 16 août 1901, art. 1er.)

Les associations sont tenues de faire connaître dans les trois mois tous les changements survenus dans leur administration ou leur direction ainsi que toutes les modifications apportées à leurs statuts. (Loi du 1er juillet 1901, art. 5.)

Les modifications apportées aux statuts et les changements survenus dans l'administration ou la direction de l'association, sont transcrits sur un registre tenu au siège de toute association déclarée ; les dates des récépissés relatifs aux modifications et changements sont mentionnées au registre.

Ce registre doit être coté par première et par dernière page et paraphé sur chaque feuille par le Préfet de Police ou son délégué. (Décret du 16 août 1901, art. 6 et 31.)

Imp. Choix (B) — 2022-38

Сл. 7 Потврда Начелства полиције у Паризу од 17. јануара 1939. године о пријави Удружења југословенских уметника сликара и вајара у Француској.

Fig. 7 Certificate of the Paris Police Department, of January 17th, 1939, about the registration of the Association of Yugoslav Painters and Sculptors in France.

Artistes Yougoslaves de Paris

Les artistes yougoslaves sont nombreux chez nous, et ils y ont une association non moins active que sympathique, l'une des plus intéressantes de cette Ecole de Paris dont le caractère international est un fait unique dans l'histoire de l'art contemporain. Il y a tout juste vingt ans, en avril 1919, une importante exposition yougoslave était présentée au Petit-Palais. Plus de soixante artistes y figuraient, dont quelques-uns seulement nous étaient connus, au premier rang du desquels se plaçait le grand statuaire Mestrovic, qu'on revit magnifiquement au Jeu de Paume. Entre temps diverses expositions nous avaient permis de mieux connaître l'art et les artistes serbo-croates, assez fréquemment représentés dans les Salons parisiens.

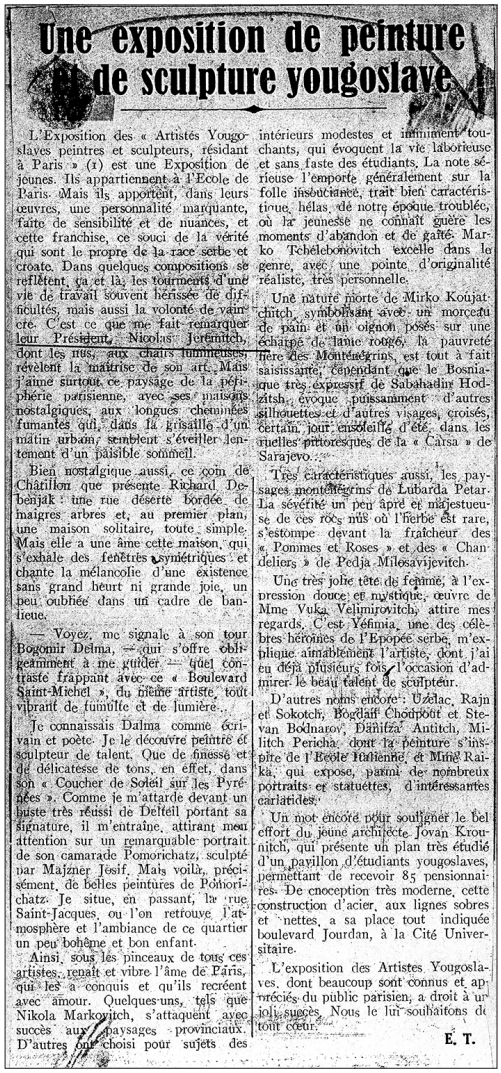
Aujourd'hui, c'est l'association même des artistes yougoslaves de Paris qui, sous les plus hauts patronages, fait au 83 du Faubourg Saint-Honoré, une exposition librement ouverte au public. Une trentaine d'artistes y sont présents, peintres et sculpteurs. Paysages d'Antich, Chopout, Debenjak, Gagitch, Krounitch, Kroupitch, Markovitch, Milosavijevitch, Pomorisac, Ivan Rajn, Sokitch, Koujatchitch, Zonitch ; portraits de Dalma, Lubarda (portrait de M. Pouritch, ministre de Yougoslavie), Sabioncello ; natures mortes de Glika, Uzelac ; figures de Hodzitch, Koujatchitch ; nu de Tchelebonovitch ; composition de Voya Dimitrijevitch ; paysage et nu de Nicolas Jeremitch, qui est le président du groupe. Quelques sculptures, enfin : de Bocnarov, Majzner, Nicolitch, Raika Velimirovitch.

Cette exposition restera ouverte jusqu'au 24 mars.

L'Imagier.

Сл. 8 Oeuvre, Париз 13. март 1939.

Fig. 8 Oeuvre, Paris, March 13th, 1939.



Une exposition de peinture et de sculpture yougoslave

L'Exposition des « Artistes Yougoslaves peintres et sculpteurs, résidant à Paris » (1) est une Exposition de jeunes. Ils appartiennent à l'Ecole de Paris. Mais ils apportent, dans leurs œuvres, une personnalité marquante, faite de sensibilité et de nuances, et cette franchise, ce souci de la vérité qui sont le propre de la race serbe et croate. Dans quelques compositions se reflètent, ça et là, les tourments d'une vie de travail souvent hérissée de difficultés, mais aussi la volonté de vaincre. C'est ce que me fait remarquer leur Président, Nicolas Jeremitch, dont les nus, aux chairs lumineuses, révèlent la maîtrise de son art. Mais j'aime surtout ce paysage de la périphérie parisienne, avec ses maisons nostalgiques, aux longues cheminées fumantes qui, dans la grisaille d'un matin urbain, semblent s'éveiller lentement d'un paisible sommeil.

Bien nostalgique aussi, ce coin de Châtillon que présente Richard Debenjak : une rue déserte bordée de maigres arbres et, au premier plan, une maison solitaire, toute simple. Mais elle a une âme cette maison, qui s'exhale des fenêtres symétriques et chante la mélancolie d'une existence sans grand heurt ni grande joie, un peu oubliée dans un cadre de banlieue.

— Voyez, me signale à son tour Bogomir Delma, — qui s'offre obligeamment à me guider — quel contraste frappant avec ce « Boulevard Saint-Michel », du même artiste, tout vibrant de fumulte et de lumière...

Je connaissais Dalma comme écrivain et poète. Je le découvre peintre et sculpteur de talent. Que de finesse et de délicatesse de tons, en effet, dans son « Coucher de Soleil sur les Pyrénées ». Comme je m'attarde devant un buste très réussi de Detteil portant sa signature, il m'entraîne, attirant mon attention sur un remarquable portrait de son camarade Pomorichatz, sculpté par Majzner Jesif. Mais voilà, précisément, de belles peintures de Pomorichatz. Je situe, en passant, la rue Saint-Jacques, où l'on retrouve l'atmosphère et l'ambiance de ce quartier un peu bohème et bon enfant.

Ainsi, sous les pinceaux de tous ces artistes, renaît et vibre l'âme de Paris, qui les a conquis et qu'ils recréent avec amour. Quelques-uns, tels que Nikola Markovitch, s'attaquent avec succès aux paysages provinciaux. D'autres ont choisi pour sujets des intérieurs modestes et infiniment touchants, qui évoquent la vie laborieuse et sans faste des étudiants. La note sérieuse l'emporte généralement sur la folle insouciance, trait bien caractéristique, hélas, de notre époque troublée, où la jeunesse ne connaît guère les moments d'abandon et de gaîté. Marko Tchelebonovitch excelle dans le genre, avec une pointe d'originalité réaliste, très personnelle.

Une nature morte de Mirko Koujatchitch, symbolisant avec un morceau de pain et un oignon posés sur une écharpe de laine rouge, la pauvreté fière des Monténégrins, est tout à fait saisissante, cependant que le Bosniaque très expressif de Sabahadin Hodzitch, évoque puissamment d'autres silhouettes et d'autres visages, croisés, certain jour ensoleillé d'été, dans les ruelles pittoresques de la « Carsa » de Sarajevo.

Très caractéristiques aussi, les paysages monténégrins de Lubarda Petar. La sévérité un peu âpre et majestueuse de ces rocs nus où l'herbe est rare, s'estompe devant la fraîcheur des « Pommes et Roses » et des « Chandeliers » de Pedja Milosavijevitch.

Une très jolie tête de femme, à l'expression douce et mystique, œuvre de Mme Vuka Velimirovitch, attire mes regards. C'est Yefimia, une des célèbres héroïnes de l'Epopée serbe, m'explique aimablement l'artiste, dont j'ai eu déjà plusieurs fois l'occasion d'admirer le beau talent de sculpteur.

D'autres noms encore : Uzelac, Rajn et Sokotch, Bogdan Chodpout et Stevan Bodnarov, Danitza Antitch, Militch Pericha, dont la peinture s'inspire de l'Ecole Italienne, et Mme Raika, qui expose, parmi de nombreux portraits et statuettes, d'intéressantes cariatides.

Un mot encore pour souligner le bel effort du jeune architecte Jovan Krounitch, qui présente un plan très étudié d'un pavillon d'étudiants yougoslaves, permettant de recevoir 85 pensionnaires. De conception très moderne, cette construction d'acier, aux lignes sobres et nettes, a sa place tout indiquée boulevard Jourdan, à la Cité Universitaire.

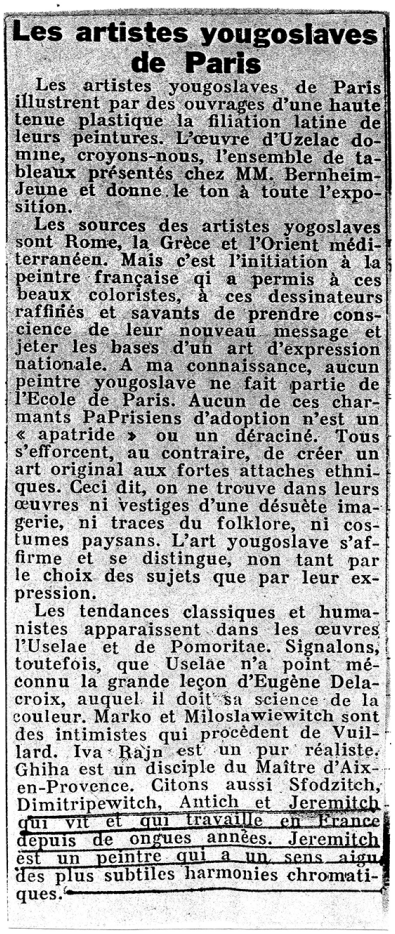
L'exposition des Artistes Yougoslaves, dont beaucoup sont connus et appréciés du public parisien, a droit à un joli succès. Nous le lui souhaitons de tout cœur.

E. T.

Сл. 9 Oeuvre, Париз 13. март 1939.

Fig. 9 Oeuvre, Paris, March 13th, 1939.

Сл. 10 S. Evenement, Париз 15. март 1939.
Fig. 10 S. Evenement, Paris, March 15th, 1939.

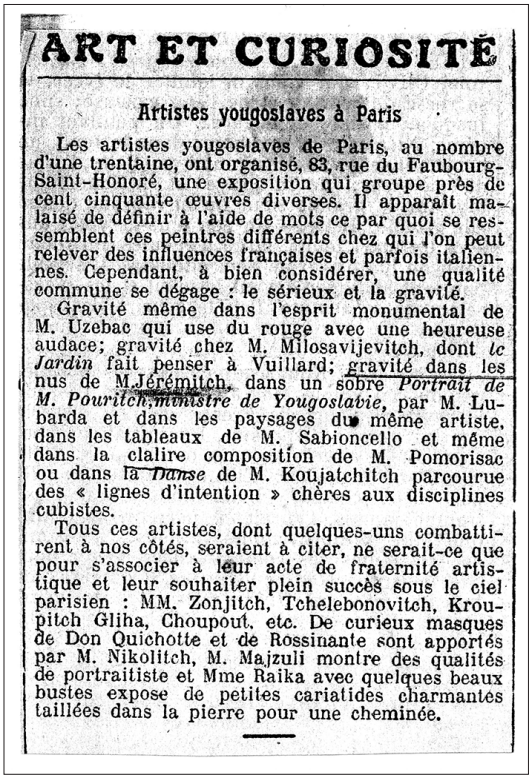


Les artistes yougoslaves de Paris

Les artistes yougoslaves de Paris illustrent par des ouvrages d'une haute tenue plastique la filiation latine de leurs peintures. L'œuvre d'Uzelac domine, croyons-nous, l'ensemble de tableaux présentés chez MM. Bernheim-Jeune et donne le ton à toute l'exposition.

Les sources des artistes yogoslaves sont Rome, la Grèce et l'Orient méditerranéen. Mais c'est l'initiation à la peintre française qi a permis à ces beaux coloristes, à ces dessinateurs raffinés et savants de prendre conscience de leur nouveau message et jeter les bases d'un art d'expression nationale. A ma connaissance, aucun peintre yougoslave ne fait partie de l'Ecole de Paris. Aucun de ces charmants PaPrisiens d'adoption n'est un « apatride » ou un déraciné. Tous s'efforcent, au contraire, de créer un art original aux fortes attaches ethniques. Ceci dit, on ne trouve dans leurs œuvres ni vestiges d'une désuète imagerie, ni traces du folklore, ni costumes paysans. L'art yougoslave s'affirme et se distingue, non tant par le choix des sujets que par leur expression.

Les tendances classiques et humanistes apparaissent dans les œuvres l'Uselae et de Pomoritae. Signalons, toutefois, que Uselae n'a point méconnu la grande leçon d'Eugène Delacroix, auquel il doit sa science de la couleur. Marko et Miloslawiewitch sont des intimistes qui procèdent de Vuillard. Iva Rajn est un pur réaliste. Ghiha est un disciple du Maître d'Aix-en-Provence. Citons aussi Sfodzitch, Dimitripewitch, Antich et Jeremitch qui vit et qui travaille en France depuis de ongues années. Jeremitch est un peintre qui a un sens aigu des plus subtiles harmonies chromatiques.



ART ET CURIOSITÉ

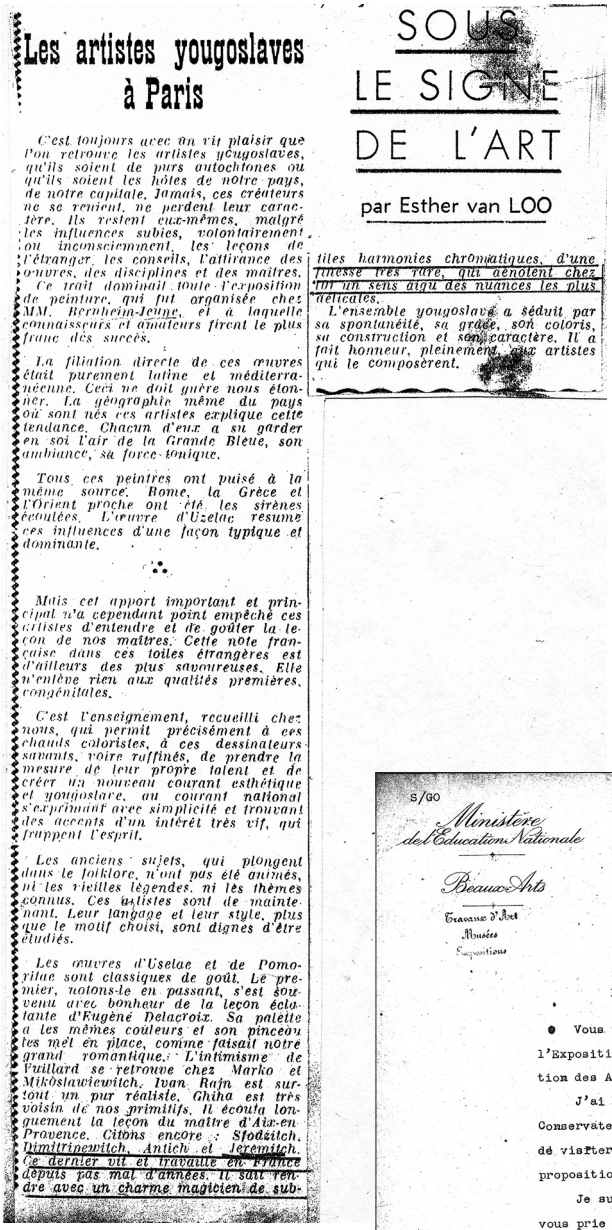
Artistes yougoslaves à Paris

Les artistes yougoslaves de Paris, au nombre d'une trentaine, ont organisé, 83, rue du Faubourg-Saint-Honoré, une exposition qui groupe près de cent cinquante œuvres diverses. Il apparaît malaisé de définir à l'aide de mots ce par quoi se ressemblent ces peintres différents chez qui l'on peut relever des influences françaises et parfois italiennes. Cependant, à bien considérer, une qualité commune se dégage : le sérieux et la gravité.

Gravité même dans l'esprit monumental de M. Uzebac qui use du rouge avec une heureuse audace; gravité chez M. Milosavijevitch, dont *le Jardin* fait penser à Vuillard; gravité dans les nus de M.Jérémitch, dans un sobre *Portrait de M. Pouritch, ministre de Yougoslavie*, par M. Lubarda et dans les paysages du même artiste, dans les tableaux de M. Sabioncello et même dans la clalire composition de M. Pomorisac ou dans la *Danse* de M. Koujatchitch parcourue des « lignes d'intention » chères aux disciplines cubistes.

Tous ces artistes, dont quelques-uns combattirent à nos côtés, seraient à citer, ne serait-ce que pour s'associer à leur acte de fraternité artistique et leur souhaiter plein succès sous le ciel parisien : MM. Zonjitch, Tchelebonovitch, Kroupitch Gliha, Choupout, etc. De curieux masques de Don Quichotte et de Rossinante sont apportés par M. Nikolitch, M. Majzuli montre des qualités de portraitiste et Mme Raika avec quelques beaux bustes expose de petites cariatides charmantes taillées dans la pierre pour une cheminée.

Сл. 11 Beaux-Arts, Париз 17. март 1939.
Fig. 11 Beaux-Arts, Paris, March 17th, 1939.



Les artistes yougoslaves à Paris

C'est toujours avec un vif plaisir que l'on retrouve les artistes yougoslaves, qu'ils soient de purs autochtones ou qu'ils soient les hôtes de notre pays, de notre capitale. Jamais, ces créateurs ne se renient, ne perdent leur caractère. Ils restent eux-mêmes, malgré les influences subies, volontairement ou inconsciemment, les leçons de l'étranger, les conseils, l'attirance des œuvres, des disciplines et des maîtres.

Ce trait dominait toute l'exposition de peinture, qui fut organisée chez MM. Bernheim-Jeune, et à laquelle connaisseurs et amateurs firent le plus franc des succès.

La filiation directe de ces œuvres était purement latine et méditerranéenne. Ceci ne doit guère nous étonner. La géographie même du pays où sont nés ces artistes explique cette tendance. Chacun d'eux a su garder en soi l'air de la Grande Bleue, son ambiance, sa force tonique.

Tous ces peintres ont puisé à la même source. Rome, la Grèce et l'Orient proche ont été les sirènes écoutées. L'œuvre d'Uzelac résume ces influences d'une façon typique et dominante.

∴

Mais cet apport important et principal n'a cependant point empêché ces artistes d'entendre et de goûter la leçon de nos maîtres. Cette note française dans ces toiles étrangères est d'ailleurs des plus savoureuses. Elle n'enlève rien aux qualités premières, congénitales.

C'est l'enseignement, recueilli chez nous, qui permit précisément à ces chauds coloristes, à ces dessinateurs savants, voire raffinés, de prendre la mesure de leur propre talent et de créer un nouveau courant esthétique et yougoslave, au courant national s'exprimant avec simplicité et trouvant des accents d'un intérêt très vif, qui frappent l'esprit.

Les anciens sujets, qui plongent dans le folklore, n'ont pas été animés, ni les vieilles légendes, ni les thèmes connus. Ces artistes sont de maintenant. Leur langage et leur style, plus que le motif choisi, sont dignes d'être étudiés.

Les œuvres d'Uselac et de Pomorisac sont classiques de goût. Le premier, notons-le en passant, s'est souvenu avec bonheur de la leçon éclatante d'Eugène Delacroix. Sa palette a les mêmes couleurs et son pinceau les met en place, comme faisait notre grand romantique. L'intimisme de Vuillard se retrouve chez Marko et Mikoslawiewitch. Ivan Rajn est surtout un pur réaliste. Ghika est très voisin de nos primitifs. Il écoute longuement la leçon du maître d'Aix-en-Provence. Citons encore : Sfodzitch, Dimitrijewitch, Antich et Jeremitch. Ce dernier vit et travaille en France depuis pas mal d'années. Il sait rendre avec un charme magicien de subtiles harmonies chromatiques, d'une finesse très rare, qui dénotent chez lui un sens aigu des nuances les plus délicates.

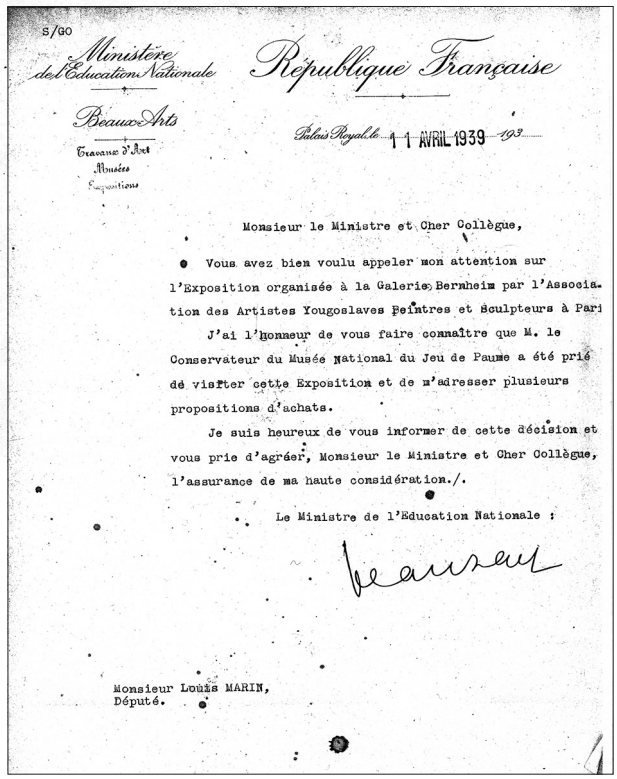
L'ensemble yougoslave a séduit par sa spontanéité, sa grâce, son coloris, sa construction et son caractère. Il a fait honneur, pleinement, aux artistes qui le composèrent.

SOUS LE SIGNE DE L'ART

par Esther van LOO

Сл.12 Le Temps, Париз 20 март 1939.

Fig. 12 Le Temps, Paris, March 20th, 1939.



S/GO

Ministère de l'Education Nationale
Beaux-Arts
Travaux d'Art
Musées
Expositions

République Française

Palais Royal le 11 AVRIL 1939 193

Monsieur le Ministre et Cher Collègue,

Vous avez bien voulu appeler mon attention sur l'Exposition organisée à la Galerie Bernheim par l'Association des Artistes Yougoslaves Peintres et Sculpteurs à Pari

J'ai l'honneur de vous faire connaître que M. le Conservateur du Musée National du Jeu de Paume a été prié de visiter cette Exposition et de m'adresser plusieurs propositions d'achats.

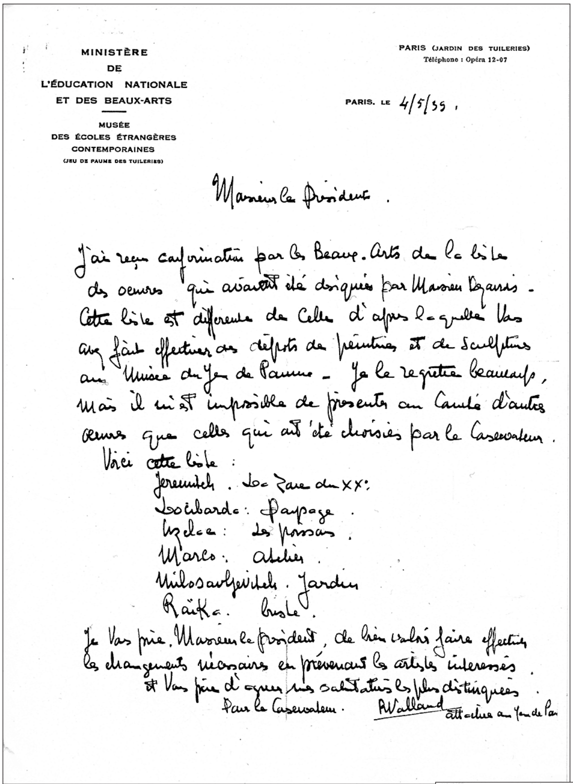
Je suis heureux de vous informer de cette décision et vous prie d'agréer, Monsieur le Ministre et Cher Collègue, l'assurance de ma haute considération./.

Le Ministre de l'Education Nationale :

Monsieur Louis MARIN,
Député.

Сл. 14 Писмо министра Националног образовања Француске од 11. априла 1939. године посланику Лују Марину.

Fig. 14 Letter of the French Minister for National Education, of April 11th, 1939, to the deputy, Louis Marin.



MINISTÈRE
DE
L'ÉDUCATION NATIONALE
ET DES BEAUX-ARTS

MUSÉE
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES
CONTEMPORAINES
(JEU DE PAUME DES TUILERIES)

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)
Téléphone : Opéra 12-07

PARIS, LE 4/5/39.

Monsieur le Président.

J'ai reçu confirmation par les Beaux-Arts de la liste des oeuvres qui avaient été désignées par Monsieur Dezarrois. Cette liste est différente de celle d'après laquelle vous avez fait effectuer des dépôts de peintures et de sculptures au Musée du Jeu de Paume. Je le regrette beaucoup, mais il m'est impossible de présenter au Comité d'autres oeuvres que celles qui ont été choisies par le Conservateur.

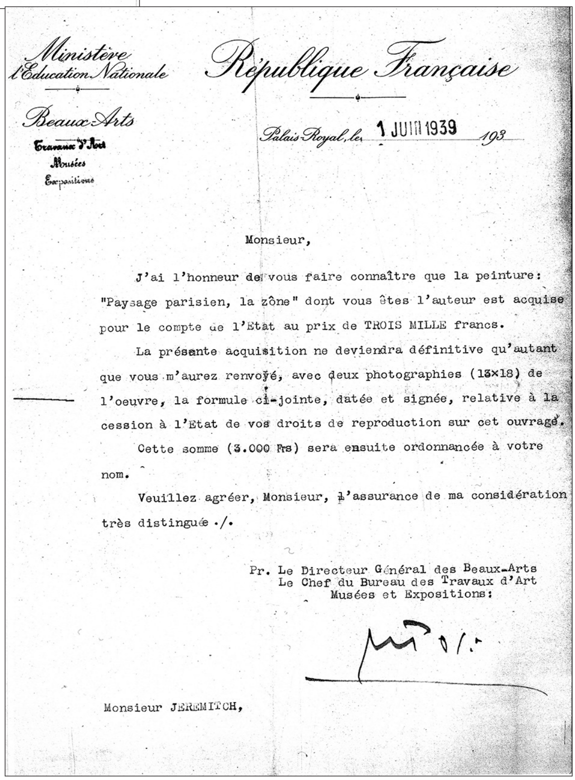
Voici cette liste :
Jeremitch. La Zone du XXe
Lubarda : Paysage.
Uzelac : Les passants.
Marco : Atelier.
Milosavljevitch. Jardin
Raïka. buste.

Je vous prie, Monsieur le Président, de bien vouloir faire effectuer les changements nécessaires en prévenant les artistes intéressés et vous prie d'agréer mes salutations les plus distinguées.

Pour le Conservateur. R. Valland attachée au Jeu de Paume

Сл. 13 Писмо Р. Валанд, кустоса музеја Jeu de Paume u Parizu, од 4. маја 1939.

Fig. 13 Letter of R. Valland, the curator of the Museum Jeu de Paume in Paris, of May 4th, 1939.



Ministère
l'Education Nationale

République Française

Beaux Arts
Travaux d'Art
Musées
Expositions

Palais Royal, le 1 JUIN 1939 193

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous faire connaître que la peinture: "Paysage parisien, la zône" dont vous êtes l'auteur est acquise pour le compte de l'Etat au prix de TROIS MILLE francs.

La présente acquisition ne deviendra définitive qu'autant que vous m'aurez renvoyé, avec deux photographies (13x18) de l'oeuvre, la formule ci-jointe, datée et signée, relative à la cession à l'Etat de vos droits de reproduction sur cet ouvrage.

Cette somme (3.000 Frs) sera ensuite ordonnancée à votre nom.

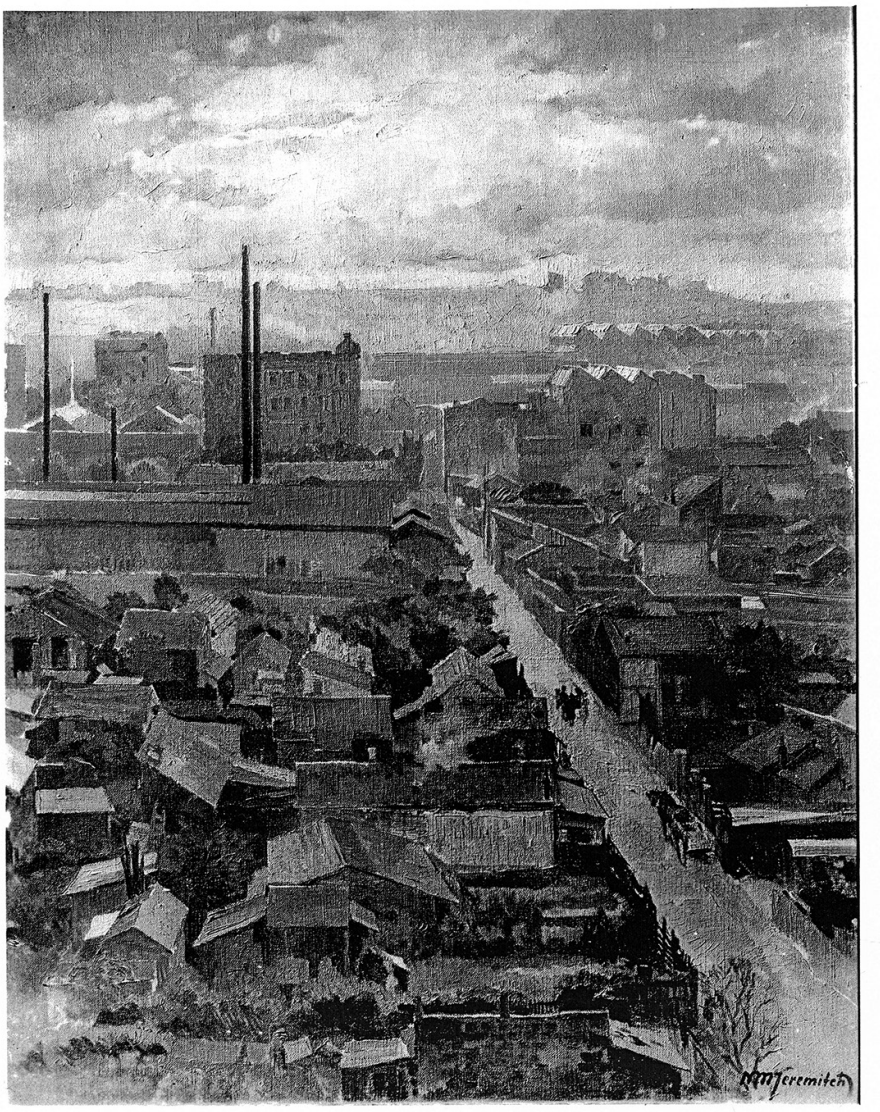
Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée./.

Pr. Le Directeur Général des Beaux-Arts
Le Chef du Bureau des Travaux d'Art
Musées et Expositions:

Monsieur JEREMITCH,

Сл.15 Писмо Министарства националног образовања – лепих уметности од 1. јуна 1939. године господину Јеремићу.

Fig. 15 Letter of the Ministry for National Education – Fine Arts, of June 1st, 1939, to Mr. Jeremić.



Сл. 16 Откупљена слика Николе Јеремића *Paysage parisien, la zône*.
Fig. 16 Purchased painting by Nikola Jeremić, *Paysage parisien, la zône*.

стручни чланак – стручни рад

УДК 75.071.1 Величковић В
ИД 195204876

Коста Р. ВАСИЉКОВИЋ
Београд

ВЕЛИЧКОВИЋЕВ АНТИЈУНАК: ЛУЗЕР И ФАЈТЕР У МИЗАНСЦЕНУ ФРЕНЕЗИЈЕ И УЖАСА

Апстракт: У тексту се указује на аналогије и разлике у сликарству српског експресионистичког фигуративца Владимира Величковића (Београд, 1935), Мајбрицових сукцесивних фотоанализа покрета и приказа алкохоличара и лудака Френсиса Бејкона: код Величковића се ради о универзалном ужасу егзистенције о „ужасном" рукопису слике који одише оном катарзичном абреакцијом „прималног крика" Артура Цанова.

Величковићевог „лузерског" антијунака и пикарског маргиналца писац пореди са Христовим ходом према распећу, у овом свету који није „најбољи" (Лајбниц), већ „најгори" (Шопенхауер). У ситуацији када Ж. Бодријар говори о „злоделу инсајдера", „блефирању" и „мистификацији" у уметности у одсуству праве критике, Величковић доследно сведочи о битним питањима антропоса из домена Хајдегерове фундименталне онтологије (па Енрико Крисполти са правом запажа да је Величковићево сликарство „апокалиптичка и есхатолошка естетика").

Величковић припада оном широком братству експресионистичке естетике од рецимо непознатог аутора фреске „Оплакивање" из Нереза, преко Гриневалда, Боша, Калоа и Гоје, Домијеа и Енсора, до Фелисијена Ропса, Пикаса, Жермене Ришије, Лисијена Фројда, бечког акционизма и Френсиса Бејкона.

Права рецепција и егзегеза Величковићевог дела захтева петоструки методични протокл (о којем се говори у чланку).

Кључне речи: експресионизам, егзистенција, ангажман, ужас

У ово време наше транзиционе културе, релативизованог погледа на вредности, циничног глајхшалтовања гнусног и моралног (неке наше „елите" већ давно су ваљда ушле бар у ону Борхесову *Универзалну историју бешчашћа* ако већ не у надлежност народних судова), раскошно сазвучје полифоне пластичке структуре Величковићевог бриљантног опуса указује нам се у трајној уметничкој и етичкој актуелности својих

оркестрираних шокова свирепости, циничног вивисецирања распаднутих тела: у хедонизму зазорног и жестине (Kristeva 1989).

„Бесмртник“ САНУ и члан француске Академије уметности, лауреат ордена Витеза Легије части, модерни селфмејдмен и горди фрисинкер, са бројним самосталним изложбама и групним излагањима широм света, са огромном библиографијом и бројним дивот-монографијама и филмовима о себи, са сликама у најзначајнијим музејима и колекцијама широм света, Влада Величковић приказао је своје „невиђене“ слике насловљене *Рани радови* (1954-1964) у крагујевачкој Галерији Рима виспреног Александра Милојевића (за непуну годину излагао је Челебоновића, Цуцу Сокић, модерног наивца Босиља, али и ангажованог мултимедијалног „алегоричара“, „контроверзног“ Геру Гроздановића).

Те ране слике једне загонетне, злослутне, тамне и заумне, ирационално-фантастичне и мистичне, трансгресивне и интранзигентне, оспоравајуће и опасне онтолошко-метафизичке поетике *in statu nascendi*, у рађању, створене су, условно речено, у фази Медиале и Величковићевог боравка (1962-3) у загребачкој мајсторској радионици Крста Хегедушића: *Коњаник, Рат (Обешени), Луда, Стражар, Страшило, Експеримент (Пацов), Егзекутор*; подсећам и на, овде припадајући (као да је управо ексхумиран) сабласни *Портрет непознатог* из Збирке др Јакова Смодлаке у Народном музеју, али и на остале важне слике београдске епохе које нису у Величковићевој „кућној“ колекцији, на пример *Напуштени казамат, Успомена С. К., Стуб, Скок, Не!* (1966). Носећи у себи иманентну критичку свест те слике (по Адорну) самим тиме су авангардне и нису дакле само насловом изложбе аналогне са „раним радовима“ за промену света младохегелијанског Маркса: Величковићеви „рани радови“ беху онај концептуални и вредносни нуклеус, драгоцена пропулзивна критичка маса која је такорећи експлозивно генерисала све оне линије нијансираног развоја логичке и уметничке истине ангажоване свести феномена Величковић. Рани радови и Београд су родно место и моћни контрафор тог феномена! А не Париз. Али небо Париза му је дало стваралачке услове и светски реноме.

Поетика и визуелно-пластичка митологема Величковићевог жестоког трансгресивног опуса започета је у загушљивом миљеу мрачних и мемљивих, депресивних и опасних соба и подрумских простора настањених бедним, дехуманизованим сподобама, својеврсним бестијаријем и симболичким предметима: вероватно сенка рата, али сигурно метафизика егзистенцијалног неспокоја, лебдела је над тим мизерабилним светом хипостазиране мучнине.

А онда се десила иконографска и пластичка експлозија сурових призора са кулминацијом у пароксизму фасцинантних *Страшила, Жртава,*

Стубова, Падова, Глава, Оратора и *Мучења, Губилишта,* монструозних *Рађања, Уједа* и *Рана.* Тај фуриозни стакато оркестрираних шокова ужаса у бриљантном сликарском извођењу само повремено је имао нешто релаксиранije модулације.

Ликовна анализа сукцесивних фаза мушког акта у трку (на трагу Мајбрицових фотографских опита) еволуирала је од приказа једне објективистичке анатомије (са научном апаратуром верификације, векторским и цифарским мерним скалама) према метафори залудног сизифовског чина универзалне егзистенцијалне угрожености бића: декапитирани тркач (одсечене главе) стреми ка ништавилу, ка смрти! А онај бергсоновски *елан витал* што још увек напаја то атлетско трупло у трку само сведочи о титанској али залудној борби људског бића сред паклених анималних сила деструкције и аутодеструкције, што одувек царују подсвесно-архетипским зонама дичнога *хомо сапиенса* на гладијаторском попришту живота. Жртва је дакле изложена гоњењу, тортури: као корпус деликти ту су инструмента мартирија – куке/ченгеле, алке, сајле, затеге, мотке, стубови, омче, вешала; пси, пацови, орлушине, најзад у маниру „хладног погледа" прецизно исликани стравични *Простори* са траговима мучења, из којих још заудара онај вољ гнусног чина са трагичним финалом. С временом, она аналитичка, скоро цртачка френезија сликане форме стишава се под широким потезима четком (уз истрајност валерске драматике) и бојом сведеном скоро на гризај (grisaille): динамику обезбеђује турбулентна композиција фигуре у сукцесивним фазама паничног трка. Наслућује се крај дугог циклуса перипетија егзистенцијалног безнађа и мука усамљеног протагонисте, али његов антагониста (узрочник смрти) остављен је имагинацији гледаоца – остављен је у зони универзалног зла и коби егзистенције.

Сву снагу експресије Величковићеве маестралне стваралачке имагинације скоро анатомски прецизно илуструје његова серија монументалних цртежа (туш, црвена оловка, црвени туш, гваш четком). У погледу цртежа, Хегел се (тачном дијагнозом) неизмерно дивио „*несметаном току тоталитета духа кроз вештy руку*" кад су у питању велики уметници, а тај Хегелов цртачки „протокол" као да је за праузор имао управо Величковићеву цртачку маестрију (Rouve 1986: 17)! Од финеса грацилних, густих, курзивно-ондулаторних (хогартовских!) линијских спрегова/сађа једног бравурозног златарски-цизелаторског фантастичног миметизма писма/форме, еволуирао је Величковићев цртеж до серије оријашких композиција *Крици и куке* (са унутарњом арматуром оснаженом и четком): сваки појединачно доведен је до формално-значењског крешчендa (са реминисценцијама на дух старе немачке графике, на Шонгауера, Дирера, Балдунг-Грина, Кранаха Старијег, У. Графа и Холбајна Млађег).

Генеза Величковићевог прегнантног опуса виталистичко-песимистички импостиране пластичке структуре спроведена је леге артис, и психолошки и драматуршки, у следећем развојном следу: (1) субјективизовани увод тополошки одређеног стања/штимунга мучнине у београдској и загребачкој епохи (у сличној атмосфери раног „демонског реализма" са Љубом Поповићем и Дадом Ђуришем); (2) пароксизам бруталног распада/експлозије фигуре у дионизијском хедонизму крви, слузи и тактилности сирове, „енформелистичке" сликарске материје; (3) исто, али сада уз ноту аполонске театрализације, култивизације, пластичке перфекције и својеврсне концептуализације слике у парискоj епохи; (4) метафоричка и пластичка сублимација трагичне егзистенције усамљене фигуре протагонисте упућеног излазу којег, наравно, нема: само амбис, или тама ништавила, или опустошени пејсаж „украшен" пожарима на хоризонту!

Аналогије са сликарством Френсиса Бејкона (сматраног највећим енглеским сликаром после Тарнера и стављаног одмах иза Пикаса), указују на следеће: различит је контекст њихове заједничке испирације Мајбрицовим фото-анализама покрета и контекст мотива распећа и људског крика; а сличност је у извесној експресионистичкој отворености, губљењу, распаду контуре форме, у „геометрији" амбијента и редукцији палете на сличан избор боја, коришћење уља и темпере као и опредељење за велики формат слике. Бејкон слика „застрашујуће слике алкохоличара и лудака, садиста и перверзних особа" (којима је и сам припадао); његов крик у слици је апстрактан (и сâм га је, каткад, доводио у контекст сексуалности), а Величковићев је израз егзистенцијалног ужаса. Бејконов мотив меса и тела је феноменолошки и органицистички (да не кажем патолошки – он слика морбидне деформације тела као такве, по себи), а Величковићев је у функцији уметничког израза граничних ситуација протагонисте (и призива далеко сећање на уметнички мотив *vantias*, Холбајнове *Danse macabre* и фрапантну експресију бола Гриневалдовог *Распећа* са Изенхајмског олтара).

Да би се видео поливалентни капацитет могућих интерпретација погледајмо одредбе-атрибуције неких страних критичара Величковићевог дела до 1986: Ан Трош смешта Дада, Љубу и Величковића у „*оничну фигурацију*", Л. Карлучи помиње метафорички говор „*виолентної чина оспоравања*", Е. Крисполти: „*апокалиптичка и есхатолошка естетика*", Ф. Солми: метафора „*халуцинације*" с „*амбивалентном сликом животиње-човека*" и обратно, Д. Микачи: сликарство „*метафоре погубљења*" (пореди га с Бејконом), Ђ. ди Ђенова: сликарство „*конвулзије материје*" у знаку метафоре „*ускипелости тела*", а Ж. Клер подводи Величковићев опус под одредницу „*аналитичка имагинација*" (Denegri 1986: 19-25).

Наши критичари су, изгледа, више него бројни светски експерти били расположени да траже и Величковићеве „грешке". Тако З. Маркуш каже

да би „*многа скраћења могла проћи коректуру*“ (Маркуш 1986), док Л. Мереник замера „*устаљене призоре*“, „*усвајање репетитивности*“, јер (Влада) „*намеће себи тежак задатак опстанка у препознатљивом*“ (Мереник 1986); А. М. Ђурић сматра да Величковић није решио проблем мучнине (Ђурић 2002).

Смештен је Величковић и у ликовни „црни талас“ (1972) од стране београдских савесних професора/комуниста (М. Бајић, А. Луковић, Рајко Николић, декан Факултета примењених уметности у Београду) - са оперативним насловом дифамирања „*Ликовна уметност као уточиште десних агресивних политичких тенденција и притисак са тих позиција на слободу стваралаштва*“). Идеолошки „оцрњени“ беху Медиалини сликари (већ 2 године почивши) Шејка, Главуртић, Милић од Мачве, Рељић, М. Капор, Дадо, Љуба и Величковић, али и М. Б. Протић као управник Музеја савремене уметности у Београду; а умни и сензибилни сликар Пеђа Милосављевић храбро је очитао праву лекцију поменутим политичким дифаматорима/дисквалификаторима тражећи индулгенцију за те тако опаке „десне агресивце“ што угрожавају „слободу стваралаштва“ (Милосављевић 1974).

Ако су ово заиста биле занемарљиве примедбе, и оптужбе, веома изненађује Д. Кишов значењски редукционизам и далтонизам за оно супстанцијално код Величковића (за чију детекцију заиста нису неопходни капацитети некаквог харизматског егзегете) кад каже: „*... његови тркачи су ликовне студије покрета*“ *...* „*Ето зато његови тркачи немају главу. Њима глава сада не треба, јер за графичко извођење тог замаха тела – глава је сметња*“, (Kiš 1986). Невероватно! И то у луксузној монографији (1986) у којој М. Б. Протић каже у закључку да је Величковићев опус „*монументална редукција епохе на слику*“, а Денегри да је он „*сликар сопственог историјског времена и сопственог погледа на то историјско време*“. Озбиљнији је, (касније, у *Политици*), А. М. Ђурић: када указује на „*неразрешену мучнину*“, али, не интендира ли Величковић управо то трајање/перзистирање материјално оваплоћене мучнине, ту хипостазу безнађа? Влада не жели видљиву катарзу. Некакав хепиенд.

Својеврсну врсту Лајбницове теодицеје, индулгенције за ужас репресалија у Величковићевој методологији, видим у следећем: уметник није разнежена плотиновска „лепа душа“ (Schöngeist) сентименталног сликара, радије преферира Маркузеову тезу о уметности као „перманентној естетској субверзији“ (не мирећи се са Лајбницовом тезом да је ово „Најбољи од свих могућих светова“ – што је исмејао цинични Волтер у „Кандиду“). У његовом сликарству као да одзвања оцена Русоа да је друштво „*пустиња насељена крволочним зверима*“, и Раскинова резигнирана препорука да се „*уметник заустави на ужасу живота*“. Насиље је приказ-

ивано у свим епохама, па и у историјским авангардама, неоавангарди, поставангарди, постмодернизму (данас се излажу чак и медицински патолошки препарати! итд.), а екстремни вид је (ако прескочимо Раушенберга, Кинхолца и сл.) аутодеструктивни, суицидални садомазохизам Бечког акционизма (Брус, Шварцкоглер) у чијем оквиру су и они шокантни оргијастички перформанси (Нич); па насиље у хорор-филмовима (претеча надреалистички *Андалузијски пас* Буњуела и Далија 1928). Левичар Адорно даје „зелено светло" насиљу у уметности кад процењује да је „*нечовечност уметности ради саме човечности: да надјача нечовечност света*", и додаје „*уметност не сме да забавља*". Одавно је Карл Розенкранц сјајно интерпретирао и одбранио ружно у уметности (са једином оградом коју је имао и Кант) у својој књизи *Ästhetik des Hässlichen*, 1853, а Конрад Фидлер је поставио драгоцену разлику између лепог и уметничког истакавши (као и други теоретичари) да *лепо није циљ уметности* (што и данас неке учене главе нису у стању или неће да схвате). Запажено је да Мерло-Понти из онтологије људског тела настоји да формулише укупну филозофију уметности (стилски изрази, по њему, само су варијанте тела у акцији), а „*ниједан лик није тако опор да се у њега не би могла уживети наша фантазија*" сматра Лоц (Lotze). Шелинг, Кјекегор и Хајдегер истичу страх као битно одређење човека, Кант је сматрао да је циљ човека морално деловање (категорички императив), Десоар да је морални став највиши циљ уметности. Навестилац краја филозофије и филозоф неизрецивог, Витгенштајн, сматра да су етичко и естетичко једно, а Бењамин да је критика првенствено морални чин. Најзад, Ничеов иморализам састоји се у захтеву *превредновања свих вредности* и у анихилацији Бога којег супституише Натчовеком (што је највиши хуманизам: адорација креативног Човека).

Ови наводи нису пуки ерудитски екскурси већ функционални, асоцијативни, инхерентни чиниоци моје (раније најављене) апологије Величковићеве поетике ужаса – ти наводи јесу чиниоци који се у његову поетику могу интројицирати и *vice versa*, из ње индуковати/ишчитати.

За оне који – у име свог „исфињеног" укуса што се гади на оно зазорно и дијаболично – нису довољно уведени у проблеме уметности (а ипак витлају узурпираним ингеренцијама „мериторног" судије) упутно је подсетити да је ужас приказаног у ликовној уметности још давно неутралисан и „одбрањен" катарзом кроз форму: у Полајуоловом бакрорезу *Борба мушкараца* (Британски музеј) гроза смрти неутралисана је у „*дионизијском ликовању ритмичких линија*". А тај логични и битни критеријум сликарства у систему уметности (поредак ликовних феномена) важи и за постнадреалистичку и постконцептуалну нову фигурацију различитих „крвних група" и усмераја, па и за демонски, онирички, сатански реализам Дадов, београдског раног Љубе и Величковића.

То важи и за онај византијски комнински „графички експресионизам“ *Оплакивања* из Нереза, за *Костуре* Агостина Венецијана, Рембрантовог *Одраног вола*, за Гојине *Старе који једу супу*, за Домјеа, Енсора (*Костури се боре за обешеног*), Фелисијена Ропса (*Сатана сеје слабиће*), Мунка (*Крик*), Руоа, Сутина и Шагала; за *Die Brücke,* Нолдеа и *Neue Sachlichkeit*, за *Авињонске госпођице* и *Гернику* Пикаса, Дишана (*Акт силази низ степенице*), Лисијена Фројда и Бејкна; за Ђакометија, Жермен Ришије и нашу Виду Јоцић, за Ернста и Олбрајта (*Слика Доријана Греја*) – да останем само на класичним примерима (без могућности да их сада и коментаришем, али у уверењу да ће можда некоме бити васпитни шлагворт).

И даље у контексту Величковићеве поетике – један систематски осврт уназад резултира поражавајућом чињеницом: да је истрајност зла напросто антрополошка константа дичног хомо сапиенса! Хегел каже историја је једна „*огромна кланица*“, а деконструктивист Дерида - „*последњих деценија чујем само један тон – апокалиптички*“. Дакле људско биће у својој еволуцији још није на задовољавајући начин досегло оне Т. де Шарденове фазе/нивое хуманизације и спиритуализације (*Човеков феномен).*

Трауматични ужас нацистичког бомбардовања Београда 1941. и окрутни призори и фотографије из окупацијских четрдесетих, урезани су у меморију детета и логично је да је Величковић формиран у послератној клими европског егзистенцијализма и литератури апсурда, Сартра, Камија, Кафке, Бекета и Јонеска, као и филмовима сличне врсте. Зато у његовој менталној сфери и није могло бити места за контемплативни егоизам солипсистичког назора на свет, што би га одвело у малограђански мир *splendid isolation*-а, у ескапистичку „кулу од слоноваче“ и издајнички одвукло са оне ватрене линије живота на којој се демонстрира и брани људско достојанство. Зато Величковић функционише на таласној дужини сензибилитета на којој су и његове парадигме Бош, Гриневалд, Дирер, Кало, Гоја, Бејкон; и као Гоја за своје *Ужасе рата*, и Величковић за своје сликане ужасе може да каже „Ја сам то видео“ (што уосталом и потврђује документарним фотографијама натуралистичког ужаса у стварности – које су агенс, иницијална каписла, за његове сликарске симболичко-метафоричке транспозиције). А с обзиром на различите критичке интерпретације свог сликарства (у чему је *licentia poetica* страних критичара узимала каткад и превише маха), а имајући сада у виду и познати Марксов став да „*уметници чине а не знају шта чине*“, Величковић у једном тренутку (логично) изјављује: „*Једино ја знам о чему се ту ради*“. Станимо овде начас (јер било је поводом те изјаве јетких коментара): ова изјава не би требало да се прочита као некакав исувише горди, бунтовни став (против критике) јер, он (у тој изјави) циља на оно сазнајно/гносеолошко, на садржај/мотив свог сликарства, а не на естетско/естетичко. Уосталом, пуну сатисфакцију за тај свој исказ он има у ставу ауторитет-

ног Лава Виготског (*Психолоīија умеīности*) који, на први утисак, као да држи опело критици: „Тумачење дела – каже он - јесте каснија рационализација, извесна самообмана, објашњење измишљено *post festum*." (Али овај став Виготског, вероватно прихватљив у психологији, нема валидност у теорији уметности, па нити у њеној критичкој пракси.)

Различити, у духу сродни префикси који се стављају уз Величковићев „реализам", отварају могућност следеће дискусије: у ликовном смислу тај реализам се може везати за онај гародијевски (Р. Гароди) појам „реализам без обала" (што дакле укључује и модернизам). Величковићев реализам не подразумева Ничеов „раскид с традицијом" (а тек колико више не подразумева оно Дишаново анихилирање институције уметности): аристотеловски-миметичка и микеланђеловски атлетска (такорећи гладијаторска), а ликовно експресивно-драматична фигура његовог усамљеног протагонисте, дата је у слици/композицији која делује импресивном синтезом монументално-конструктивног (П. дела Франческа) и барокно-романтичарског елемента (Рембрант), при чему нам намах бљесне у свести реминисценција на ону Добровићеву идеју „монументалног стила 20. века" (да се на „научној основи", и на ликовној бази ренесансе, превазиђе ефемерно и добије „битан облик" каже Добровић, истичући да је „циљ уметности – природа", после његових раних нарочито цртачких кубистичко-конструктивних експериментисања са фигуром). Упркос утиску максималне драстичности, Бенедето Кроче би рекао да су те Величковићеве композиције лепе јер су „успели израз". Чари перцепције тих Величковићевих слика (и пре аперцепције!) индукују у нама естетску контемплацију која бива иницирана уживањем ока. То сликарство у знаку је тројне синтезе/амалгама: иконографског, пластичког и значењског слоја; и синтезе једног индиректног (моралног и општесветског) ангажованог пледоајеа и аутономно-уметничког онтолошког статуса дела (као и код Р. Рељића, З. Павловића и Д. Оташевића) чија је „родна кућа" лебенс-филозофија. Обе те синтезе, као витални елементи Величковићеве скептицистичке поетике, имају заједнички именитељ, гнезде се у егзистенцијалном хуманизму Хајдегерове фундаменталне онтологије. А онај Крочеов „успели израз" (лепо), има код Величковића у основи и ону радну, активистичку страну уметничког стварања (Фосијон), оперативни реализам, *īраї акције* и *исīовесī руке* (Р. Баје) што у себи сажима оно модерно искуство гестуалне енергије америчког апстрактног експресионизма, онај драгоцени феномен покрета који је Владу могао да фасцинира и ексцитира код једног Полајуола, Мантење, Микеланђела, Тинторета, Ел Грека, В. Блејка, Жерикоа, од модерниста да поменем само Дишанове „брзе актове" (*Краља и краљицу īресвлаче наīе фиīуре које се крећу великом брзином* 1912, *Акī силази низ сīейенице* 1913, у знаку синтезе футуризма, аналитичког кубизма и дадаизма). Резултат је оптимална синер-

гија контемплације и акције нарочито у позицијама и мускулатури тела Величковићеве усамљене фигуре персоне драматис, тог протагонисте у роли истовремено „лузера“ и „фајтера“ у једном мизансцену френезије и ужаса, сликарски изведеном у „вечном језику“ (М. Б. Протић) и еутимији ликовних феномена у енергетском пољу микро и макро структуре слике. Аристотеловски акцентоване линије цртежа, масе, простора и валера, са маестрално реализованом драматиком кјароскура на линији Л. да Винчија, шпанских тенеброзиста, луминиста Караваџа и Ж. дела Тура (на пример: драматична утвара протагонисте који нестаје у црном ништавилу – „*Мајбрицов човек*“ на омоту монографије 1986). Како год назвали Величковићев „реализам“, у њега је аутор инвестирао и „визуелно мишљење“ (Р. Арнхајм) и „логику фантазије“ (Ђ. Вико) - у те танатофобије, танатопраксије и танатографије, у којима нема толико страха од смрти (*timor mortis*) колико његове цинично егзактне процесуалности, скоро опипљивог самртног штимунга.

Права рецепција Величковићевог сликарства зато захтева петоструки приступ: из визура метода „чисте визуелности“ (Фидлер, Фосијон), феноменолошког (Н. Хартман: *Vordergrund* и *Hintergrund*), иконолошког (Е. Панофски) и Суриоовог метода (физички, феноменолошки, предметни и трансцендентни ниво егзистенције дела, од којих је овај последњи идентичан са Хартмановим *Hintergrundom*, „задњим планом“ што љубоморно чува суштину, квинтесенцију, оно Витгенштајново „неизрециво“ дела којем се можемо само асимптотски, тј. вечно приближавати а никад и егзактно тангирати – у чему и јесте она супремација дела над стваралоцем и недораслим егзегетама! Јер у аксиолошкој сфери нема егзактних, аподиктичких судова – што је елдорадо за интерпретацијска шенлучења. Подразумева се овде да се поменуте критичке претраге прожимају и оним духом хајдегеровске онтолошке критике.

И када тако дубински „рендгенишемо“ интенционални, структурни, ликовно-феноменолошки и значењски слој/поредак Величковићевог монументалног опуса, када ту сложену корпус/структуру прочитамо као визуелни значењски текст (Величковићеве слике су дакле синтеза модернизма и постмодернизма), те сложене херменеутско-егзегетске претраге (под претпоставком да смо легитимисани за тај деликатни маневар) индуковаће у нашој свести више сазнања различитих нивоа и сатисфакција. Уживаћемо у естетско/естетичкој гозби бриљантне, високо енергизоване *lege artis* реализације једног аутономног поетичког концепта, једне фасцинантне ауторске митологеме без преседана! А затим ће тај Величковићев раскошни иконографски и пластички орнат (трагом поменутог егзегетског протокола) у нашој свести генерисати ејдетске слике/фантазме које се роје у низу значењских асоцијација (Блох каже да су

велика дела „сигнали друкчијег света“). И остаћемо шокирани интензитетом натуралистичких призора конкретних ефеката свирепог зла.

Али природа оваквих Величковићевих призора није иста као она савремених, актуалних продукција хорор шоуа (на трагу својеврсне рекуперације вагнеријанског спектакла - *gesamtkunstwerk*) у интермедијским и полимедијским продукцијама популистичке културе с циљем да забаве блазираног клајнбиргера релаксирајућом дозом шока! Његови призори зла интенционално имају мисију *mementa* са највишим хуманистичким пледоајеом (мисију толико различиту од актуелних квази-научних „био-политикā телā“ на трагу једне циничне социолошке анатомије патолошких феномена – али то ваљда тренсцендује, надилази ону историјски утемељену „надлежност“ уметности).

Жестоки призори могу се тумачити и психоаналитички, Величковићевом катарзичком абреакцијом – растерећењем од историјских и актуалних траума њиховим екстериоризовањем ликовном „вербализацијом“/“вентилацијом“: својеврсним „прималним криком“ (Артур Јанов)!

На трагу Шелингове тезе да могућност зла лежи у самој тамној основи свега постојећег, из Величковићевог сликарства (као „сигнала друкчијег света“) може се наслутити она деридијанска деконструктивистичка критичка сумња у све битне (а не само појмовне) инстанце човековог света – који је још од раног романтизма прочитан као онај који није „најбољи“ (Лајбниц) већ „најгори“ (Шопенхауер), па је у том смислу Величковићева жестока поетика и разорна критика телеолошког фатализма, хришћанског или хегеловског типа, свеједно.

На трагу постмодернистичке хетерономије (са инклузијом друштвеног бекграунда), у семиолошку надлежност фигуре голог мушкарца у трку (ка грози амбиса, пејсажне пустоши, ка ништавилу) може се уписати и његово симболисање фаталних последица негативне утопије: френетичне акцелерације наше цивилизације ка своме суициду (можда у атомској катаклизми посредством неког злосрећног вишка фаустовске „радозналости“ или посредством милитантног конфесионалног фундаменталистичког фанатизма – историја је пребукирана верским ратовима: у име Алаха или Христа!).

Песимиста Шопенхауер (па и Ниче и други) види уметност као утешитељицу, као „*палијативу светског бола*“ (*Weltschmerz*) у овом „*најгорем свету*“, а Величковић види уметност у трансгресивном ангажману: у слици која је поприште Ероса и Танатоса, порива за животом и порива за смрћу у пластичким структурама које живе од јединства дијалектичких контратеза дионизијског и аполонског, у идејној и материјалној контемплацији слике, у којој је усамљена фигура персоне драматис симбол фајтерског, бунтовничког презира сваке потчињености, сваке жрт-

ве, сваког унижења и разарања људског достојанства, свеједно сматрали ми ту фигуру „лузерским“ антијунаком и пикарским маргиналцем; али ипак, понајпре, сматрајмо га фајтером који се прометејском, сизифовском вољом и енергијом очајнички супротставља судбини: Тезеј, који још увек чека Аријаднин конац за егзодус из лавиринта цивилизацијских „рђавих бесконачности“.

У погледу одговорности интелектуалца Сартр је давно рекао: „*Ја сматрам Флобера и Гонкура одговорним за репресалије које су уследиле након Комуне, јер нису написали ниједан редак да би их спречили. То није била њихова ствар, примећује неко. Зар је осуда Драјфуса била Золина ствар*“? А Величковић, такође већ давно, „пише ретке“ својим „оптужујућим“ експресивним метафоричким и екразитним, „ужасним“ рукописом слике: он је наше универзално издање Золе! Јер „*сваки режим је злочиначки*“ (Мерло-Понти) па је Маркс на време закључио: „*Држави је потребно врло сурово васпитање од стране народа*“! Величковић је дакле један од врло специфичних, врло сурових васпитача и државе и народа! И то на *par excellence* уметнички начин: чисте су му руке (а не сартровски „прљаве“).

У ситуацији када сценом уметности још одјекује она Бодријарова јетка оптужба о „*злоделима инсајдера*“, „*блефирању*“ и „*мистификацији*“ уметничких дела у „*одсуству критике*“, када А. Б. Олива говори о „*идеологији издајника*“ (који уместо предлога, решења, излазе са ироничним софистикацијама), када Артур Данто говори о *Art after the End of Art* (од Дишана преко трансмедија, боди арта, перформанса до концептуалне уметности, најзад и до теорије као уметности), када сценом, у одсуству мејнстрима, влада инверзија вредности, лавиринтска непрозирност опција (ипак са акцентом на популистичком хедонизму мултимедијског „инсталацијског“ спектакла, на трагу Ворхоловог слогана „Све је лепо“), нарочито у овом медијском „политеизму лепоте“ (У. Еко) – у таквој ситуацији Влада Величковић импонује доследношћу и валидношћу своје поетике и свога Weltanschauunga: због света какав јесте има и трајну актуалност.

Величковићев опсесивни архетипски фантазам којег инкарнира фигура мушког акта у граничним ситуацијама, може алегорички да симболизује и тип својеврсног модерног Христа: циклус његових мука (издаја, хапшења, исмевање, бичевање, пут на Голготу, распеће, скидање с крста, оплакивање) идентичан је онда са универзалном ситуацијом и егзистенцијом бића и његовим мукама у „оваквом“ свету.

Али изгледа ми ипак најприкладнијим да Величковићеву трагичну симболичну фигуру (његове муке) вежемо за ову нашу *Valis lacrymarum*, за ову долину суза у којој су и оне највеће муке, патње и боли, (хекатомбе „патриотских“ жртава, али и ликвидације „са највишег нивоа“) одавно већ постале банална ствар: на коју смо сви, па и они „надлеж-

ни“ – они понајвише – постали оптужујуће резистентни. Јер оно бодлеријанско „цвеће зла“, у раскошним црним гирландама вечито ће ваљда цветати код виолентних људи, у свако доба вештих да онај Буберов хуманистичко-егзистенцијални амалгам *„Ја и Ти“* у магновењу конвертују у јаросно-милитантну дискрепанцу Ја или Ти! (сетимо се Арчибалда Рајса, његове поруке Србима – који је своје срце завештао успомени Кајмакчалана). И зато сваки од нас појединачно дели идентитет са тим Величковићевим трагичним борцем и мартиром! И зато се Величковићев опсесивни фантазам патње и страдања *da capo al fine*, од почетне његове сликарске фазе до данас понавља као музичка тема с варијацијама: јер реално региструје, доследном уметничком логиком транспонован, један упорно трајући патолошки друштвени синдром све док се он не сведе на подношљиву меру – а то се, вероватно, и нажалост, никад неће десити.

Зато се Величковић својим ироничним сликама *Излаз* (на једној – трагични протагониста стропоштава се у бездан, на другој – из 1993 – хита у таму ништавила) не уживљава у спаситељску мисију библијског Мојсија који је егзодус/излаз свог изабраног народа крунисао чудесним отварањем пролаза кроз Црвено море. То су различити излази: Величковић нас суочава са (безизлазним) ништавилом које стварамо ми сами а не некакав трансцендентални фатализам озго. Величковић не жели да преузме ингеренције некаквог самарићанског еудемонисте који нас приводи аркадијским пасторалама еуфоричког блаженства и среће. И зато је његов трагични протагониста и својеврсни Ахасфер који, лутајући, огромним елан виталом одолева непојамним искушењима, чинећи, свему упркос, херојске гестове вере у немогуће, у прави, жуђени екзодус.

У ово време различитих и модерних катастрофолошких теорија (и залудних „мантри“ спасења!), циничних „био-политика тела“, моралних колапса и барнумски спектакуларних посрнућа и контаминација (идеолошких и буквалних), Влада Величковић челичном вољом и енормном снагом радне уметничке активизације, „документаристички“ свирепо анализира људско биће изложено свирепим репресалијама у овој нашој реалној беди живота. Али из те свирепости чита се и опозит: индиректни пледоаје за људско достојанство, за којим се тежило, боље рећи вапило, још у хеленској еудемонији и калокагатији (лепо и добро, јединство уметничког и моралног). Зато маестра Владу Величковића видим и поштујем као својеврсног анђела спасења који нас (на трагу оног ничеанског иморализма *превредновања свих вредности* и идеје Натчовека), упорно учи да смо људска бића: да је Слобода наша права бит у фундаменталном онтолошком смислу! Величковић, и усамљени протагониста његових слика, јесу револуционари чија свест види на хоризонту омамљујући светлуцави фантазам оне Блохове конкретноутопијске онтологије још-не-битка: чему као идеалној парадигми једне, еминентно

људске, дакле дезалијениране егзистенције, морамо стално оперативно тежити – без обзира на цену, на Сциле и Харибде, на пакао апокалиптичких ужаса. Јер то је живот.

И зато Величковићево стваралаштво, његов етос и *Weltanschauung*, видим у знаку оне величанствене, песнички вазнете Миљковићеве ексклама-ције: *Пустите ме да говорим, док у мени има ватре*.

И Величковић упорно „говори" са оном хегеловском страшћу *без које нема великих дела*. Али јесмо ли довољно свесни дубинских садржаја моћне поетике тог великог опуса?

Као поенту ових запажања саслушајмо лепореког Анрија Фосијона: *Осредњи уметници могу да фигурирају у херојским авангардама а дивни генији могу да буду касниоци*.

Тај дивни геније јесте маестро моћне руке Владе Величковића који заправо никад не касни.

ЛИТЕРАТУРА

Denegri, J. 1986
Kontekst, jezik, značenje, u: *Vladimir Veličković*, Beograd-Ljubljana: Prosveta- Književne novine-Mladinska knjiga, 19-25.

Ђурић, А. 2002
Плес са смрћу, *Политика*, *31. октобар*.

Kiš, D. 1986
Zašto Veličkovićevi trkači nemaju glave, u: *Vladimir Veličković*, Beograd-Ljubljana: Prosveta-Književne novine-Mladinska knjiga, 115-118.

Kristeva, J. 1989
Moći užasa. Ogled o zazornosti, Zagreb: Naprijed.

Маркуш, З. 1986
Величковић у Београду, *Политика, 27. септембар*.

Мереник, Л. 1986
Волите ли Владу?, *Књижевна реч, 19. јун*.

Милосављевић, П. 1974
О црном таласу у сликарству, *Политика, 12. јануар*.

Rouve, P. 1986
Deseta medjunarodna izložba originalnog crteža, Rijeka: Galerija moderne umjetnosti.

KOSTA R. VASILJKOVIĆ

VELIČKOVIĆ'S ANTI-HERO: LOSER AND FIGHTER IN THE MISE EN SCENE OF FRENZY AND HORROR

SUMMARY

The paper indicates the analogies and differences in the painting of the Serbian expressionist figural artist Vladimir Veličković (Belgrade, 1935), Muybridge's successive photo-analyses of movement and depiction of the alcoholic and lunatic, Francis Bacon: with Veličković, the issue is the universal horror of existence, the „horrifying" manuscript of the painting that emanates the cathartic abreaction of Arthur Janov's "primal scream".

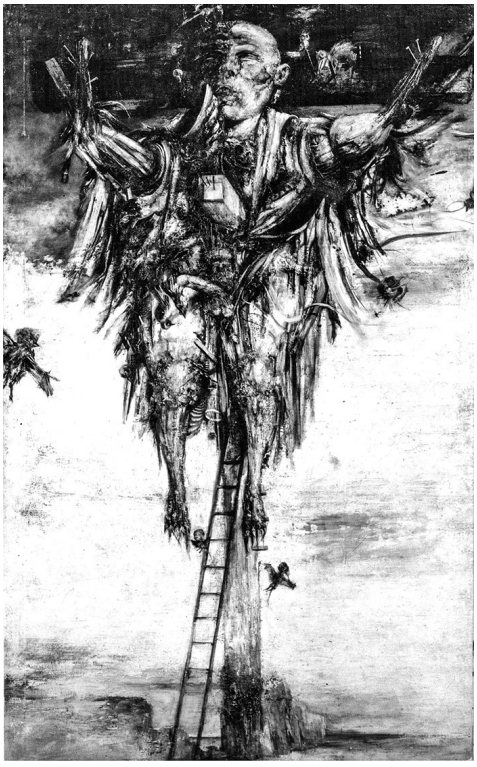
The author compares Veličković's „loser" anti-hero and Picardian marginalist with Christ's walk to the Crucifixion, in this world which is not „the best" (Leibnitz) but „the worst" (Schopenhauer). In a situation when J. Baudrillard speaks about the „crime of the insider", the „bluffing" and the „mystification" in art in the absence of true criticism, Veličković consistently testifies about the important issues of the anthropos from the domain of Heidegger's fundamental ontology (and Enrico Crispolti rightfully observes that Veličković's painting represents „an apocalyptic and eschatological aesthetic").

Veličković belongs to that wide brotherhood of expressionist aesthetics, from, say, the unknown author of the fresco „Lamentation" from Nerezi, through Grünewald, Bosch, Callot and Goya, Daumier and Ensor, to Félicien Rops, Picasso, Germaine Richier, Lucian Freud, the Vienna actionism and Francis Bacon.

A true reception and exegesis of Veličković's work calls for a five-fold methodical protocol (which is mentioned in the article).

Сл. 1 *Рат*, 1959, уље, 55 × 40 cm, вл. аутор.

Fig. 1 *War*, 1959, oil, 55 × 40 cm, property of author.

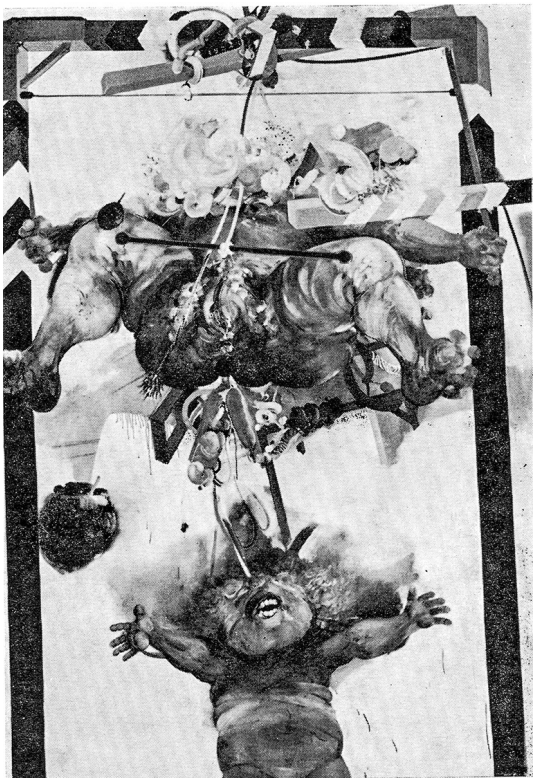


Сл. 2 *Страшило*, 1962, уље 245 × 145 cm, вл. аутор.

Fig. 2 *Scarecrow*, 1962, oil, 245 × 145 cm, property of author.

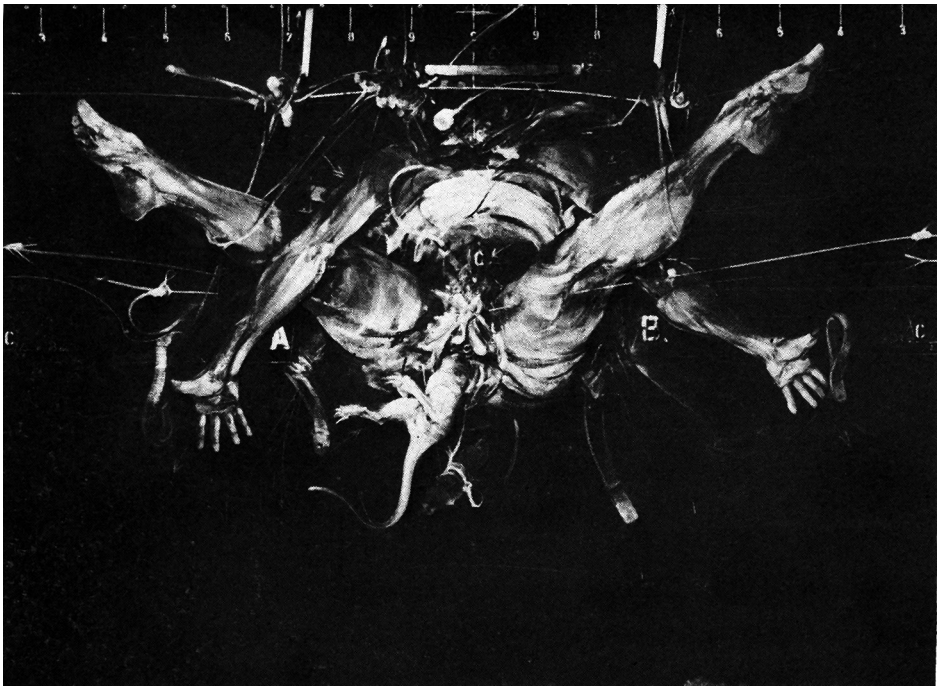
Сл. 3 *Стражар*, 1963, уље, 165 × 117 cm, приватно власништво.

Fig. 3 *Guard*, 1963, oil, 165 × 117 cm, private property.



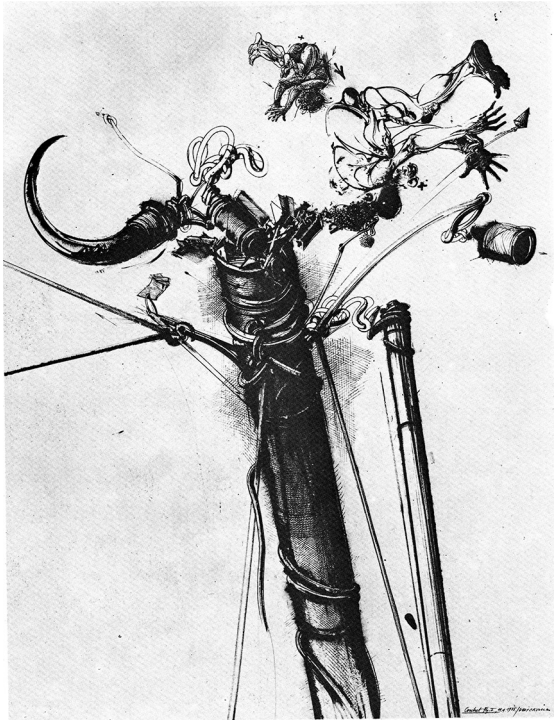
Сл. 4 *Рађање бр. 1*, 1968/69, уље, 250 × 170 cm, вл. аутор

Fig. 4 *Birth No. 1*, 1968/1969, oil, 250 × 170 cm, property of author.



Сл. 5 *Аīресија*, 1972, уље, 146 × 198 cm, приватно власништво.

Fig. 5 *Aggression*, 1972, oil, 146 × 198 cm, private propertyt

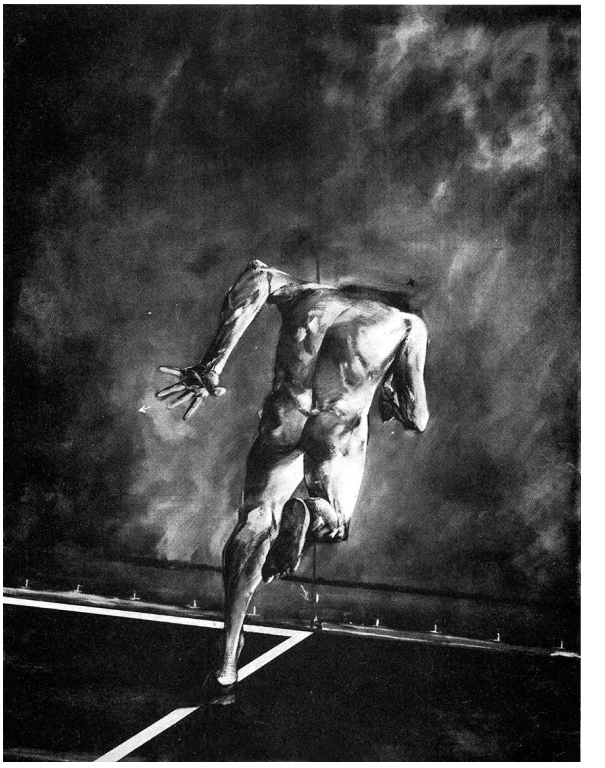


Сл. 6 *Кука I,* 1985, туш, гваш, 60 × 125 cm, приватно власништво.

Fig. 6 *Hook I,* 1985, ink, gouache, 160× 125 cm, private propertyt

Сл. 4 *Рађање бр. 1*, 1968/69, уље, 250 × *Мета III*, 1981, уље, 198 × 146 cm, приватно власништво.

Fig. 4 *Target III*, 1981, oil, 198 × 146 cm, private property.



Сл. 4 *Излаз XIII*, 1981, уље, 198 × 146 cm, приватно власништво.

Fig. 4 *Exit XIII*, 1981, oil, 198 × 146 cm, private property

стручни чланак – стручни рад

УДК 75.025.4
ИД 195205132

Софија Б. КАЈТЕЗ, Сања Ч. ЛАЗИЋ и Милица Д. СТОЈАНОВИЋ
Народни музеј у Београду

ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И *СТЕПЕНИШТЕ ПАРКА ПАЛАТЕ ФАРНЕЗЕ У КАПРАРОЛИ* ИБЕРА РОБЕРА У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ,

ОСВРТ НА ТЕХНИЧКУ АНАЛИЗУ И ИЗВЕДЕНЕ КОНЗЕРВАТОРСКО-РЕСТАУРАТОРСКЕ РАДОВЕ

Апстракт: Слике *Парк на језеру* и *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* Ибера Робера (Hubert Robert, 1733-1808) део су француске колекције Стране збирке Народног музеја у Београду. Сликане су техником уља на платну и у ранијим периодима биле су конзервиране и рестауриране. Приликом рентоалаже слике *Степениште* оригинално платно је било незнатно проширено. Наметнуто је питање из којег разлога је овај поступак спроведен и да ли је могао бити урађен у време Роберовог живота. Током 2010/11, у Атељеу за рестаурацију уметничких дела у Народном музеју у Београду, на сликама су изведени неопходни конзерваторско-рестаураторски радови који су резултирали компромисом у односу на старе интервенције. Конзерваторска испитивања вршена су у функцији утврђивања стања дела и конзерваторско–рестаураторских радова, а посебно у циљу анализе материјала, ради одређивања најранијег периода проширења слике *Степениште*. Доступна испитивања указала су да је овај поступак могао бити урађен током XIX в. до прве половине XX в, а најраније крајем друге деценије XIX в, да је оригинални формат слике, вероватно, био нешто већи од садашњег. Разлози за проширење могу се посматрати у односу на постављање слике у нови украсни оквир или простор, или као реконструкција оштећених ивица.

Кључне речи: Ибер Робер, *Парк на језеру*, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, конзерваторска испитивања, EDXRF, SEM/EDX.

Дела француског сликара Ибера Робера (Hubert Robert, (1733-1808) *Парк на језеру* (1870-80, и. стр. 144) и *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* (1768-9, и. стр. 146) део су француске колекције Стране збирке Народног музеја у Београду. Сликане су техником уља на платну и у ранијим периодима биле су подвргнуте конзерваторско–рестауратор-

ским третманима. Током 2010/11. на њима су изведени неопходни конзерваторско-рестаураторски радови у Атељеу за рестаурацију уметничких дела у Народном музеју у Београду. Конзерваторска испитивања спроведена су у функцији утврђивања стања дела и одређивања третмана, а посебно у циљу анализе материјала ради ближег одређивања најранијег периода рентоалаже слике *Сшейенишше,* када јој је формат незнатно промењен.

Конзерваторска испитивања. Снимање и посматрање слика обављено је у видљивој области спектра: под дифузним и косо падајућим светлом, помоћу увећања. Слике су испитиване у UV (ултраљубичастој) области спектра и извршена су снимања: UV флуоресценције,[1] у IR (инфрацрвеној) области[2], као и рендгенско.[3] Утврђене су карактеристике платна: преплетај и густина ткања. Сировински састав платна одређен је идентификацијом на основу микроскопске анализе спољашњих карактеристика влакна, подужног изгледа и попречног пресека.[4] Направљени су попречни пресеци узорака подлоге и бојених слојева и испитивани су помоћу ОМ (оптичког микроскопа) у видљивој и UV области спектра, а доказним хемијским реакцијама утврђен је састав лака на слици *Сшейенишше*.[5] За утврђивање неорганских пигмената коришћена је неинвазивна техника испитивања слике на лицу места помоћу преносивог EDXRF спектрометра (енергетски дисперзивна рендгенска флуоресцентна спектрометрија). Како се добијени резултати односе и на бојене слојеве и на подлогу (танак сноп рендгенских зрака у тачки мерења продире кроз све слојеве у дубини од неколико стотина микрона), њихово тумачење је комплексно.[6] Попречни пресеци испитиваних узорака анализирани су и SEM/EDX техником (скенирајућа електронска микроскопија са енергетски дисперзивним рендгенским спектрометром) помоћу које је добијен приказ пигмената по слојевима.[7]

---

1 Снимио Вељко Илић, фотограф у Народном музеју у Београду.

2 Портабл систем *Iris HD* коришћен је за прелиминарни преглед – мр Милица Марић-Стојановић. Фотографисао В. Илић, дигиталним апаратом *Canon Eos Rebel T2i*, филтер 1000 ŋm.

3 Снимљено је преносивим рендген апаратом уз сарадњу и организацију М. Марић-Стојановић.

4 Идентификација влакна обављена је у Лабораторији Народног музеја у Београду под надзором др Мирјане Костић, Технолошко-металуршки факултет, Београд. Први резултати, као и карактеристике платна и влакна са литературом, презентовани су у хабилитационом раду за више стручно звање: Кајтез 2006: 50 (ментори: др Мирјана Костић и Гордана Жуњић-Кусовац).

5 Анализа и фотографије – М. Марић-Стојановић.

6 Испитивање и анализа резултата: мр Велибор Андрић, шеф Лабораторије за хемијску динамику и перманентно образовање Института за нуклеарне науке Винча, мр Маја Гајић-Квашчев, истраживач сарадник и мр М. Марић-Стојановић.

7 Испитивање 11 узорака обављено је на Рударско-геолошком факултету у Београду, др Александар Пачев у сарадњи са М. Марић-Стојановић, а 3 узорка су, посредством Стефана Ридолфија (Steano Ridolfi, Ars Mensurae, Roma), анализирана у Италији.

Парк на језеру

На слици *Парк на језеру* приказан је мотив италијанског врта без топографске одреднице, са честим Роберовим мотивом из тог периода – аутопортретом уметника који слика испред модела и може се сврстати у опус имагинарних ведута (Брајовић и Бошњак 2012: 69). Слика је примљена у Народни музеј 1949, на име ратних репарација, под називом *Предео са језером* (сл. 1) (*ibid.*: 10, 67, нап. 5).

Раније конзерваторске интервенције. Слика *Парк на језеру* је у прошлости била конзервирана и рестаурирана. Подлепљена је на ново платно воденим раствором лепка и затегнута на клинасти слепи рам са крстом.[8] Ново платно је ланено, танко, ткано у платно-преплетају, структура ткања је равномерна, а густина је 23↕ × 18 ↔ нити/cm^2.[9] Приликом подлепљивања, ивице оригиналног платна које прелазе на бочне стране слепог рама су исечене и покривене папирном траком (уобичајена пракса током старих подлепљивања).[10] Приликом ранијих третмана слика је чишћена, оштећења су ретуширана уљаним бојама, лакирана је и касније *освежавана* полисажем (танким слојем уља са сикативом).

Осврт на техничку анализу дела. Да ли је пред нама оригинална величина дела, с обзиром на то да су неосликане ивице слике исечене? У XVIII в. била је уобичајена пракса да технолошку припрему платна за сликање (импрегнисање и наношење подлоге) обавља сам сликар, односно помоћник у атељеу. Међутим, од средине XVIII в. (и раније) платно са подлогом било је доступно на тржишту (Massing 1998: 350, 372, нап. 90; Jombert 1766: 63), као и стандардизоване величине рамова са затегнутим платном (у понуди је било 16 величина за портрет, Pernety 1757: 535). Како је величина слике *Језеро* приближна стандардизованом формату за портрет No 6,[11] може се претпоставити да је сликар користио доступан

---

[8] Подлепљивање (рентоалажа или дублирање) је поступак ојачавања структурне функције ауторског носиоца лепљењем на ново платно (чиме су, у ранијим периодима решавани и други конзерваторски проблеми). Током подлепљивања слике су најчешће затезане на нове слепе рамове, а могле су бити враћене и на оригиналне.

[9] Платно-преплетај је основни преплетај у начину ткања у којем се једна нит основе наизменично преплиће са једном нити потке. Густина тканине овде подразумева број нити потке и основе по квадратном сантиметру.

[10] Према Карбонел (Carbonnel 1981: 3) неосликане ивице слика, дублиране пастом од брашна, биле су круте за пресавијање па су сечене пре подлепљивања, а ивице новог платна коришћене су за пресавијање и затезање. Ветеринг (Wetering 2004: 298, нап. 21) сматра да су платна сечена дуж спољних страна слепих рамова јер су им ивице осетљиве (честе подеротине, оштећења током вађења зарђалих ексера, љуспање подлоге, боје и др.).

[11] Стандардна величина за портрет No 6 је: 1 стопа и 3 палца са 1 стопом, што је 40,5 × 32,5 cm, а величина слике *Језеро* је 31,5 x 40 cm (Pernety 1757: 535). Мера за стари француски инч је већа него за енглески, износи 2,707, а стопа је 32,48 cm. (Конвертор за старе мере - Online Distance and Length Convertor, Old French: http://www.convert-me.com/en/convert/; Callen 2000: 221, нап. 26).

материјал на тржишту и да је величина слике приближна оригиналној. Да сликар није сам припремао платно за сликање сугеришу и анализе таласастих деформација ивица платна, проузрокованих затезањем на рам. Оне могу дати информације о оригиналној величини (посебно о старим сликама и кад је на истом раму вршено импрегнисање, наношење подлоге и сликање), као и о технолошкој припреми платна.[12] Анализом рендгенског снимка утврђене су валовите деформације ивица само дуж доње стране слике (сл. 2), што сугерише да је сликар користио платно већ припремљено подлогом, које је исечено из већег комада (могло је бити припремљено и у атељеу па исечено, али, како је овде у питању стандардизован формат, платно је највероватније купљено).

Робер је сликао на конопљиним и ланеним платнима (Carbonnel 1981: 17). У Француској је у XVIII в. платно од конопље било у широј употреби (Bergeon 1994: 67, нап. 6) и доминирало је до краја века, кад га замењује лан (Carbonnel 1981: 16-17, 19, фиг. 1 и 2).[13] Слика *Језеро* изведена је на конопљином платну које је ручно ткано у платно-преплетају. Платно је ретког ткања, густине око 9↕ × 10 ↔ нити/cm^2.[14]

За импрегнисање платна овако ретког ткања препоручивало се желирано туткало (Massing 1998: 350, 356). Подлога којом је платно припремљено је двослојна, што је у складу са распрострањеном праксом тадашње технике сликања у Француској, доњи слој је црвене, а горњи светлосиве боје (да *охлади* и *омекша* црвени слој). Двослојне подлоге овог типа биле су у широкој употреби и готово сви приручници препоручују бојене подлоге (Bergeon 1994: 69-70; O'Donoghue, Romero and Dik 1998: 185-6, Massing 1998: 349-51). Црвена подлога састављена је од црвених земљаних пигмената са додатком минијума и црне, а светлосива

---

[12] Валовите деформације ивица платна проузроковане су неједнаком тензијом приликом затезања ексерима за рам (Kirsh and Levenson 2000: 315). Њиховом анализом на Рембрантовим (Rembrandt) сликама бавио се Ветеринг (Wetering 2004: 111-123), мада је ту реч о затезању канапом. Приликом напињања платна дуж ивица се формирају валовите деформације примарног типа и истезања се могу одразити до 25 cm унутар платна. Током импрегнисања и наношења подлоге деформације остају трајне. Ако постоје дуж свих ивица значи да је слика насликана на истом раму на којем је платно технолошки припремљено, а њихов недостатак сугерише да је платно са тих страна касније скраћено. Међутим, ако је сликар купио платно већ припремљено подлогом (мануфактурни процес, обављан на великим рамовима, па је платно сечено на више одговарајућих комада и затезано на слепе рамове или продавано на метар), присуство примарних деформација зависи од места са којег је комад исечен и нема значај за претпоставку о оригиналној величини. Секундарне деформације се стварају кад се платно, са свежом подлогом, затегне на рам, а истегнућа на ивицама су знатно мања од примарних.

[13] Осврт на историјске податке о техници и сликарским материјалима у XVIII в. дат уз анализу слике *Језеро*, односи се и на слику *Стеһениште*.

[14] Што је приближно густини ткања једне Роберове слике (11 x 9 нити /cm^2) из студије коју је спровела Карбонел (Carbonnel 1981: 14, фиг. 9).

садржи: оловно белу, мало црног пигмента и примесе.[15] Анализа везива није рађена, а најчешће је коришћено ланено и орахово уље (*ibid.*: 350).

На IR фотографији видљив је цртеж оловком у неким партијама (сл. 3). Постављање основне идеје представљало је прву фазу у грађењу слике. Скицирање (*esquisse)* је могло бити рађено на различите начине: кредама, белим, црним или смеђим крејонима на сивим подлогама, скица је разрађивана монохроматским лавирањем или подсликавањем са мање значајним пигментима (*ebauche)*.[16] Даље сликање развијано је темељно, грађењем бојених слојева, све до завршних потеза и лазура (*peinture à fond* и *retouches*).[17] У XVIII в. пруско плавом је допуњена палета боја из ранијег периода која је, у основи, садржавала: оловно белу, жути и црвени окер, природну и печену сијену, тамни и светли масикот, аурипигмент, напуљско жуту, пасдрен жуту (*stil de grain*), цинобер и вермилион, минијум, кармин (кошенил), краплак (*madder lake*), змајеву крв и бразилско дрво, ван Дајкову смеђу, природну и печену умбру, улрамарин, азурит, индиго, смалт, вердигрис, зелену земљу, малахит, црну (угљену, од чаћи и слонокосну), битумен и др.[18] Палета боја неорганског порекла на слици *Језеро* садржи: оловно белу, вермилион,[19] црвени окер, зелену земљу, зелену на бази бакра, смалт, вероватно масикот и ултрамарин.[20] Уметник је користио и органске пигменте, али се они не могу детектовати EDXRF техником. Није рађена анализа везива, а сликар је могао да користи различита уља: орахово, ланено, маково, лавандино и терпентинско.[21] Током старих рестаураторских радова слика је чишће-

---

15 На основу SEM-EDX испитивања (два узорка) у црвеном слоју утврђено је присуство елемената: Si 25-28 %, Pb 10-11%, Fe 7-10%, Al 4-7%, K 1,8%, Ca 1,5-4% и трагови Na, Ti и Mg; а у светлосивом: Pb 90-92% и Al, Na и Ca у траговима.

16 Коришћене су различите технике, а Масинг напомиње да од средине XVIII в. постављање скице није више монохроматско већ у боји (Massing 1998: 355).

17 Сликари су експериментисали одбацујући недостатке технике из претходних периода и изолациони слојеви различитог порекла постављани су преко подлога и између појединих фаза сликања. Грађење слојева је било комплексно, поготово инкарната, а завршни лазури се знатно разликују у односу на технику претходних периода. О техници сликања у Француској током XVIII в.: Bergeon 1994: Massing 1998: O'Donoghue, Romero and Dik 1998 и др.

18 Осам основних боја на сликаревој палети, према Де Пилу и Жомберу (De Piles 1684: 47-48; Jombert 1766: 99, цртеж 4): оловно бела, жути окер, печена сијена, црвени лак (кармин), пасдрен жута, зелена земља, умбра и коштано (и угљено) црна. Боје за инкарнат биле су на посебној палети: цинобер, бела, масикот, жути окер, фини и обичан црвени лак (кармин – кошенил и пигмент од бразилског дрвета) и ултрамарин.

19 Вештачки пигмент на бази сулфата живе, који се разликује од природног цинобера, у употреби је од римског периода.

20 EDXRF техником је вршено мерење у малом броју тачака јер слика није била примарни предмет анализе. На основу изузетно слабог пика кобалта на спектру и одсуства сигнала бакра (индикација за азурит) једна од могућности је мешавина смалта и ултрамарина. Додавање смалта у ултрамарин и индиго, у циљу побољшања сушивости, описана је у рецептурама XVII в. код Фелибијена (Felibien) (Plesters 1969: 69).

21 Различита уља коришћена су у зависности од карактеристика: маково најмање жути и Буше га је користио за плаве на небу; пигменти су могли бити рибани са ораховим, а

на, нема оригинални лак (местимични тамни остаци могу бити трагови оригиналног или лака из каснијег периода).[22]

Стање дела пре конзерваторско-рестаураторских радова. На основу конзерваторских испитивања утврђено је да су сви структурни слојеви слике стабилни, а да је основна проблематика везана за промене и својства старих ретуша и запрљаност. Стара рентоалажа је још увек функционална. У доњој зони постоје две ситне, испупчене деформације настале нагомилавањем прашине и прљавштине између слепог рама и платна.

На целој површини слике подлога је испуцала пратећи ткану структуру платна. Доминирају танке, кратке, испрекидане пукотине које прате вертикалне нити платна и у мањој мери су повезане пукотинама дуж хоризонталних нити. У горњем левом делу постоји мрежа паралелних, кратких, косо усмерених кракелура, а у мањој мери уочавају се и други типови пукотина. Све пукотине су стабилне. Јасно се оцртава отисак слепог рама уз горњу ивицу.

Истрвеност бојеног слоја уочава се у пределу неба, поготово уз ивицу, у зонама где је сликано танким слојем боје која местимично не покрива подлогу. На појединим местима отрвена је боја са зрнастих врхова грубље рибаних пигмената.

Као последица употребе претераног притиска током рентоалаже, уочавају се површинске деформације: текстура платна је утиснута кроз боју, а мање површине са дебљом пастом су улегнуте. На UV снимку јасно се разликују ретуши рађени у различитим периодима (сл. 4). Многи ситни, уљани ретуши нарочито су видљиви на пределу неба: потамнели су, матирали и променили се у боји која широко прелази на оригинал. Подлога појединих ретуша је неодговарајуће текстуре и нанета је шире од оштећења (сл. 6). Слика је прекиривена танким, сивкастим, полупрозирним, површинским слојевима прашине, прљавштине и другим наслагама. Цела површина је неједнаког сјаја, са пожутелим и неравномерним траговима уља од полисажа којим је слика освежавана у каснијим периодима. Запушена и полупрозирна скрама површинских слојева знатно је променила колорит оригинала.

Изведени конзерваторско-рестаураторски радови. Конзерваторско-рестаураторски радови, усмерени у правцу минималних интервенција, одвијали су се поступно. С обзиром на чињеницу да је стара рентоалажа још увек функционална, нису разматране могућности њеног обнављања.

Локалним третманом делимично су елиминисане деформације платненог носиоца у доњој зони, помоћу притиска и топлоте, благим влажењем са полеђине.

затим мешани са различитим уљима у намери да убрзају или успоре процес сушења и др. (O'Donoghue, Romero and Dik 1998: 188-89).

[22] О лаковима из овог периода видети избор из литературе дат у нап. 17.

Процес чишћења лица слике одвијао се у две фазе. На основу проба чишћења установљено је да испод површинских слојева постоји изузетно танак слој жућкастог лака, који се једва уочава под UV светлом. Први слој површинских наслага прашине уклоњен је раствором муцина у дестилованој води (*вештачка пљувачка*). Чишћење нешто дебљих наслага, наталожених нечистоћа и пожутелих слојева уља од полисажа, обављено је помоћу неутралних тензида (Tween 20, сапунска паста) (сл. 5а). Током чишћења вршена је контрола посматрањем слике под UV светлом (сл. 5б). Лак није уклоњен јер је танак и није пуно промењен у боји па не ремети колористичку хармонију слике. Из истог разлога нису чишћени ни смеђи, минимални трагови ранијег лака.

Од многих ретуша, уљана боја је очишћена са оних који су највише потамнели и променили се у боји, углавном у пределу неба. Са ових површина уклоњена је и стара подлога неодговарајуће текстуре, постављена преко граница оштећења (сл. 6). Већина ретуша рађена је преко оригинала који није оштећен. После чишћења слика је лакирана танким слојем изолационог лака.

На местима оштећења подлога је реконструисана тако да се по текстури уклапа у површину оригинала. Рестаурација бојених слојева обављена је у две фазе. Подсликано је акварел бојама, светлије од оригинала и хладнијег тона, а поједини ретуши изведени су до краја овим бојама. Слика је лакирана дамар лаком, четком. Завршни ретуши, где је било потребе, рађени су преко лака бојама за рестаурацију *Maimeri*. Сјај лака је редукован танким слојем мат дамар лака, нанетог у спреју (сл. 7).

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли (1768-69) припада типу великих, декоративних композиција на којој је насликано степениште виле Фарнезе са имагинарним архитектонским и пејзажним елементима (имагинарне ведуте). Фигуре на слици је можда сликао Буше (François Boucher, 1703-1770) (Брајовић и Бошњак: 44, 52). Први познати писани трагови о слици вероватно се везују за каталог продаје де Боасеове (Randon de Boisset) збирке.[23] Слика је у иностраним изворима публикована и о њој су писали: Каје (Cailleux 1959: 105; Cayeux 1987: 54, fig 40) и Ананоф (Ananoff 1976: 327, фиг. 1797). На основу записа на слепом раму, који указује да је дело било у власништву Леополда Голдшмита (Léopold Goldschmidt), Брајовић и Бошњак упућују на могућност да

[23] (Брајовић и Бошњак 2012: 31, нап. 5), уколико је реч о слици *Степениште*, (Remy and Julliot 1777:103, кат. бр. 217).

је слика настала као декоративни панел за дворац Ла Мијет (Брајовић и Бошњак 2012: 40-44). Од 1905. дела из колекције Голдшмит појављују се на тржишту. Слика је 1944. била откупљена за Хитлеров музеј у Линцу, а 1949. је на име ратних репарација примљена у Народни музеј као *Парк виле Д'Есте* (*ibid.*: 53, нап. 42). Под тим именом се водила до 2010, кад је њен назив прецизно дефинисан као *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*.[24]

Раније интервенције. Слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* била је, у ранијим периодима, подвргнута конзерваторско-рестаураторским третманима већег или мањег обима. Подлепљена је новим платном лепљивом пастом, неосликане ивице су исечене, формат је незнатно проширен дуж свих страна тракама од платна, а ивице су покривене папирном траком (сл. 8).[25] Платно је затегнуто на слепи рам од јеловог дрвета[26] са покретним угловима и помоћним крстом (две попречне и једна уздужна летва). Састав угаоних спојева, судећи по рендгенском снимку, чини једноставна конструкција утора и чепа са клиновима (Bockrath and Buckley 2007: ill. 17; James 2000: fig 25a); са горње и доње стране рам је проширен дрвеним лајснама дебљине 1cm које, највероватније, имају конструкциону улогу.[27] Пречке су везане за рам спојем *ластиног репа* са попречним преклопом. Ново платно је ланено, равномерног ткања, са местимично задебљаним нитима. Ткано је у платно-преплетају, танко, густина ткања је 23↕ × 19↔ нити/cm². За проширења су коришћене траке конопљиног платна већ припремљеног подлогом (од оловно беле), сечене укриво на одговарајућу ширину.[28] Спојеви са оригиналом местимично су испуњени кредном подлогом (калцијум карбонат). Након рентоалаже слика је чишћена (бар једанпут). Оштећења и проширени делови ретуширани су уљаним бојама које широко прелазе ивице споја где је, преко оригинала, вршено *уклапање* у композицију. И на унутрашњим партијама композиције интервенисано је у виду: појачавања оригиналног цртежа (углавном на пределима архитектуре), прес-

---

[24] Сегмент интегралне верзије текста (Брајовић и Бошњак 2012) са првим резултатима детаљног историјско-уметничког проучавања слике објављен је 2010. (Бошњак, Т. и Брајовић, С. 2010, „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли" Ибера Робера у Народном музеју у Београду, у: *Зборник Народног музеја* (Београд) XIX-2, 137-174)

[25] Величина слике је 218 × 149, а оригиналног платна у најширем делу 210,5 × 145,7 cm.

[26] Визуелна идентификација рестауратора Мирослава Ранковића.

[27] Рам са једноставним спојем чепа и утора нема комплетно решење за одвајање платна од рама: на хоризонталним странама рам не може бити профилисан да одбија платно због угаоног склопа (који је са обе стране правоугаони) па је додавање лајсни, вероватно у функцији дистанцера, било логично решење (анализа М. Ранковића).

[28] Траке су из једног комада (горња је вел. 147 × 2–3, доња 148,7 × 5,2-5,5, а лева 212 × 1,5–1,8 cm), осим десне која се састоји од три комада (од по 98,2, 98,3 и 14 × 1,5–2 cm). Термин проширивање односи се на промену величине оригинала у облику у којем је пред нама. Више о овоме у наредним поглављима

ликавања мањих истрвених површина, досликавања на пејзажу и др. Из којег периода су ове интервенције тешко је утврдити.[29] На попречним пресецима узорака бојених слојева, са ивица проширења, уочљива су два слоја боје из различитих периода (више о овоме у каснијим поглављима). Приликом наредних третмана расекотина на фигурама испред фонтане је санирана,[30] пукотине између проширења и оригинала су ретуширане, а накнадно и очи на фигурама (сл. 9). Слика је лакирана, а мање интервенције изведене су 1976. у Народном музеју у Београду (ситни ретуши и вероватно *йолисаж*).

Осврт на техничку анализу оригинала. Платно је ручно ткано у платно-преплетају, а правац основе је вертикалан. Ивице оригинала нису равне, а величина је 210,5 × 145,7 cm. Платно је састављено од два дела спојена по вертикали: леви део је ширине 126,5-128,5, а десни 17-18,3 cm (анализа следи у даљем тексту).

Како платна ових димензија нису продавана као стандардизоване величине,[31] Робер га је, за ову слику, могао технолошки припремити у сопственом атељеу или купити платно са подлогом на метар. Анализом рендгенских снимака утврђено је да валовите деформације од затезања постоје уз десну и доњу ивицу (сл. 10).[32] Њихов недостатак дуж леве и горње стране сугерише: или да је са тих страна слика скраћена, ако је сликар сам припремао платно или да је купио платно са подлогом, на метар.[33] Платно је вероватно импрегнисано на уобичајени начин. Слика је изведена на двослојној подлози каква је била у масовној употреби, о чему је било речи. Доњи, црвени слој, састављен је од црвених земљаних пигмената (алумосиликати и хематит) и минијума, а горњи, сиви, од: оловно беле, окера, угљено црне и других примеса са траговима калцијума (сл. 11).[34]

Основна поставка композиције није видљива на IR снимцима, што се објашњава употребом материјала који се не могу детектовати на овај начин јер не садрже угљеник. Сликано је уљаним бојама, није рађена ана-

---

29 Могуће је да су рађене после санирања оштећења на лицима фигура испред фонтане, која се не уочавају јасно под UV светлом, за разлику од описаних интервенција.

30 Стари пробој, дужине 9,5 cm, је током ранијих третмана саниран: са полеђине платненим фластером (21×13 cm), а са лица је ретуширан.

31 Чак и у каснијем периоду (1850), кад су продавана идустријска платна великих ширина на метар, највеће стандардизовано платно у Француској било је вел. 194,4 × 129,6 cm (No 120) (Callen 2000: 19).

32 Ивице за напињање на рам су исечене током рентоалаже, а таласасте деформације су ипак изражене, што наводи на претпоставку да су примарног типа јер су дубље од секундарних, видети нап. 17.

33 Као логичнија, намеће се претпоставка да је сликар сам (или помоћник) спремао платно за сликање. Детаљније у нап. 41.

34 Према SEM-EDX испитивањима у црвеном слоју утврђени су елементати: Si 27-31%, Pb 2-4%, Fe 7-10%, Al 7-12%, K 1,2-2%, и трагови Ca, Na, Ti и Mg; а у сивом: Pb 80-91%, Fe 1-2%, Ca 0-9%, Al у траговима.

лиза везива. Утврђено је да је Робер користио: оловно белу, окер, ауропигмент или реалгар, олово-калај жуту, вермилион, пруско плаву, зелену земљу, угљено црну, можда масикот и ултрамарин.[35] Помоћу EDXRF технике не могу се утврдити органски пигменти, а Робер их је свакако користио јер су били неизоставни део сликарске палете. На слици нису уочени *пентименти* изузев: промењеног облика саксије на зидинама у централној зони (рендгенски снимак), ту је и део цвећа пресликан (видљиво и на обичном светлу); на делу камене ограде, с леве стране, промењен је облик насликаним оштећењем, и др. Поједини елемнети слике нису постављени у идејној скици, сликани су преко насликане архитектуре, као фигуре мајке и детета који силазе низ степенице (сл. 12), жбуње преко зидина са десне стране, мада ту постоје интервенције из периода проширивања. Неке партије *дорађиване* су током проширивања или у каснијим периодима, што је поменуто раније.

Лак није оригиналан, стављен је током ранијих рестаураторских радова. Местимични остаци старог лака уочавају се на пределима пејзажа у доњој зони слике.

Оригинална величина слике. С обзиром на чињеницу да су током ранијих интервенција оригиналне ивице за затезање исечене, да је слика рентоалирана и незнатно проширена, и да су у публикованим радовима дате различите димензије, поставило се питање која је, заправо, била оригинална величина дела. Разматрање ове теме може бити само хипотетичко.

Каје и Ананоф публиковали су исту фотографију слике *Степениште* снимљену пре Другог светског рата (Брајовић и Бошњак 2012: 34), са проширењима.[36] У продајном каталогу де Боасеа, за слику која представља изглед вртова Капрароле (Remy and Julliot 1777:103, kat br. 217), ако је реч о слици *Степениште*, дата је величина од 7 стопа и 2 палца са 4 стопе и 9 палаца, што је 232,7 x 154,2 cm како стоји код Ананофа (Ananoff 1976: 327). Ако претпоставимо да слика *Сепениште* јесте слика из де Бо-

---

[35] Олово-калај жута и угљено црна утврђене су SEM-EDX, а остали пигменти EDXRF техником. Масикот је тешко утврдити јер је и подлога, такође, на бази олова. Пруско плава је нађена на цвету у саксији и на хаљини жене испред фонтане. Ова техника не даје податке о елементима лакшим од силицијума, па је вршена индиректна идентификација на основу одсуства елемената карактеристичних за друге пигменте. Више о првим EDXRF резултатима испитивања ове слике дато је у: Andrić 2011: 25-26. У утврђивању плавих на небу, на основу историјских извора и одсуства елемената који би упућивали на азурит (бакар), смалт (кобалт) или пруско плаву (интензивни пик гвожђа), претпоставка да је коришћен ултрамарин се намеће као могућност.

[36] Како Каје и Ананоф нису имали увид у оригинал, а публикована фотографија је са проширењима, овде је разматрана величина слике из де Боасеове колекције. Код Кајеа, слика *Поīлед на сīейениште īарка виле Масимо у Риму* је вел. 218 x 150 cm (што је садашња величина слике) (Cailleux 1959: 105), а касније као *Сīейениште īарка īалаīе Фарнезе у Каīрароли* вел. 246 x 158 cm (*idem* 1987: 54, fig 40). Ананоф уз исту фотографију не наводи назив, али изнад ње цитира де Боасеов каталог, где је за слику *Питорескни изīлед вртова Каīрароле* дата величина 232,7cm x 154,2 cm (Ananoff 1976: 327, фиг. 1797).

асеовог каталога, онда је њена оригинална величина касније скраћена, по ширини за око 8,5, а по висини за око 22 cm у односу на садашњи оригинал (210,5 x 145,7 cm). Уколико је хоризонтална линија на слици *Сепениште*, која се местимично пружа по ширини на 98,3 cm од горње ивице, отисак средње пречке старог слепог рама, оригинална висина слике би могла бити око 130 cm, што је у складу са де Боасеовом величином.[37]

Да ли нам сазнања о техничкој припреми платна за сликање отварају могућност разматрања оригиналне величине? Ограничења су велика, али се не могу занемарити. Поменуто је да анализе таласастих деформација ивица од истезања могу сугерисати оригиналну величину кад је слика на истом раму и технолошки припремана за сликање и сликана. Одсуство ових деформација са леве и горње стране слике *Степениште*, за разлику од супротних где су јасно изражене,[38] сугерише да је платно са тих страна скраћено.

Даље, потенцијална ширина оригиналног платна може се разматрати у контексту мануфактурне производње тканина у том периоду. За формирање платнених носилаца великих формата била је уобичајена пракса спајања неколико тканина ради добијања потребне величине, јер су ручно ткана платна била лимитирана ширином разбоја. У Француској је та ширина, најчешће, била 100 и 140 cm, али било је и ширих.[39] Како је леви, већи део платна слике *Степениште* ширине 128,5 cm, логично је претпоставити да је овде употребљена тканина од 140 cm која је проширена до жељене ширине. С обзиром да је од 140 cm остало 128,5, разлика која недостаје уз леву ивицу је око 11 cm. Како су ивице слике исечене тешко је претпоставити колико је коришћено за напињање слике на рам. Ако је сликар користио бар 5 cm за напињање,[40] значи да је слика за неколико сантиметара скраћена са те стране, односно да је њена ширина можда била око 150 cm (а на то упућује и недостатак таласастих деформација ивица, које постоје на супротној, десној страни, а све у случају да је Робер сам припремао платно, односно да је на истом раму и сликао).[41]

---

37 Као што је већ напоменуто, анализа оригиналне величине је хипотетичка и ова разматрања треба узети условно.

38 Деформације ивица, услед различитог истезања основе и потке, нису исте на свим странама, већ оне на паралелним странама имају исти облик.

39 Мередит (Meredith) сугерише 160 cm, код Дидроа (Diderot) је стандардна ширина разбоја 3 стопе (97,2 cm) (Callen 2000: 19), а у Холандији су стандардне ширине биле: 70, 87, 107 (105) и 140 cm, али и 175 и 210 cm (Wetering 2004: 300, нап 38; 124-5). Велики формати ручно тканог платна из једног комада постоје код Рубенса (Rubens, Pieter Paul), Рембранта и др. (*ibid*.: 124-5; Callen 2000: 19, нап. 29).

40 Бувије (Bouvier) за затезање препоручује 2 палца (5,4 cm), али можда је више потребно за велике формате (*ibid*.:19).

41 Ако је за формирање носиоца уптребљена тканина од 140 cm као главни део који је проширен ужом траком, с обзиром на то да са леве стране недостаје 11 cm (а да са десне постоје примарне таласасте деформације од затезања) било би нелогично да је са те (шире)

За разлику од ширине, дужина ручно (као и машински) тканих тканина није лимитирана, па се не може на исти начин анализирати потенцијална оригинална висина слике.

Мада се оригинална величина слике не може поуздано утврдити, претходне анализе, ширине платна и деформација уз ивице, указују на потенцијалну оригиналну ширину (око 150 cm) и сугеришу да је слика нешто скраћена са леве и са горње стране, уколико је сликар сам припремао платно и на истом раму и сликао.[42] Величина слике је могла бити смањена из различитих разлога, ивице су вероватно пропале па су исечене. Не може се искључити претпоставка да је проширењима, у ствари, величина слике, можда, враћена оригиналној.

Период проширења. Проширивање слика није било неуобичајено у ранијим периодима. Поједини сликари (или њихови сарадници) су из различитих разлога проширивали своја платна (Kirsh and Levenson 2000: 49-59; Brown and Roy: 1992; Brown and Garrido: 1998). Међутим, промене величине се често везују за касније интервенције: приликом прилагођавања формата новом украсном оквиру (Emil-Mâle 1976: 31-35), уклапању у ентеријер и др.[43]

У овом случају, кад је реч о проширивању, оно се односи на ауторско платно у облику у којем је пред нама, а не у односу на оригиналну величину дела, јер је она непозната. На основу доступних анализа и истраживања учињен је покушај приближавања одговору када је урађена ова интервенција и да ли је то могло бити у Роберово време. Мада су проширења незнатна (украсни рам их делимично покрива, осим у доњем делу ширине 5,5 cm), а ретуши на њима слабијег квалитета од оригинала у ликовном смислу, за историчаре уметности је био важан податак да ли су, можда, могла бити ауторска.

Разматрања која следе изведена су, искључиво, на основу претпоставке да су проширење и рентоалажа изведени у исто време и да слика није касније премештана на нови рам.[44] Сходно томе, предмет ана-

---

стране платно сечено, ако је комерцијално припремано. У том случају би било логичније да деформације постоје уз ивицу велике траке (140 cm), а да је сечено са супротне стране. Тако да је већа вероватноћа да је овде коришћено платно које је припремано у атељеу, него да је купљено на метар.

[42] Ову хипотезу је неопходно разматрати у контексту других компаративних анализа (Wetering 2004: 111-123; Kirsh and Levenson 2000: 43-44).

[43] Пре средине XVIII в. сликари су ангажовани да осликавају додатке на сликама да би се уклопиле у нови рам или простор на зиду; промене су често биле минорне, али је било и примера великих интервенција (Massing 2002: 64). Ова пракса је била распрострањена у XVI и XVII в. (Conti 2007: 99-105), а вероватно је настављена и касније у мањем обиму.

[44] После рентоалаже и проширивања платненим тракама са подлогом, преко ивица је налепљена папирна трака преко подлоге, пре осликавања. Боја, којом су досликана проширења, понегде прелази на папирну траку, што потврђује да је рађена после рентоалаже.

лиза су, осим ауторског и материјала дослиқаних трака, и елементи старе рентоалаже.

Клинасти слепи рамови патентирани су средином XVIII, а до краја века су у уобичајеној употреби (Diderot and d'Alembert 1751: Peinture 5; Pernety 1757: XC-XCI; Callen 2000: 16). Слепи рам из 1818, сличан раму *Степеништа*, описан је као пример типичног француског рама са почетка XIX в.[45] Овакви рамови били су у широј употреби у XIX в. и касније.[46] Анализом рендгенских снимака, утврђено је да ексери, који причвршћују летве (са доње и горње стране, а које су саставни део конструкције рама), припадају типу жичаних (сл. 10).[47] Уочљиво је да су истих димензија[48] и правилних облика, што наводи на претпоставку да су машински обрађени; патентирани су у Француској 1806, а индустријска производња почиње 1819.[49] Робер је могао користити клинасте рамове, али индустријски жичани ексери, коришћени у конструкцији овог рама, наводе на закључак да је најраније време подлепљивања и проширења слике било у првој половини XIX в, односно не пре 1819.

Платно на које је слика подлепљена је ланено и коришћено је у XVIII в. у Француској, а током XIX преузима примат од конопље. Ширина платна, релативно фино и прилично равномерно ткање, наводе на претпоставку да је машински ткано, што значи да је од 1840. било у широј употреби (*ibid.*: 19; Villers 1981: 8; Wehlte 2001: 339-9 – између 1822-1844), али се то не може поуздано тврдити.[50]

Мада су спојеви са оригиналом касније поново ретуширани, у зони највећег проширења (доњој) утврђен је само један слој боје. На основу прегледа бочних ивица слике не виде се трагови од премештања, али, како су прекривене папирном траком, то се не може поуздано тврдити.

45 Оригинални слепи рам једне Давидове (J. L. David) слике из 1818. (Carr and Leonard: 1992, 65). На фотографији није најјасније да ли је у питању спој *ластиног репа*, али је рам веома сличан раму *Степеништа*.

46 Неколико рамова са слика из француске колекције Стране збирке Народног музеја у Београду има исте или сличне спојеве између попречних летви и рама: Коро (Corot), *Ућао парка код Порт Бертo, близу Рошмона*, 1862, и. стр. 402; Тулуз- Лотрек (Toulouse-Lautrec), *Портрет жене,* око 1883. и. стр. 405 и Буден (Boudin), *Мртва природа са трешњама,* 1853-6 (касније подлепљена), и. стр. 400.

47 Ексери којима је затегнуто платно припадају типу машински сечених и њихова анализа је сложенија.

48 3,7 cm, вероватно је то стандардна величина 4d (1 ½", односно 3,8 cm кад се преведе у метр. систем) (Kipfer 2007:19).

49 До 1840. бројне париске мануфактуре их производе. (Priess 1973: 87-8, са ранијом литературом – Fremont Ch. 1912, Le clov. Société pour l'Encouragement de l'Industrie nationale, in: *Bulletin, Année 111*: 193-221, 365-97, 522-48, 672-700, 800-28; Fontana, B. L. and Greenleaf, B. C. 1962, Johnny Wards' Ranch: A Study in Historic Archeology, in: *The Kiva* 28 (1-2), 1-115 и др.). Према другим изворима, жичани ексери су француски проналазак из 1830-55, а индустријски се праве од 1855. до данас (Goist 2004: il. 43).

50 Ручно ткани материјали имају велики број грешака и крупнозрнасту текстуру, мада су нека веома фина – платно Дирерового (Dürer) *Олтара* у Дездену, 1496. (Wehlte 2001: 339).

Траке на проширењима су од конопљиног платна које је доминантно у Роберовом периоду, али је коришћено и касније. Подлога на њима је, за разлику од оригинала, једнослојна и бела (оловно бела са мало окера (сл. 13). У XVIII в. углавном су коришћене двослојне, обојене подлоге, али њихова примена није била универзална па су и беле биле у употреби (мада су распрострањеније у каснијим периодима).

Утврђивање боја на проширењима било је отежано јер је, током ранијих радова, спој ретуширан па делом постоје два слоја. Горњи слој потиче из периода касније рестаурације.[51] У доњем, из периода проширења, осим пигмената који припадају и палети XVIII в., утврђено је присуство пигмента на бази бакар-арсена који је коришћен у XIX в.[52] Емералд зелена (бакарни ацето арсенит) је у широј употреби од 1814. (*ibid.*:131) и настала је као побољшање за Шилову (*Sheel's)* зелену (бакарни арсенит) откривену 1775/8. (*ibid.*:131). Посматрање попречног пресека узорака, на којима је присутан зелени пигмент, упућује на претпоставку да је вероватно реч о емералд зеленој која се од Шилове разликује по облику зрна и кристалној структури, у односу на аморфну, карактеристичну за Шилову зелену (Eastaugh and Walsh 2004: 77).

Не може се прецизно тврдити кад је урађена рентоалажа, односно проширење слике. Могло је то бити током XIX до прве половине XX в. Међутим, претходне анализе указују да су рентоалажа и проширивање слике најраније могли бити обављени у првој половини XIX в., не пре краја друге деценије, чиме је искључена могућност да је аутор сам радио преправке. Разлози за проширење могу се посматрати у односу на постављање слике у нови украсни оквир или простор, или као реконструкција оштећених ивица.

Стање дела пре конзерваторско-рестаураторских радова. У доњој зони слике постоје мање испупчене деформације платна проузроковане присуством страних тела између платна и рама. Шав на споју оригиналног платна је изражен и рељефно се оцртава на лицу (с обзиром да је на полеђини раван, слика је вероватно пеглана са лица током рестаурације), а на средини постоји пукотина. Стара рентоалажа је релативно расушена, а платно на које је слика подлепљена је делимично ослабљено, али још увек има значајну отпорност и јачину.

На целој површини, мрежа кракелура је неравномерна и нема доминантан правац. Пукотине су претежно затворене у мрежу повезаних

Ширина платна на које је слика *Стеjенишше* подлепљена је 153 cm (149 ширина рама и по 2 cm са сваке стране за затезање). Уколико је ручно ткано, ова ширина није била уобичајена.

[51] У свим спектрима, током EDXRF анализе нађен је цинк, што указује на цинк белу (масовније се употребљава после 1840. (*ibid.*: 74 и др.). Такође је евидентирана и емералд зелена (бакар арсенат, у широј употреби од 1814. (*ibid.*: 131).

[52] На основу извештаја из италијанске лабораторије.

кривих и правих линија неравномерних облика и дебљине, и заступљеније су на површинама са дебљим бојеним слојем или где је већа употреба беле. Местимично се налазе паралелне, косо усмерене кракелуре, повезане краћим линијама различитог облика. Карактеристичне кружне пукотине, у виду великих концентричних кругова, налазе се у зони неба са неравномерном мрежом изражених пукотина. Мада је за француске слике овог периода карактеристична мрежа закривљених пукотина, претежно проузрокованих карактером подлоге (Bucklow 1997: 136), што је у највећој мери и овде случај (као последица расушивања подлоге и импрегнационих слојева), у мањој мери постоје пукотине које прате нити платна. Површине које покривају слепи рам су мање испуцале, а пукотине на партијама сликаним са више везива лоциране су углавном у пределима пејзажа. Хоризонтална, централна пукотина вероватно је пратила правац пречке оригиналног слепог рама. На тракама, којима је проширен формат, нема пукотина.

На великом делу слике испуцале површине нису равне већ ситно потклобучене, и евидентно је да је током рентоалаже истовремено решаван и проблем фиксирања пукотина. При том су многе површине остале неравне, издигнуте у виду мањих, тврдих, стабилних потклобучења. Свуда, у мањим зонама, пукотине су местимично расушене и нестабилне: отворене, чврсте и благо одвојене од платна, а поједине имају тенденцију ка отпадању (сл. 14). Пукотине дуж спојева проширења су, на многим местима, отворене, подлога и бојени слој су одвојени, а са појединих делова су отпали.

На лицу слике видљиве су последице употребе претераног притиска током рентоалаже. Изражена је зрнаста текстура ткања платна, утиснута кроз боју, као и нагњечења у виду хоризонталних и вертикалних линија.

Бојени слој је местимично истрвен, нарочито у областима где је боја тање нанета. Приликом старих третмана бојом су прекривене поједине мање, истрвене површине.

На слици постоје бројни ретуши из различитих периода, који се под UV светлом јасно разликују. Једна врста уљаних ретуша, на оштећењима горњих структурних слојева, рађена је са реконструкцијом подлоге. Ретуши по ивицама изведени су уљаном бојом, а горњи слој, из каснијег периода, осетљив је на воду. Бројне интервенције (описане раније) рађене су бојом директно преко оригинала. Многи ретуши су се променили у боји и потамнели су.

Бојени слој је прекривен дебелим лаком који је изгубио своју естетско-заштитну функцију: потамнео је и пожутео, променио се у боји, постао порозан и веома крт, делимично непрозиран. Преко лака постоје површинске наслаге прашине, прљавштине и других материја различи-

тог порекла. Укупни ефекат слојева који прекривају боју у великој мери је променио колорит дела. То је најуочљивије на небу које је добило зелени тон, а цела површина слике је *запушена* полупрозирном скрамом, тако да су дубински планови слике готово изједначени са предњим планом. Остаци старог лака могу се видети у траговима, помоћу UV светла.

Изведени конзерваторско-рестаураторски радови. На слици су предузети минимални, неопходни конзерваторско-рестаураторски радови. У складу са утврђеним стањем и ранијим конзерваторским интервенцијама, радови на делу су се одвијали поступно. Прва фаза обухватала је неопходан третман за осигуравање стабилности структурних слојева слике. Како је стара рентоалажа још увек у функцији, разматрана је могућност само локалне интервенције која има за циљ консолидовање нестабилних површина. Тиме је пролонгиран период за комплекснији тремтан (обнова рентоалаже), а слика је под сталном контролом. Друга фаза је била усмерена ка естетској презентацији дела и обављена је у складу са мишљењем надлежног кустоса (разматрања у оквиру стањивања потамнелог и пожутелог лака нанетог током ранијих радова, уклањање и кориговање појединих потамнелих ретуша, реконструкције подлоге и бојених слојева на мањим, оштећеним површинама и нови заштитни слојеви).

Детаљним прегледом слике под бочним светлом, прецизно су лоцирана сва нестабилна места. С обзиром на величину слике и природу оштећења, коришћени су одговарајући подметачи којима је нивелисан простор између платна и радне површине. За консолидант је употребљен 5% раствор кожног зечјег туткала (*Colle de peau en grain, L&B*). Консолидовање је обављено по партијама: пажљивим дозирањем туткалног раствора третиране су нестабилне површине преко којих је лепљен папир за фиксирање. Помоћу топлоте и контролисаног притиска одвојени делови су фиксирани. С обзиром на многе површине са пукотинама, које су неравне (јер је током старе рентоалаже рађено и њихово фиксирање али су остала мања, тврда потклобучења) није се тежило њиховом поравнавању, већ је поштован облик кракелура у односу на окружујући простор. Деформације платненог носиоца, у доњој зони, делимично су елиминисане влажењем са полеђине, а помоћу притиска и топлоте са лица.

Површински слојеви прашине, прљавштине и других наслага уклоњени су *вешачком ђубравчком*. Током чишћења вршена је контрола под UV светлом и тек након уклањања сиве скраме површинских наслага јасније су се видели стари ретуши и флуоресценција лака. Извршене су пробе растворљивости различитим растварачима. Лак је био дебео, порозан и крт, а доказним хемијским реакцијама установљено је да је у његовом саставу мастикс смола. Због високе токсичности растварача који се користе у Фелеровом (Feller) тесту растворљивости, овде је примењен Вол-

берсов (Wolbers).[53] Направљена су два сета мешавина, који у великом рангу покривају Фелеров тест. Утврђен је састав растварача чија је вредност дисперзионих сила (fd – dispersion force)[54] слична онима код лака. Лак се благо растварао мешавином чији је fd 79, а прилично са fd 73. Свежа мастикс смола је растворљива у зони fd 30-80 (делимично у fd 85-100), а код старијих, оксидисалих лакова, растворљивост је у зони fd 30-67 (Cremonesi 2000: 31), па се може закључити да је лак на слици слабо оксидисао и да је релативно новијег датума. С обзиром на тежњу да се лак стањи, коришћена је мешавина лигроина и етанола у размери 70:30 (fd 79). Лак је благо омекшаван и стањиван тако да је, колико је то било могуће, остављен танак, благо жућкаст слој по целој површини (сл. 15). Оваквим чишћењем лака омогућено је реалније сагледавање ликовних вредности дела и колористичких квалитета слике. Један од примера је и део неба сликан топлим тоновима (у плаву и белу је додаван вермилион), где је деликатан, благо ружичасти колорит био потпуно несагледив пре стањивања лака.

Случај ранијих рестаураторских интервенција на сликама увек је комплексан. На овој слици не јавља се само проблем тамних ретуша који ометају читљивост дела, већ и накнадних, ситних пресликавања и појачавања цртежа на одређеним деловима композиције. Ма колико реметиле ауторску идеју и без обзира што су у ликовном и техничком смислу ове интервенције грубе и неадекватне, посматране у склопу историје слике, у овом тренутку, могу се тумачити као њен интегрални део. Несумњиво је да се испод њих налази далеко вреднији оригинал, мада често отрвен, али питање његовог комплетног откривања нераскидиво је повезано са разматрањем проблематике додатака на проширењима и прецизног утврђивања оригиналног формата слике. Током ових радова процес уклањања накнадих интервенција усмерен је искључиво на чишћење знатно промењених ретуша, селективно. Најсвежији ретуши, са неколико ситнијих места, очишћени су током стањивањања лака. Од многих старих ретуша уклоњани су само они који су највише потамнели, углавном на пределу неба и неколико у пределу архитектуре (сл. 16). Промењени ретуши на местима проширења, у пределу неба уз горњу и бочне ивице, скинути су водом. Накнадне интервенције којима је у каснијим периодима *дорађивана* слика, нису диране.

После чишћења, слика је лакирана танким слојем ретуш лака. На местима оштећења, нанета је нова кредно-туткална подлога која је обрађена у складу са текстуром окружујућег оригинала. На централном делу

---

53 О поређењу Фелеровог и Волберсовог теста расворљивости в. Cremonesi 2000: 97.

54 Дисперзионе силе (fd) су силе привлачења и одбијања између слабих наелектрисања унутар органских молекула. Више о томе у: Burke 1986; Cremonese 2000 и др.

слике реконструкција бојених слојева изведена је акварел бојама, почевши од фазе подсликавања (светлије и хладнијег тона), до завршног подешавања боје. Слика је лакирана дамар лаком, помоћу четке. Ретуши по ивицама на небу рађени су преко лака бојама за рестаурацију *Maimeri*. Стари ретуш на лицу жене испред фонтане, мада промењен у боји, није уклоњен, већ је коригован овим бојама преко лака (сл. 17). Финални слој мат дамар лака нанет је у спреју (сл. 18).

Предузети конзерваторско-рестаураторски радови спроведени су у складу са основним рестаураторским принципима. Минимум неопходних интервенција изведених поступно, уз поштовање естетско-историјског принципа, резултирао је компромисом између спроведених радова и старих интервенција.

Посвећено успомени на Татјану Бошњак, музејског саветника, кустоса Стране збирке Народног музеја у Београду.

Најсрдачније захваљујемо на сарадњи и стручној помоћи: мр Велибору Андрићу, шефу Лабораторије за хемијску динамику и перманентно образовање, Институт за нуклеарне науке „Винча“, др Мирјани Костић, ванредном професору, Технолошко-металуршки факултет, Београд, Вељку Илићу, фотографу и Мирославу Ранковићу, рестауратору, Народни музеј у Београду, мр Маји Гајић-Квашчев, истраживачу сараднику, Институт за нуклеарне науке „Винча“, др Александару Пачеву, Рударско-геолошки факултет у Београду, Стефану Ридолфију (Steano Ridolfi), Ars Mensurae, Рим, др Саши Брајовић, ванредном професору, Филозофски факултет, Београд и колегама из техничке службе Народног музеја на челу са Гораном Богојевићем.

ЛИТЕРАТУРА

Ananoff, A. 1976

François Boucher, tome II, Lausanne, Paris: La Bibliothèque des Arts.

Andrić, V. 2011

Recent activities of the XRF group formed in the Chemical Dynamics Laboratory of the VINCA Institute of Nuclear Sciences, Belgrade, Serbia, in: *XRF Newsletter*, *Issue No. 22,* Vienna: International Atomic Energy Agency, 23-28.

Bergeon, S. and Martin, E. 1994

La technique de la peinture française des XVII ^{e} et XVIII ^{e} siècles, in: *Techné: la science au service de l'historie de l'art et des civilisations no 1:* 65-78.

Bockrath M. and Buckley, B. A. 2007

Illustrated Historical Review of Stretchers and Srainers, in: *AIC Wiki, Painting Conservation Catalog, PSG Stretchers and Strainers*, ed. B. A. Buckley, http://www.conservation-wiki.com/index.php?title=PSG_Stretchers_and_Strainers (приступљено 27. 1. 2012)

Брајовић, С. и Бошњак, Т. 2012

Имаīинарни врīтови Ибера Робера, Из ризнице Народног музеја 5, Београд: Народни музеј.

Brandi, C. 1977

Teoria del restauro, Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a.

Brown, J. and Garrido, C. 1998

Velázquez: the Technique of Genius, New Haven: Yale University Press.

Brown, C. and Roy, A. 1992

Rembrandt's Alexander the Great: *Burlington Magazine* 134. No 1070: 286-97.

Burakov, V. *et al*. 2007

Application of emission spectrometer with laser sampler to microanalysis of pigments from Hubert Robert's canvas painting, *Microchimica Acta 156*: 337-342.

Burke, J. 1984
Solubility Parameters, Theory and Application, http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v03/bp03-04.html (приступљено 23.11.2011)

Bucklow, S. 1997
The Description of Craquelure Patterns, *Studies in Conservation,* vol. 42, no. 3: 129-140.

Villers, C. 1981
Artists' Canvasses: A History, in: *ICOM Committee for Conservation 6th Triennial Meeting,* Ottawa, 21, 1-12.

Viñas, S. M. 2008
Contemporary Theory of Conservation, Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann.

Wetering, E. V. de 2004
Rembrandt, The Painter at Work, Berkley and Los Angeles, London: University of California Press, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wehlte, K. 2001
The Materials and Techniques of Painting, transl. U. Dix, New York: Kremer.

Wolbers, R. 2000
Cleaning Paintings Surfaces, Aqueous Methods, London: Archetype Publications.

Gettens, R. J. and Stout, G. L. 1966
Painting Materials, A Short Encyclopedia, New York: Dover Publications, Inc.

Goist, D. 2004
Historical Review of Nails and Tacks, in: *AIC Wiki, Painting Conservation Catalog, PSG Stretchers and Strainers*, ed. B. A. Buckley http://www.conservation-wiki.com/index.php?title=PSG_Stretchers_and_Strainers (приступљено 27. 1. 2012)

Grygar, T. *et al*. 2003
Analysis of Earthy Pigments in Grounds of Baroque Paintings, in: *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 375, no. 8, 1154-1160.

Diderot, D. and d'Alembert, J. L. 1751
Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des art et des metiers, 1ar ed. Paris: Briasson, http://www.alembert.fr (приступљено 15. 12. 2011.)

Duval, A. R. 1992

Les preparations colorees des tableaux de l'Ecole Francaise des dix-septieme et dix-huitieme siecles, i*Studies in Conservation*, Vol. 37, No. 4: 239-258.

Eastaugh, N. *et al.* 2004

The Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historical Pigments, Oxford and Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Emil-Mâle, G. 1976

Restauration des Peintures de Chevalet, Societe Franciois di Livre, Paris.

James, E. E. 2000

Keyed Stretcher Designs, in: *AIC Wiki, Painting Conservation Catalog, PSG Stretchers and Strainers*, ed. B. A. Buckley, http://www.conservation-wiki.com/index.php?title=PSG_Stretchers_and_Strainers (приступљено 27. 1. 2012)

Jombert, C. A. 1766

Élémens de peinture pratique. Par M. De Piles, de l'Acádemie Royale de Peinture & Sculpture. Nouvelle Édition, Amsterdam, Léipsick: Arkstée & Merkus, Libraires.

Кајтез, С. 2006

Карактеристике платнених носилаца слика француских сликара из Збирке Народног музеја у Београду, Хабилитациони рад за више звање, Народни музеј у Београду.

Kipfer, B. A. 2007

The Archeologist's Fieldwork Companion, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

Kirsh, A. and Levenson, R. S. 2000

Seeing Through Paintings, *Physical Examination in Art Historical Studies*, London: Yale University Press New Haven.

Massing, A. 2002

Restoration Policy in France in the Eighteenth Century, in: *Studies in the History of Painting Restoration,* ed. C. Sitwell and S. Stainforth, London: Archetype Publications in association with The National Trust, Reprinted, 63-84.

Massing, A. 1998

French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's *Académie de la peinture* (Paris 1679),

in: *Looking through Paintings, The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. E. Hermens, Baarn: Uitgeverij de Prom, London: Archetype Publications, 319-390.

Massing, A. 1996

From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Techniques in France between 1600 and 1800, in: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, (preprint of a Symposium University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995, ed. A. Wallert, E. Hermens and M. Peek), Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 20-29.

Nicolaus, K. 1999

The Restoration of Paintings, Cologne: Könemann.

O'Donoghue, E, Romero, R. And Dik, J. 1998

French Eighteenth-Century painting Techniques, in: *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice, Contributions to the Dublin Congress 7 – 11 September 1998,* 185-189. *Online Distance and Length Convertor, Old French*: http://www.convert-me.com/en/convert/, (приступљено 20. 2. 2012)

Percival–Prescott, W. 2003

The Lining Cycle: Causes of Physical Deterioration in Oil Paintings on Canvas: Lining from the 17th Century to the Present Day, in: *Lining Paintings, Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, ed. C. Villers, London: Archetype Publications.

Pernety, A. J. 1757

Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, Paris: Chez Bauche, Librarie, Quai des Augustins, a Sainte Genvieve & à S. Jean dans le Désert.

Plesters, J. 1969

A preliminary Note on the Incidence of Discoloration of Smalt in Oil Media, *Studies in Conservation*, vol. 14, no. 2: 62-74.

Priess, P. 1973

Wire Nails in North America, *Bulletin of the Association for Reservation Technology*, vol 5, no 4: 87-92.

Price, N. S., Talley Jr, M. K. and Melucco Vaccaro, A. (eds) 1996

Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Readings in Conservation, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Remy, P. and Julliot, C. E. 1777
Catalogue des Tableaux & Desseins précieus des Maîtres célebres des trois Ecoles, Figures de marbres, de bronze & de terre cuite, Estampes en feuilles & autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Géneral des Finances, Paris.

Swicklik, M. 1993
French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900, in: *Conservation Research, Studies in History of Art 41*, Monograph Series II, Washington: National Gallery of Art, 156-174.

Taft, S. W. and James, M. W. 2000
The Science of Paintings, with contributions from P. I. Kuniholm, R. Newman and D. Stulik, New York: Springer-Verlag.

Hours, M. 1976
Conservation and Scientific Analysis of Painting, New York: Van Nostrand Reinhold Comp.

Cailleux, J. de 1959
Robert a pris modèle sur Boucher, *Connaissence des Arts* 32: 100-106.

Callen, A. 2000
The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity, London: Yale University Press.

Carbonnel, K.V. de 1981
A Study of French Painting Canvases, *Journal of the American Institute for Conservation* vol. 20, no. 1: 3-20.

Carr, D. W. and Leonard, M. 1992
Looking at Paintings, Guide to Technical Terms, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, London: British Museum Press.

Cayeux, J. de 1987
Hubert Robert et les jardins, Paris: Hercher.

Conti, A. 2007
History of the Restoration and Conservation of Works of Art, transl. H. Glanville, Kidlington: Elsevier, Butterworth-Heinemann.

Cremonesi, P. 2000
L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, Collana, I talenti, metodologie, tecniche e formazione del mondo del restauro, 7, Arti grafiche Padovane.

SOFIJA B. KAJTEZ, SANJA Č. LAZIĆ AND MILICA D. STOJANOVIĆ

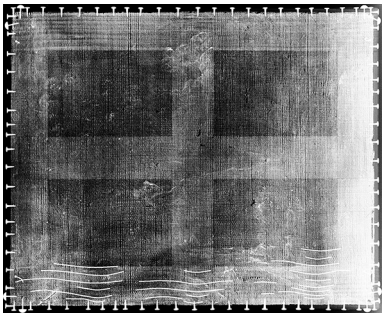
PARK ON A LAKE AND *STAIRS OF THE PARK OF THE PALACE FARNESE IN CAPRAPOLA*, BY HUBERT ROBERT, AT THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE, A COMMENT OF THE TECHNICAL ANALYSIS AND PERFORMED CONSERVATION AND RESTORATION WORKS

SUMMARY

The paintings *Park on a Lake* (1770-1780) and *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli* (1768-1769), by Robert Hubert (1733-1808), belong to the French part of the Foreign Collections of the National Museum in Belgrade. They were painted in oil on canvas technique and, in earlier periods, underwent conservation and restoration treatment of a lesser or greater scope. During a lining of the painting *Stairs*, the original canvas was extended on all sides. Although the added painted extensions are insignificant and of poorer artistic quality than the original, the question arose as to why this procedure was carried out, whether it was done during Robert's time and what the original size was of the Fig.ture. During 2010/2011, the necessary conservation and restoration works were performed on the painting at the Studio for the Restoration of Artworks of the National Museum in Belgrade. The method and scope of the treatment were determined on the basis of conservation tests, during which the materials were analysed and the condition of the piece was determined. The works were performed in keeping with restoration principles and resulted in a compromise regarding the previous interventions. For the purpose of establishing the earliest time the lining and extension of the painting were performed, a comparative examination of pigments was performed in the painted layers and the base layer, of the original and of the extensions (EDXRF, SEM/EDX), the technical analysis of the canvas on the extension and of the elements of the old lining (of the stretcher and the *new* canvas). The available tests showed that the procedure could have been done during the 19th century, or in the first half of the 20th century, or at the end of the second decade of the 19th century, at the earliest, and that the original format of the painting was probably larger than the current one. The reasons for the extension can be seen in connection with putting the painting into a new decorative frame or space, or as the reconstruction of damaged edges.

Сл. 1 Робер Ибер, *Парк на језеру*, уље на платну, 1770-80, I. стр. 144, Народни музеј у Београду. Општи план слике, дифузно светло, стање пре конзерваторско-рестаураторских радова (фото В. Илић).

Fig. 1 Robert Hubert, *Park on a Lake*, oil on canvas, 1770-1780, I. str. 144, National Museum in Belgrade. General plan of the painting, diffused light, condition before conservation and restoration works (photo by V. Ilić).



Сл. 2 Робер Ибер, Парк на језеру, општи план, рендгенски снимак. Јасно се виде слепи рам са крстом, ексери и мања оштећења (црна места); белим линијама су означене валовите деформације ивица платна од затезања.

Fig. 2 Robert Hubert, *Park on a Lake,* general plan, X-ray image. Clearly seen here is the stretcher with a cross, nails and minor damage (black areas); white lines mark the wavy deformations on the edge of the canvas, caused by stretching.

Сл. 3 Робер Ибер, *Парк на језеру*, детаљ неба, IR снимак. Види се цртеж оловком изнад крошње дрвета (фото В. Илић).

Fig. 3 Robert Hubert, *Park on a Lake*, detail of the sky, IR image. A drawing in pencil is visible above the canopy of the tree (photo by V. Ilić).

Сл. 4 Робер Ибер, *Парк на језеру*, општи план слике, UV снимак, пре радова. Новији ретуши видљиви као тамне флеке, док су старији слабије уочљиви; примећују се неравномерне површинске наслаге прашине и прљавштине преко пожутелог слоја полисажа (фото В. Илић)

Fig. 4 Robert Hubert, *Park on a Lake,* general plan of the painting, UV image, before treatment. More recent retouches are visible as dark patches, while the older ones are less visible; uneven surface layers of dust and dirt are visible over the yellowed layer of ***polishing*** (photo by V. Ilić).

Сл. 5 Робер Ибер, *Парк на језеру*, детаљ неба: а) дифузно светло, током чишћења површинских наслага; б) UV светло, током чишћења, видљиви су потамнели стари ретуши, в) после радова, дифузно светло (фото В. Илић).

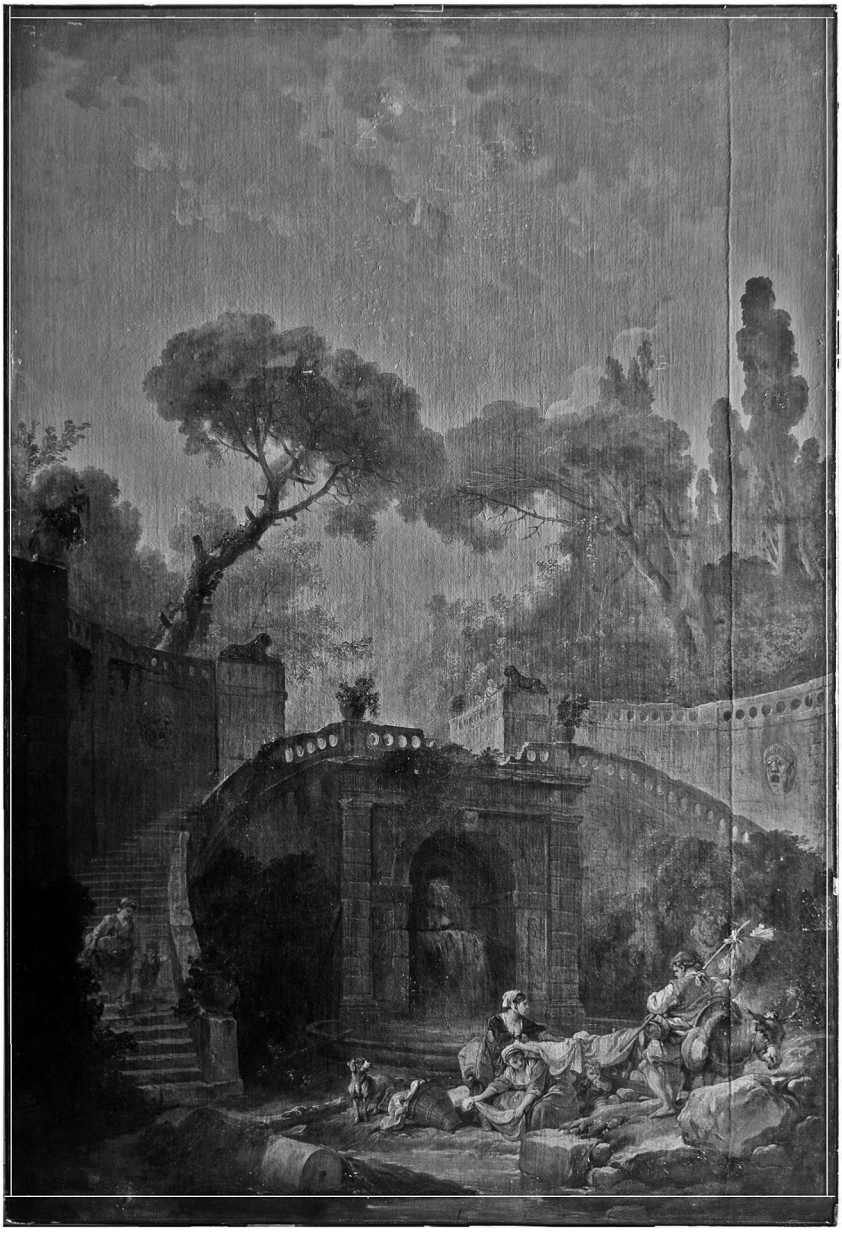
Fig. 5 Robert Hubert, *Park on a Lake,* detail of the sky: a) diffuse light, during the cleaning of surface deposits; b) UV light, during the cleaning, dark old retouches are visible; c) after treatment, diffuse light (photo V. Ilić)

Сл. 6 Робер Ибер, *Парк на језеру*, детаљ неба, микроснимак старог ретуша на ОМ, одбијено светло (x 40). Подлога је неодговарајуће структуре, виде се и танки потези плаве боје који једва покривају подлогу, пукотине и зрнца плавог пигмента (фото С. Кајтез).

Fig. 6 Robert Hubert, *Park on a Lake,* detail of the sky, micro image of the old retouches on the OM, reflected light (x40). The ground has an unsuitable structure, thin brush-strokes of blue that scarcely cover the ground, cracks and particles of blue pigment (photo by S. Kajtez).

Сл. 7 Робер Ибер, *Парк на језеру*, општи план, дифузно светло, после завршених конзерваторско-рестаураторских радова (фото В. Илић).

Fig. 7 Robert Hubert, *Park on a Lake,* general plan, diffuse light, after the completion of conservation and restoration works (photo by V. Ilić).

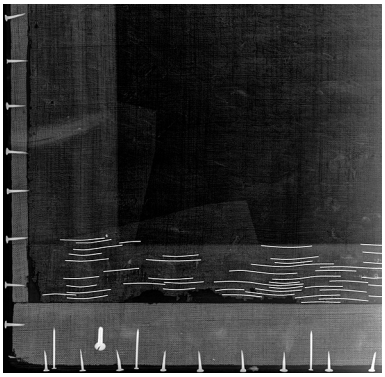


Сл. 8 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, уље на платну, 1968-9, I стр. 146, Народни музеј у Београду. Лице слике пре радова, бочно светло. Белом линијом је означена граница оригинала и проширеног дела током старе рентоалаже. Са десне стране је рељефно изражен шав на споју оригиналног платна, које је састављено од два дела (фото В. Илић).

Fig. 8. Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli*, oil on canvas, 1968-9, I str. 146, National Museum in Belgrade. Face of the painting before treatment, raking light. A white line marked the border of the original, and the extended part, during the old lining. On the right side is a seam in relief on the joint of the original canvas, which was composed of two parts (photo by V. Ilić).

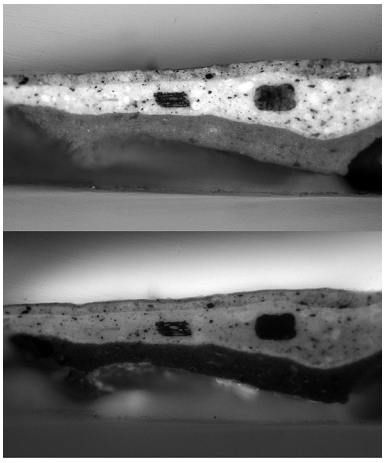
Сл. 9 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, детаљ са фигурама испод фонтане, рендгенски снимак. Оштећења се виде као црна места

Fig. 9 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail with figures below the fountain, X-ray image. The damage is visble as black patches.



Сл. 10 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, детаљ доњег левог угла слике, рендгенски снимак**.** Платнене траке којима је слика проширена разликују се од оригинала: светлије су због присуства искључиво оловно-беле у подлози. Уочљиве су две врсте ексера: дужи, коришћени за закуцавање летвице којом је слепи рам проширен, и краћи, којима је платно затегнуто. Видљив је угаони спој слепог рама са дрвеним клиновима. Белим линијама су означене таласасте деформације ивица платна од затезања.

Fig. 10 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail of lower left corner of painting, X-ray image. The canvas strips with which the canvas is extended differ from the original: they are lighter because of the presence of exclusively lead-white in the ground. Two types of nails are visible: longer ones used for nailing the laths with which the stretcher is extended, and shorter ones, used for stretching the canvas. The corner joint with wooden keys is visible on the blind frame. White lines mark the wavy deformations on the edges of the canvas due to stretching.

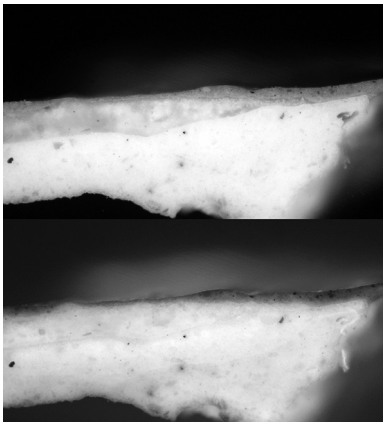


Сл. 11 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, микроснимак на ОМ у одбијеном светлу (x 200), попречни пресек подлоге, бојених слојева и лака оригинала: а) дифузно и б) UV. Подлога је двослојна, доњи, црвени слој, састоји се од: црвених земљаних пигмената и минијума; а горњи, сиви: од оловно беле, угљено црне, окера и трагова калцијума. На UV снимку се виде два слоја боје (фото М. Марић-Стојановић).

Fig. 11 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* micro image on the **OM** in the reflected light (x 200), cross section of the ground, of the coloured layers and varnish of the original: a) diffuse and b) UV. The ground is two-layered, the lower, red layer consists of : red earthen pigments and minium; and the upper, grey: of lead white, carbon black, ochre and traces of calcium. On the UV image, two layers of colour are visible (photo by M. Marić- Stojanović)

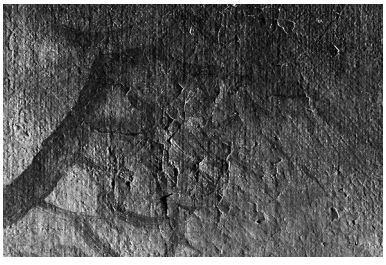
Сл. 12 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Кајрароли*, детаљ, *IR* снимак. Поједини елементи слике нису постављени у идејној скици, већ су сликани преко претходно насликане архитектуре, као фигуре мајке и детета (фото В. Илић).

Fig. 12 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail, *IR* image. Some elements of the painting were not placed in the draft sketch, but were painted over the previously painted architecture, such as the figure of a mother and child (photo by V. Ilić).



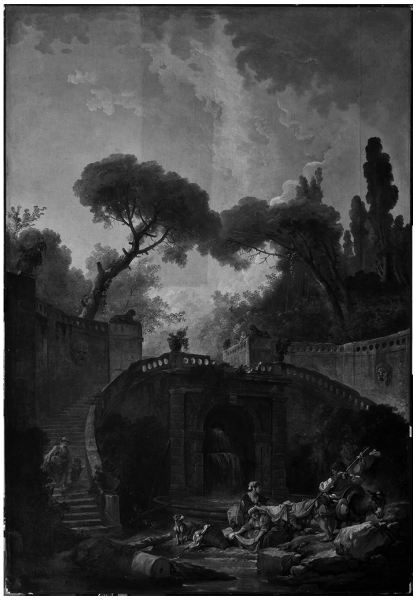
Сл. 13 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Кајрароли*, микроснимак на ОМ, одбијено светло (х 200), попречни пресек подлоге и бојеног слоја проширења: а) дифузно и б) UV. Подлога је једнослојна, састоји се од оловно беле (фото М. Марић-Стојановић).

Fig. 13 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* Micro image on *OM*, reflected light (x 200), cross section of the ground and and the coloured layer of the extension: a) diffuse and b) UV.
The base has a single layer, and consists of lead white (photo by M. Marić-Stojanović).



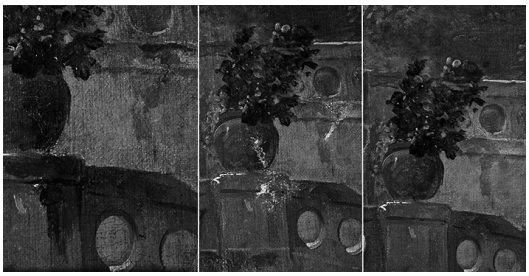
Сл. 14 Робер Ибер,*Степениште парка палате Фарнезе у Кајрароли*, детаљ пре радова, бочно светло**.** Нестабилне површине испуцалих бојених слојева и подлоге са тенденцијом љуспања (фото В. Илић).

Fig. 14 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail before treatment, raking light. Unstable surface of cracked, painted layers and a ground with a tendency to flake (photo by V. Ilić).



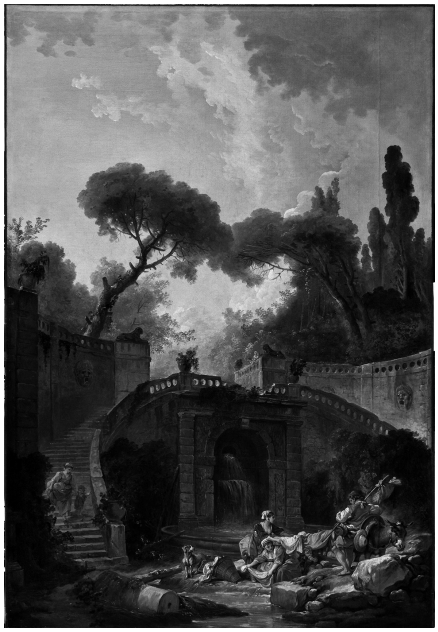
Сл. 15 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, општи план слике, током чишћења, дифузно светло, јасно се уочава разлика између очишћеног и неочишћеног дела (фото В. Илић).

Fig. 15 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* general plan of painting, during cleaning, diffuse light, the difference between the cleaned and still untreated parts is quite visible (photo by V. Ilić).



Сл. 16 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, детаљ слике, дифузно светло. а) Пре радова, стари, промењени ретуш на оштећењу. б) После уклањања ретуша. в) После реконструкције бојених слојева (фото В. Илић).

Fig. 16 Robert Hubert,*The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail of the painting, diffuse light. a) Prior to treatment, old, changed retouches on the damaged parts. b) After the removal of the retouches. c) After the reconstruction of the painted layers (photo by V. Ilić).



Сл. 18 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли,* општи план, дифузно светло, после конзерваторско-рестаураторских радова (фото В. Илић)

Fig. 18 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* general plan, diffuse light, after conservation and restoration works (photo by V. Ilić).

Сл. 17 Робер Ибер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, детаљ, лице жене. а) *IR* снимак, пре радова, испод слојева боје на ретушу, видљиво је старо оштећење. б) Дифузно светло, пре радова, са јасно уочљивим старим ретушем. в) Дифузно светло, након корекције старог ретуша (фото В. Илић).

Fig. 17 Robert Hubert, *The Staircase in the Park of the Farnese Palace at Capraroli,* detail, the face of a woman. a) *IR* image, before treatment, the old damage is visible beneath the layers of colour on the retouches. b) Diffuse light, before treatment, with the old retouches clearly visible. c) Diffuse light, after the correction of the old retouches (photo by V. Ilić).

стручни чланак – приказ

УДК 7.02(049.32)
ИД 195205900

Предраг Н. ДРАГОЈЕВИЋ
Универзитет у Београду – Филозофски факултет

ПЛИНИЈЕ СТАРИЈИ – О УМЕТНОСТИ

(предговор, избор текста, превод са латинског, избор репродукција и апарат др Зоја Бојић), Београд: Завод за уџбенике и Досије студио 2011, 317 страна, ISBN 978-86-17-17749-0 (ЗУ), 978-86-6047-053-1 (ДС)

Крајем 2011. из штампе је изашла ова књига занимљивог наслова. Ауторка, др Зоја Бојић, пре две године нас је обрадовала приређујући Витрувијево дело (*Витрувије – О архитектури*. Приређивач, аутор коментара и преводилац др Зоја Бојић, Београд: Завод за издавање уџбеника и Досије студио 2009, 313 страна), те смо са великим нестрпљењем дочекали ову књигу. И поново је реч не само о значајној теми, већ и о изузетном подухвату коментатора и преводиоца.

Плиније Старији (Gaius Plinius Secundus, 23/?/-79. г. н.е.) био је Римљанин пореклом из угледне породице, учени човек (највероватније студирао право у Риму), војни старешина (ратовао против Германа) и државни чиновник, у слободно време истраживач и писац (његову посвећеност проучавањима описао је његов нећак, Плиније Млађи-(Gaius Plinius Caecilius Secundus). Приписује му се неколико књига од којих је у већем обиму сачувана само *Historia Naturalis*, док од других (нпр. граматика; говорништво; биографија Помпонија Млађег; теме из историје Рима; римске ратне кампање против Германа; о бацању копља) данас постоје само одломци. Плинијева *Historia Naturalis* садржи знања која је овај сакупио о свим стварима које окружују човека и по томе је својеврсни зачетак идеје енциклопедије. Дело се састоји из 37 књига, од којих је прва уводна, а остале се баве, овим редом: космологијом и астрономијом (књ. 2), географијом старог света (књ. 3-6), живим светом (књ. 7-11: људи, рептили, рибе, птице, инсекти...), биљкама (књ. 12-19;

књ. 18: пољопривреда), лековима и здрављем (књ. 20-32), минералима, драгим камењем, металима и материјалима за употребу у занатству (књ. 33-37). Извори су му, поред осталог, Аристотел, Витрувије, народна предања али и савремена пракса, па се мора приметити да је на методичан начин и са практичним разлозима организовао дотад неповезане податке. Све до последње деценије 15. века, Плиније је преписиван, превођен и коришћен као врхунски извор информација и научни ауторитет, чак узор у погледу методологије научног рада; како су почеле да се проналазе грешке у научним схватањима или подацима које он износи, тако је његова књига постепено губила на значају у појединим наукама, остајући на крају важна „само“ као један од највећих писаних споменика старог века и извор за културну историју античког Рима.

За квалитетно превођење овакве врсте текста неопходно је имати добар увид у изворник, компетентно владати језиком, али и познавати материју којом се текст бави. Познавање изворника помињем стога што је код нас, на жалост, још увек присутна пракса да се текстови преводе „из друге руке“, на пример, не са латинског него са неког светског језика на који је изворник преведен - немачког, француског или, најчешће, са енглеског. Познавање материје којом се изворник бави неопходно је да би се разумео не само исказ, него и његов смисао и право значење у оном историјском, културном и научном контексту у којем је настао.

Др Зоја Бојић радила је превод са латинског изворника, објављеног крајем 19. века (Mayhoff, K. F. Th. ed. *Gaius Plinius Secundus: Naturalis Historia*, Leipzig: Teubner 1897). Њен предговор је исцрпна уводна студија (на седамдесетак страна), у којој нас обавештава о Плинију Старијем и његовом делу у целини, разматра нека питања оригиналности извора, а затим у том оквиру указује на значај ауторовог писања о уметности (портретној, сликарству - римском и грчком, примењеној уметности, скулптури и архитектури). У другом делу књиге, у којој је њен превод дела Плинија Старијег, др Бојић почиње од сликарства и боје (делови Плинијеве књиге 25), наставља бирајући и састављајући Плинијеве ставове о примењеној уметности, који су дати кроз његова тумачења обраде текстила, керамике, разних метала, драгог камења, стакла, камена (из Плинијевих књига 25, 23, 24, 37 и 36), затим о скулптури и делима у металу, односно камену (из књига 35, 34 и 36) и архитектури почев од материјала преко начина рада до значајних дела (Плинијеви ставови из књига 35 и 36). Очигледно да је др Бојић имала велики посао: прво да стекне увид у све текстове Плинија Старијег који сачињавају његово животно дело (*Historia Naturalis*), не би ли у њима препознала ставове који се тичу ликовних уметности и архитектуре, а затим да те ставове сложи у неколико прегледних целина. До сада није било сличних покушаја да се Пли-

нијеви ставови о уметничкој делатности издвоје из његовог опуса и објаве као засебна целина. Овакав поступак у српском преводу може имати оправдање у више чињеница: да Плинијева *Historia Naturalis* до сада није превођена на српски језик у целини, да би то био озбиљан и велики посао који би морао да укључи различите стручњаке а да – у складу са напред поменутом историјом пријема овог текста у научној заједници – данас за то многе науке не би биле заинтересоване. Др Зоја Бојић начинила је стога избор у складу са интересима и потребама историје уметности старог века, историје примењених уметности и историје уметничких теорија, дакле, ужих области њене струке, историје уметности. Тиме је, уосталом, обезбедила најкомпетентнији могући приступ превођењу.

Начин на који је изабрала, а затим поређала и међусобно повезала одабране Плинијеве делове (донекле мењајући њихов првобитни редослед) др Бојић је оправдала покушајем да створи логичне целине које „приказују целовиту слику историје уметности и уметничке праксе грчке и римске културе“ (како сама каже у предговору, стр. 14). Тиме је превазишла задатке пуког превођења и приређивања и остварила оригиналну интерпретацију Плинијевог научног система у оним деловима у којима се он бави питањима уметности.

Сваки од поменутих делова превода праћен је стотинама коментара др Бојић, који служе не само за језичка разјашњења, него и за најразноврснија објашњења текста са становишта античке историје, државне организације, науке, културе, књижевности, уметности, биографија појединаца, и друга. Исцрпна и прецизна, ова се објашњења по свом обиму готово изједначавају са преведеним текстом. Читаоцу то обезбеђује сигурно „вођење“ кроз свет античке историје, науке, књижевности, морала, као и кроз историју самог Плинијевог текста и његове рецепције у науци.

Репродукције у књизи проф. Бојић (блок табли са 51 колор фотографијом по избору ауторке) треба схватити као посебан слој информација, који није само илустрација ауторкиног текста о Плинију, или Плинијевог текста о уметности, него и тумачење духа Плинијевог времена па и, на појединим местима, сажети приказ класичне традиције у европској култури средњег и новог века. Књига је опремљена и веома корисним регистром имена уметника поређаних по гранама ликовних уметности. У врло солидној библиографији треба скренути пажњу на низ тзв. стабилних сајтова на којима је објављен већи број извора.

Очигледно је да је приређивач, преводилац, писац коментара др Зоја Бојић поново показала да је потпуно квалификована да се ухвати у коштац са античким извором. Рођена у Београду, где је дипломирала историју уметности, општу књижевност и класичне науке, формирала се у Европи, САД и Азији. Радила је као новинар, уредник издања, пред-

ставник за штампу, ликовни критичар, историчар уметности, професор на универзитетима у Њу Делхију (1989-1993), Сиднеју (од 1994) и Канбери (од 2010), стално повезујући познавање историје уметности и познавање језика, таленат за писање и склоност ка повезаном сагледавању различитих култура и периода, и посебно класичних наука. Рад др Зоје Бојић одликује се ученошћу и широком обавештеношћу о актуелним научним сазнањима, али је покренут оригиналним личним надахнућем; стога њене књиге настају улагањем изузетне енергије и уједно откривају да ауторка поставља пред себе високе захтеве који не потичу само од техничких захтева струке, него и од једног високоморалног осећања дужности према теми која се обрађује, према изворима, као и према читаоцима, односно средини којој поклања свој рад. Ако се пред остале који би пошли сличним путем тиме постављају високи захтеви онда то само може бити добро, јер српска култура, бар онај њен део који се бави теоријским текстовима, већ дуже време пати од недостатка квалитетних превода кључних дела историје уметности.

стручни чланак – приказ

УДК 73/77:069.9(443.611)
"2009"(083.824)](049.32)

ИД 195206412

Јасмина С. ЋИРИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Институт за историју уметности

DE BYZANCE À ISTANBUL: UN PORT POUR DEUX CONTINENTS

Galeries nationales (Grand Palais, Champs - Elysées), 10 octobre 2009 - 25 janvier 2010, Reunion des musées nationaux, Paris 2009; 363 стране, 24 црно белих и 386 слика у боји, 14 цртежа, 19 картографских приказа.[1]

Објављен 2009. године у Паризу, каталог изложбе *Од Византиона до Истанбула: Лука за два континента* (сл. 1) показује завидан степен укључености Византије у савремени западноевропски контекст у чијим оквирима је, до недавно, посматрана изван осталих питања средњег века.[2] Чини се да је парадигматски пример схватања тековина византијске цивилизације као нечег „другог" (the other, d'autre) изложба у **Гран Палеу у Паризу** (сл. 2). Отварање изложбе изазвало је немало интересовање медија. У гласилу "Le Monde" за 7. октобар 2009. године објављен је тим поводом разговор Николе Саркозија, тадашњег председника Републике Француске, са председником Турске (Leparmentier 209: 10). Сви видео материјали припремљени у част отварања изложбе (сл. 3) преведени на француски језик.[3] Располагало

[1] http://www.rmn.fr/De-Byzance-a-Istanbul,1410; за предавања организована поводом изложбе: ttp://www.rmn.fr/francais/decouvrir-l-histoire-de-l-art/conferences-colloques-174/expo- sition-de-byzance-a-istanbul; за увид у експонате в. http://gpdexpo.es/html/en/projects/proyecto23/

[2] "The popular perception of Byzantium in Western Europe consists largely of received truths: Constantine's conversion to Christianity condemned the grandeur of Rome to a millennium of decline, of empty Orthodox ritual, monkish obscurantism and imperial decadence (...) The frontiers of the past in Europe must be realigned to include Byzantium, and the Ottoman period cannot remain concealed", Stephenson 2010: 506-507.

[3] За видео о приређивању изложбе в. http://www.rmn.fr/francais/web-tv/les-expositions/de-byzance-a-istanbul-467/making-of-de-l-exposition-de-1929. На турском, о изложби као идеји

се буџетом од 1.326.000 €, а на изложби је приказано и хронолошки распоређено више од 500 експоната на 1.550 m^2. У уводу каталога изложбе наведене су речи господина Николе Саркозија о Цариграду као Новом Риму и „царици света", граду који представља координатни систем интеркултуралног дијалога.

У перцепцији западноевропског посматрача стога не изненађује *hiatus* између „прихваћених" истина о континуитету цивилизација. Премда је истина да није лако доћи до остатака цивилизације која се данас провлачи кроз европски контекст као својеврсна демаркациона линија, истина је да су трагови Византије на музеолошки иновативан начин оживљени изложбом у Гран Палеу. Публикација, приређена тим поводом, подељена је на четири целине: *Праисторија и рођење града; Престоница византијског Царства; Истанбул престоница османског Царства; Истанбул и Република.* Прво, уводно поглавље је у вези са праисторијским наслеђем. Анализира се топографија окружења града, Босфора и Златног Рога, археолошки налази датовани у период VI века пре н.е. Нарочито место заузима неолитска култура Фикиртепе која је чинила насеобину ловаца и рибара који су градили колибе од непечене опеке неправилног облика. Они су производили и грнчарију која је као битан чинилац материјалне културе изложена у складу са местом налаза. Изложени су и експонати са Кадикоја на азијској обали, који показују постојање неолитске културе око Мраморног мора. Ова култура се касније преобразила у Јаримбургаз културу у непосредној близини локалитета Јеникапи. Крећући се потом преко бронзаног и првог гвозденог доба читалац каталога на исти начин као и посетилац изложбе бива упознат са структуром насеља формираних у овом периоду. Каталошки је структура насеља приказана педантно, исцртаним локалитетима и тачкама савременог Истанбула, док је на изложби то реализовано 3D приказима и видео материјалом пројектованим на одговарајуће делове изложбеног простора, тако да експонати у витринама изгледају као да су пласирани у приказане објекте. Посебан сегмент изложбе приређен је поставком која је концептуално структуирана. Две инсталације, од којих је једна аудиовизуелног типа, показују важност археолошког рекогносцирања локалитета Јеникапи. Реч је о тренутно највећем локалитету на којем су пронађени остаци луке из Теодосијевог времена и 34 византијска брода.

У другом поглављу *Архајски, хеленистички и римски период* приређивачи најпре указују на митску прошлост градића Византиона.

космополитизма говоре: Зејнеп Кизилтан, директорка Археолошког музеја у Истанбулу, Борис Мицка, сценограф изложбе и Назар Олцер, руководилац пројекта у Турској (објашњења су синхронизована и прилагођена француском говорном подручју). На француском о изложби говори једино Едхем Елдем, историчар.

Према Дионисију из Византиона, краљ Визас је 660-659. г. пре н.е. положио темеље граду који носи његово име. По легенди, краљ Визас био је син Ије и Зевса. Зевс је Ију претворио у краву како би своју жену Херу преварио њеним преображајем. Будући да је Хера мучила Ију, Ија је у бекству прешла Босфор, који је по њој добио име. У Европи, на месту где ће настати град, родила је кћерку Кероесу која је са Посејдоном добила сина Визаса. Наведен је и податак да је за време археолошких радова у близини Златног рога 1949. године, а истовремено током изградње електричне централе Силахтарага, пронађено више скулптура од белог и црног мермера које приказују поменуте митолошке личности. Византион је имао једну од важних улога у главним догађајима за подручје Блиског истока све док га није освојио Септимије Север 196. године. Север је Византиону дао ново име – Августа Антонина. Септимије Север је обновио порушене грађевине, а од агоре до главне капије је изграђена улица Месе која је све до модерних времена остала важна тачка града. Грађевина из Северовог времена био је Хиподром који је, по претпоставци Шехразат Карагоз, аутора текста и одговарајућег сегмента изложбе, остао недовршен до времена Константина Великог коме је и посвећено следеће велико поглавље *Престоница византијскоī Царства 324 – 1453: Цариīрад - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ*. У овом поглављу, уз илустрацијама оживљену епоху, познавању реалности и средњовековних „утопија" Цариграда допринео је Корај Дурак, научни уредник каталога и професор на Одељењу за историју Боазици универзитета у Истанбулу. Говорећи о систему посматрања и култу царствујућег града присутном код Словена, Дурак истовремено указује на појам „другости" у муслиманском свету, дивергенцију и конвергенцију, али и на то шта је Константинопоље / Цариград у очима источног и западног света: „За хришћане Западне и Источне Европе, чуда Цариграда отелотворена су у реликвијама похрањеним у манастирима. У очима муслимана чуда Цариграда представљају статуе са талисманским прерогативима и споменицима који ‚скицирају' хришћански контекст", (Durak 2009: 86).

Обиман текст посвећен је архитектури престонице. Реч је о тексту *Византијска архитектура: наслеђе и инвенција*. Називајући Истанбул лабораторијом „под отвореним небом за ученике историје архитектуре" приређивач текста води читаоца кроз архитектуру од раног до позног периода Византије. Обимним илустративним материјалом аутор саставља наизглед изгубљену слику Хиподрома, Теодосијевог обелиска, Царске палате. Особит допринос представљају педантно описани делови камене пластике из цркве Св. Срђа и Вакха, стубова из цркве Св. Полиеукта, Текфур Сараја, манастира Христа Хоре, затим

минуциозно представљена позиција појединих споменика на изометријском приказу престонице. Констатацијом да се на примерима архитектуре насталим након 1261. године у престоници могу детектовати својеврсне иновације у концепту храма, закључује се да је „друга специфичност архитектуре овог периода богата орнаментика екстеријера (...) Најбољи пример спољне декорације представља јужна црква Константина Липса“, (Akyürek 2009: 111). Закључујући повест византијске престонице, у посебном сегменту текста Невра Неципоглу анализира последње дане византијске престонице пре пада 29. маја 1453. године. *Diferentia specifica* Цариграда у односу на остале градове-престонице, по мишљењу Неципоглу, је у јединственом географском положају који је подједнако значио како Византији тако и Османлијском царству. Потомци породица Палеолог, Дука, Згуропулос и Кананос захваљујући дипломатским односима пронашли су уточиште у Италији где и данас неки од њих живе. Ауторка указује да је имајући у виду поједине „контрадикторне“ политичко-верске односе релативно лако разумети зашто Цариград није могао издржати за време напада Мехмеда II што је, уосталом, и забележио византијски историчар Дука: „Увече, 29. маја, Цариград је постао пустиња: ни човека, ни животиње, ни птице која гракће или цвркуће унутар Града (...) подобно броду, потопљеном у мору за време пловидбе, о куће и палате разнородне, и свети зидови, данас ја вапијем за свима вама и оплакујем вас.“

У трећој целини *Истанбул престоница отоманског Царства* попут својеврсног историографског времеплова читалац стиче увид у развој Истанбула као отоманске престонице кроз архитектуру, рукописно наслеђе, живот тзв. обичног света у граду који је од оснивања био микрокосмос Царства. Сврсисходно је поменути да је знатан број илустрација објављених и у овом поглављу реализован на изложби у Гран Палеу у виду 3D анимација, тако да посетилац постаје учесник оптичке илузије у некој од просторија Топкапи Сарајa. Вредан додатак књизи представљају цртежи Матракчије Насуха. Издваја се панорамски изглед Истанбула из 1537. године. Коришћењем подигнуте перспективе, Матракчи Насух на подобије минијатуриста приказује парадизијску атмосферу, царске вртове код Босфора, врт у близини Топкапи палате са симетрично приказаним павиљонима. Тако је створена нова слика Истанбула која је компатибилна трансформацији културне политике у отоманској држави за време Сулејмана Величанственог. Силуета епохе читаоцу се приказује колор илустрацијама предмета употребне намене: кафтани, појасеви украшени драгим и полудрагим камењем, укоснице. Илустративни материјал не изостаје ни у поглављу посвећеном рукописном наслеђу. Било да је реч о илуминацијама насталим у епохи позне Византије или о пи-

смима Мехмеда II Освајача упућених Ђентиле Белинију, илустрацијама Курана (објављених у А4 формату), стиче се увид у минуциозност изведених орнамената, тако да ће изучаваоцу поменуте материје извесно бити отворена бројна и надасве нова истраживачка интересовања.

Након представљања историјског контекста Истанбула у временима која се у историјско-уметничкој дисциплини називају оријенталним, посебно поглавље посвећено је перцепцији града очима западног света. Зејнеп Инанкур у поглављу *Visions d' Occident* указује да се у периоду када западноевропски свет изоштрава оптику према Оријенту интересовање за Истанбул испољава углавном у уметности. Ханс Холбајн Млађи и Лоренцо Лото на сликама су приказивали оријенталне тепихе – неколико таквих „Холбајнових" или тзв. „Лотових" тепиха који се чувају у Музеју тепиха у Истанбулу, уз слике које омогућавају посматрачу компарацију, нашли су се међу експонатима и у Гран Палеу. У XVIII веку поред шиноазерија нарочито су биле омиљене и такозване *Turquerie* то јест прикази сегмената из живота Турака и *оноīа шīо се йод īим йојмом йерцийирало*.

Последње поглавље каталога посвећено је Истанбулу савременог доба. Поглавље *Истанбул и Република* издваја се по бројним фотографијама Аре Гулера, знаменитог турског фотографа који је добитник златне медаље Париза. Ара Гулер - „Око Истанбула", проналази и фотографише управо Истанбул о којем Орхан Памук пише као о осећању *tristesse* (турски *Hüzün)*: меланхолију запуштених пашинских конака на Галатасарају, игру деце испред Фетије џамије, пролазнике на Галати, изглед Златног рога са моста Галата, Ејуп. Упознајући се са фотографијама савременог Истанбула посетиоцу изложбе и читаоцу омогућено је да визуелни садржај допуни вербалним. Таквим концептом подробније се разуме времеплов Истанбула у којем историјски споменици, по речима турског нобеловца, „Нису нешто што се чува као да је у музеју, чиме се поноси и што се излаже, као што је у европским градовима који потичу од великих срушених царстава. Међу њима се једноставно живи".

Слободно се може рећи да каталог *Од Византиона до Истанбула: Лука за два континента,* генерално говорећи, на свим ракурсима реактуелизује питање Истанбула као „царице света". Није изненађујуће зашто се питање о заступљености Турске у европском контексту поставило како на отварању изложбе тако и у низу догађаја и научних расправа објављених непосредно после изложбе (Stephenson 2010: 508). Пажљиви читалац / посматрач одговор на то питање са великом поузданошћу пронаћи ће у каталогу *Од Византиона до Истанбула.* Подухват својеврсног макрозумирања Византије, Османлијског царства и савремене Турске уствари не представља ништа друго већ бри-

сање границе која је повучена тамо где је уистину никада и није било. Византион – Константинопољ - Цариград - Истанбул никада није био "друго" већ *nexus*, интегрални део целокупног хришћанског наслеђа чије упознавање представља један од најбитнијих и најозбиљнијих задатака савремене науке на свим нивоима колективне свести.

ЛИТЕРАТУРА

Akyürek, E. 2009

L'architecture byzantine: heritages et invention, De Byzance à Istanbul: Un port pour deux continents, Galeries nationals (Grand Palaise, Champs-Élysées), 10 octobre 2009 - 25 janvier 2010/ [commissaire de l'exposition Nazan Ölçer], Paris: 95-116.

Durak, K. 2009

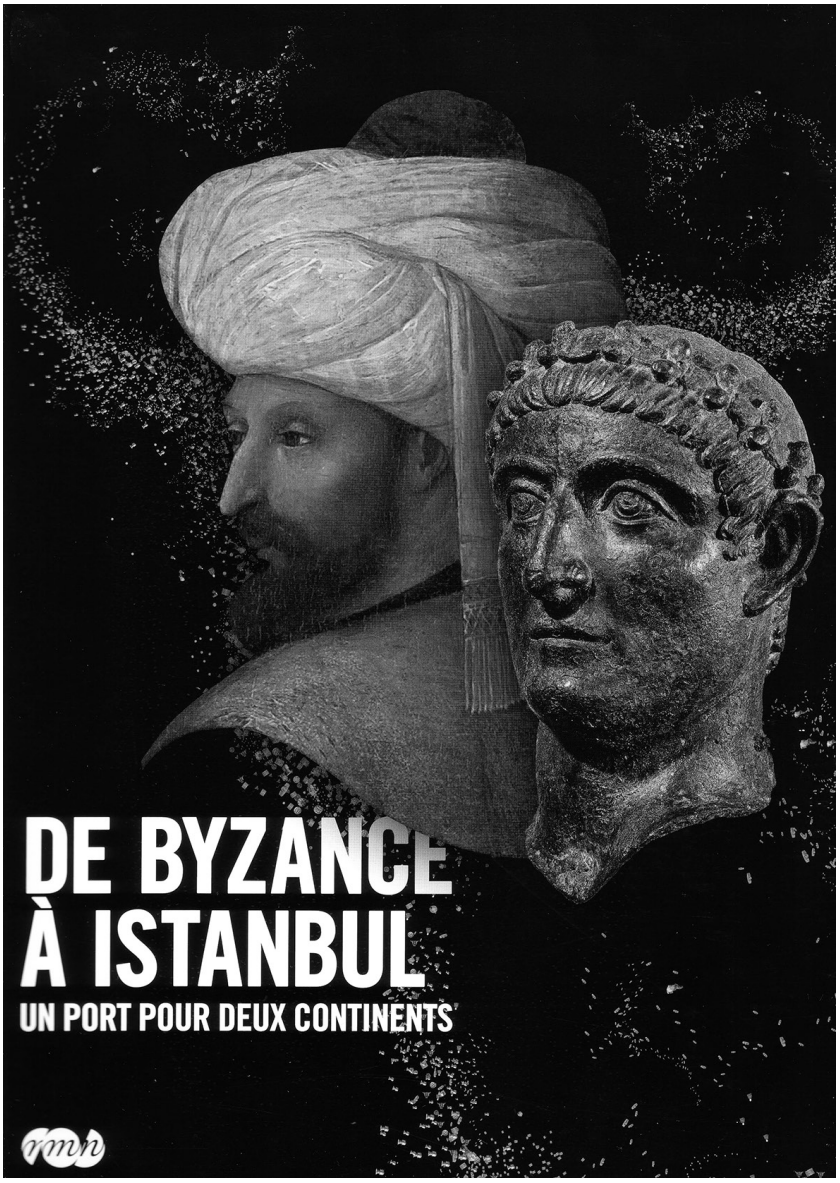
Constantinople, réalites et utopies médiévales, De Byzance à Istanbul: Un port pour deux continents, Galeries nationals (Grand Palaise, Champs-Élysées), 10 octobre 2009 -25 janvier 2010/ [commissaire de l'exposition Nazan Ölçer], Paris: 75-94.

Leparmentier, A. 2009

Service minimum à l' Elysée pour le président turc: Le chef de l'Etat inaugurera en petit comité, au côté de M. Gül, la Saison turque au Grand Palais, *Le Monde*, Article publié le 09 Octobre: 10.

Stephenson, P. 2010

Byzantium's European Future, Byzantine World, ed. Paul Stephenson, London: 505-509.



III IN MEMORIAM

УДК 7.072.2:929 Бошњак Т.;
012 Бошњак Т.

ИД 195207180

IN MEMORIAM

ТАТЈАНА БОШЊАК (ШАБАЦ, 1960 – БЕОГРАД, 2011)

Татјана Бошњак, историчар уметности, музејски саветник, дугогодишњи кустос Народног музеја у Београду, напустила нас је ненадано јула 2011. године. Свој радни век посветила је у потпуности музејској делатности и заштити културног наслеђа, доприносећи преданим стручним радом музеолошком и културно-историјском месту и значају Народног музеја.

Рођена је 3. маја 1960. године у Шапцу. Дипломирала је 1984. године на Филозофском факултету у Београду – група за историју уметности, на предмету Историја модерне уметности. Прве стручне кораке направила је 1988. године као волонтер у Народном музеју за који трајно везује свој рад од 1990. године, најпре као кустос на пословима документације, а потом у Збирци медаља Кабинета нумизматике и епиграфике.

Даљи професионални пут и стручни и научни развој Татјане Бошњак, који ће обележити значајни резултати, суштински је био одређен када је 1996. године постала кустос Збирке стране уметности. Велико знање и радозналост водили су је у посвећеном и темељитом проучавању збирке, препознавању и тумачењу посебних остварења, изучавању европских сликарских школа, али и појава и феномена који су обележили рецепцију европске уметности код нас, а посебно развој колекционарства у Србији крајем 19. и у првој половини 20. века. Професионални развој потврдило је и звање музејског саветника које је стекла 2007. године.

Рад Татјане Бошњак карактерисала је свеобухватност и мултидисциплинарност у приступу, свестраност и сарадња, у којем су једнако место имали и истраживање дела и њихова заштита и презентација. Умела је да препозна и имала снагу да реализује пројекте у којима се нису нудила само нова стручна тумачења дела и уметничких феномена, већ и могућност за унапређење музеја и музејских струка; пројекте који су успостављали високо професионалне стандарде за које се упорно залагала, уз истовремену вредност за публику. Сви пројекти су подразумевали сарадњу различитих стручњака и институција – од сложених конзерваторских и рестаураторских интервенција, преко темељне стручне анализе, до фундаменталних стручних каталога и атрактивних изложби.

Издвајамо велики пројекат *Реноар – дела из Народног музеја* реализован 1996-1997. године, чији су аутори, уз Татјану Бошњак, били Драгана Ковачић и Светислав Николић, или *Јачање и модернизација лабораторије за рестаурацију Народног музеја у Београду*, реализован на основу споразума Министарства културе Републике Србије и Министарства спољних послова Републике Италије и Амбасаде Италије у Београду у току 2005-2006. године, чији је координатор била. Пројекат *Ризнице италијанске уметности из Народног музеја у Београду* (1999-2004) најбољи је показатељ ширине њеног рада, системског приступа, знања и преданости. Овај вишегодишњи пројекат реализован је у сарадњи Народног музеја у Београду и Националне пинакотеке из Болоње, а носиоци су били Роза Д'Амико и Татјана Бошњак. Његови резултати били су публиковање првог систематског каталога збирке стране уметности (2004), те изложбе *Da Carpaccio a Canaletto, Tesori d'arte italiana dal Museo Nazionale di Belgrado*, организоване у Националној пинакотеци у Болоњи (2004- 2005), у Кастелу Звево у Барију (2005), Уметничком музеју у Тампереу (2005) и Народном музеју у Београду (*Класици италијанске уметности. Од Паола Венецијана до Франческа Гвардија*, 2005-2006).

Живој и динамичној изложбеној делатности Народног музеја Татјана Бошњак допринела је значајним ко-ауторским изложбама, заједно са Драганом Ковачић, међу којима су и *Пол Гоген, дела из Народног музеја Београд*

(1998), те *Белгијска уметност XIX и XX века из збирке Народног музеја у Београду* (2000), које су показале богатство наших колекција. Следиле су изложбе које су после двадесет година одсуства поново поставиле Народни музеј на међународну сцену - *Die Geburt der Moderne. Von der Schule von Barbizon bis zum Konstruktivismus* (Музеј града Беча 2002, Градска галерија у Клагенфурту 2004-2005), односно *У истоков савременного искусства от барбизонской школы до классического авангарда* (Уметнички музеј А. С. Пушкина, Москва 2002); *Unknown Story of Modern Art* (Хирошима, Кјото, Кочи, Мијазаки, Токијо, Нигата, Каназава 2005-2006); *Gli Impressionisti i Simbolisti e le Avangardie. 120 capolavori dal Museo Nazionale di Belgrado* (Комо 2007). Изложба *Belgrado-Parijs, Meesterwerken uit het National Museum van Belgrado* (Градски музеј у Хагу 2004), била је резултат кретивног тимског рада Тат-јане Бошњак и њених колега Драгане Ковачић, Љубице Миљковић, Гордане Станишић и Вере Грујић, који је указао на правце нових тумачења уметничких збирки музеја. Поред изложбених пројеката који су допринели међународној репутацији Народног музеја, била је аутор изложби које су означиле прекретницу у деловању музеја и повратак публике у Народни музеј, попут *Импресивно!* (Народни музеј, 2004).

Сарадња је обележила и последњи њен велики пројекат, студију о Иберу Роберу, написану заједно са Сашом Брајовић – *Имагинарни вртови Идера Робера*. Ова књига представља ширину њеног истраживачког приступа, изузетно знање и темељитост, једнако као и други објављени текстови у зборницима, студијским каталозима изложби или каталогу збирке италијанског сликарства. Сви они чине поуздану, ваљану и незаобилазну основу за даља истраживања, коју имамо и у *Каталогу збирке француског сликарства из Народног музеја*, готово потпуно довршеном рукопису чије објављивање очекујемо.

Била је активан члан професионалних удружења – Музејског друштва Србије и НК ICOM Србије, а посебно CODART (International council for curators of Dutch and Flemish art), на чијим је конгресима редовно учествовала (2003-2008). Професионално сазревање омогућили су јој и краћи стручни студијски боравци у иностранству, попут боравка у Пољској (1998), Шведској (2004), Француској (2003, 2007), САД (2004) и Турској (2009).

Уз послове кустоса од 2002. године била је и шеф Одељења новије уметности, које је водила предано, а од 2005. године и заменик директора Народног музеја, мудро одређујући, и као члан његовог Управног одбора од 2003. до 2009. године, или члан Високог одбора за реконструкцију Народног музеја у Београду (2003-2008), и његову програмску оријентацију и активности, постојано доприносећи унапређењу и промени Народног музеја.

Била је активна и у оквиру музејске мреже Србије помажући великим

стручним знањем системски развој заштите културних добара, посебно као члан Комисије Министарства културе Републике Србије за израду нацрта Закона о кутурним добрима (2001-2002), Комисије Министарства културе за културна добра Дворског комплекса на Дедињу (члан 2005-2009), Уметничког савета Фонда краљевски двор (члан од 2005) или Комисије Министарства културе за процену стања, предлагање мера за унапређење рада и оцену програма и области музејске делатности (председник 2006-2009).

Током само две деценије активног рада оставила је велики, истински траг истраживачком и музеолошком зрелошћу, постижући резултате који су унапредили целокупну музеолошку струку у Србији, о чему сведоче и награде за лични допринос развоју музеологије и музејских струка. Добитник је награде за трајни допринос култури *Златни беочуг* Културно-просветне заједнице Београда као ко-аутор пројекта *Реноар – дела из Народног музеја, Београд* (1997), награде НК ИКОМ Србије и Црне Горе за пројекат – каталог збирке *Ризнице италијанске уметности из Народног музеја у Београду* (2004), као ко-аутор, те награде *Михајло Валтровић* Музејског друштва Србије као ко-руководилац пројекта *Ризнице италијанске уметности из Народног музеја у Београду* (2004).

Њена тиха али упорна енергија, смиреност, поузданост и промишљеност, стручна зрелост и ширина, нису само допринели динамичној и богатој делатности Народног музеја и помагали његовој трансформацији у тешким годинама, већ су и оплеменили њене колеге и пријатеље. Татјана Бошњак нас је окупљала, давала нам најбоље разлоге и поводе за заједнички рад, потстицала, усмеравала, и – највише – несебично помагала. Памтићемо њену доброту и племенитост.

Татјана Цвјетићанин

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА ТАТЈАНЕ БОШЊАК

1988

Александар Ђурић, Галерија КНУ, 25. октобар – 6. новембар, *Ликовни живот 6/7*, Београд, 1988.

Владан Мартиновић, скулптуре, Галерија КНУ, 26. април – 9. мај, *Ликовни живот 2*, Београд, 1988.

Гордана Петровић, графике и цртежи, Галерија Графичког колектива, *Ликовни живот 1*, Београд, 1988.

Драган Милосављевић, Галерија КНУ, 24. мај – 5. јун, *Ликовни живот 3*, Београд, 1988.

Из атељеа Коларчеве задужбине, Галерија КНУ, 11 – 23. октобар, *Ликовни живот 6/7*, Београд, 1988.

Каталог // *Поклон збирка Арса и Војке Милатовић* / Никола Кусовац. – Београд : Народни музеј, 1988.

Љубица Пецарски, слике, Галерија КНУ, 13 – 26. септембар, *Ликовни живот 5*, Београд, 1988.

Миодраг Елезовић, слике, Галерија Дома културе Студентски град, *Ликовни живот 2*, Београд, 1988.

Миодраг Рогић, графике и цртежи, Галерија Графичког колектива, 18 – 30. април, *Ликовни живот 2*, Београд, 1988.

Музичке слике и Београд, Галерија КНУ, 10. јун – 5. јул, *Ликовни живот 4*, Београд, 1988.

Савремена аргентинска графика, Галерија Графичког колектива, 20 јун – 16. јул, *Ликовни живот 4*, Београд, 1988.

Сеад Черкез, акварели, Галерија КНУ, 29. март – 11. април, *Ликовни живот 1*, Београд, 1988.

Слободан Михаиловић, графике, Галерија Графичког колектива, 31. октобар – 12. новембар, *Ликовни живот 6/7*, Београд, 1988.

Соња Бриски-Узелац, слике, Галерија КНУ, 27. септембар – 11. октобар, *Ликовни живот 5*, Београд, 1988.

1989

Збирка Јоце Вујића / [предговор Лепосава Шелмић; каталог Никола Кусовац, Љубица Миљковић, Татјана Бошњак, Лепосава Шелмић, Драгојла Живанов]. – Београд : Народни музеј, 1989.

Јубиларни златници и сребрњаци Небојше Митрића посвећени обележавању шест векова од битке на Косову, *Нумизматичар 12*, Београд, 1989, 79-82.

Summary: The Jubilee Gold and Silver Medallions of Nebojša Mitrić Commemorating the Sixth Centenary of the Battle of Kosovo.

Карло Боршик, Галерија КНУ, 31. јануар – 12. фебруар, *Ликовни живот 9*, Београд, 1989.

Милан Маринковић / Никола Кусовац, Татјана Бошњак. – Београд : Удружење ликовних уметника Србије, 1989.

Хуан Миро, графике, Народни музеј Београд, 16. септембар – 16. октобар, *Ликовни живот 17*, Београд, 1989.

Црногорска медаља „За Освету Косова" у спомен Балканских ратова 1912–1913, *Нумизматичар 12*, Београд, 1989, 75-78.
Summary: The Montenegrin Medal „To Avenge Kosovo" in Commemoration of the Balkan Wars 1912–1913.

1990

Црногорско одликовање - Споменица устанка од 21. децембра 1918, *Нумизматичар 13*, Београд, 1990, 93-95.
Summary: The Montenigrin Decoration – Medal of the Uprising of Decembar 21, 1918.

1994

Шраубталир Папе Урбана VIII из Кабинета за нумизматику и епиграфику Народног музеја у Београду, *Зборник Народног музеја XV-2*, Београд, 1994, 71-75.
Summary: A Schraubtalerr of Urban VIII from the Collection of the Department of Numismatics and Epigraphics of the National Museum in Belgrade.

1996

Едгар Дега : Балерина у хаљини са жутим пругама, *Змај 5*, Београд, 1996.

Пјер Бонар : Доручак, *Змај 5*, Београд, 1996.

Прилог изучавању прве српске медаље, *Нумизматичар 18/19*, Београд, 1996, 133-138.
Summary: Contribution to the Study of the First Serbian Medal.

1997

Два поклона Кнегиње Јулије Обреновић из Збирке стране уметности Народног музеја у Београду, *Гласник друштва пријатеља Народног музеја 4*, Београд, 1997.

Збирка медаља Кабинета за нумизматику и епиграфику Народног музеја у Београду од оснивања до 1918, *Зборник Народног музеја XVI-2*, Београд, 1997, 135-142.
Summary: The Collection of Medals of the Numismatics Cabinet of the National Museum in Belgrade, since its Foundation in 1918.

Крађа Реноарове Купачице, *Гласник Друштва пријатеља Народног музеја 1*, Београд, 1997.

Мари Лорансен : Две сестре, *Змај 11*, Београд, 1997.

Пјер Огист Реноар : Девојчица са шеширом, *Змај 6-7*, Београд, 1997.

Портрети деце на изложби Реноар : дела из Народног музеја у Београду, *Змај 8-9*, Београд, 1997.

Реноар : дела из Народног музеја Београд = Renoir : Oeuvres du Musée National Belgrade = Renoir : Works from the National Museum Belgrade / [Татјана Бошњак, Драгана Ковачић]. – Београд : Народни музеј, 1997.

Реноар : дела из Народног музеја / [Татјана Бошњак, Драгана Ковачић]. – Београд : Народни музеј, 1997.
Деплијан.

Renoir : Works from the National Museum Belgrade / [Tatjana Bošnjak, Dragana Kovačić]. – Beograd : Narodni muzej, 1997.
Деплијан.

Ulje na platnu i grafike Mirjane I. Jovanović / [tekst Tatjana Bošnjak]. – Reževići : J.U. Spomen dom Reževići, 1997.

Yugoslavia (Serbia and Montenegro) // *A Survey of numismatic research 1990-1995* / editors Cécile Morrisson, Bernd Kluge. – Berlin : International Numismatic Commission, 1997, 699-700.

1998

Вијар : Ентеријер, *Змај 12*, Београд, 1998.

Ликовно пролеће 23 / [увод Татјана Бошњак]. – Београд : Народни музеј, 1998.

Пол Гоген : дела из Народног музеја Београд = Paul Gauguin : Works from the National Museum Belgrade / [Драгана Ковачић, Татјана Бошњак]. – Београд : Народни музеј, 1998. – (Из ризнице Народног музеја ; 3).

Страна уметност из Поклон збирке Арса и Војке Милатовић : (1988-1998) / Татјана Бошњак, Драгана Ковачић. – Београд : Народни музеј, 1998.

Yugoslavia // *Modern Art Medals – A Retrospective.* – The Hague : FIDEM XXVI, 1998, 285-288.

2000

Белгијска уметност XIX и XX века из збирке Народног музеја у Београду = L`art belge des XIX et XX siècles de la collection du Musée National Belgrade / [уводни текст и каталог Татјана Бошњак, избор графичких радова и каталог Драгана Ковачић]. – Београд : Народни музеј : Завод за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу, 2000.

2001

Макјајоли и фигурација у модерној италијанској уметности // *Од Фаторија до Морандија : Колекција Гриеко из Пинакотеке Провинције Бари*. – Београд : Народни музеј, 2001, 15-16.

2002

Die Geburt der Moderne : Von der Schule von Barbizon bis zum Konstruktivismus : Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Belgrad / [Katalog Tatjana Bošnjak, Dragana Kovačić, Ivana Ivanović]. – Wien : Historisches Museum der Stadt Wien, 2002.

Schedi No. 21, 39, 40, 41 / [Tatjana Bosnjak, Rosa D'Amico] // *Il Trecento Adriatico : Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* / Francesca Flores D'Arcais, Giovanni Gentili. – Milano : Silvana 2002, 144, 180, 182, 184.

У истоков савременного искусства : от барбизонской школы до классического авангарда : европейская жибопись и графика из собрания Националъцого музея, Белград / [авторы концепции и статей Татяна Бошняк, Драгана Ковачич]. – Москва : Арт Курьер, 2002.

Collection of World Art // *From Lepenski Vir to Modern Art : Tresaures of National Museum Belgrade* / editor Nikola Tasić. – Belgrade : National Museum, 2002, 149-158.

2004

Da Carpaccio a Canaletto : tesori d'arte italiana dal Museo Nazionale di Belgrado / Tatjana Bošnjak, Rosa D'Amico. – Venezia : Marsilio, 2004.

De kunstverzameling van het National Museum in Belgrado // *Belgrado-Parijs, Meesterwerken uit het National Museum van Belgrado* / [Tatjana Bošnjak, Dragana Kovačić, Ljubica Miljković, Vera Grujić, Gordana Stanišić]. – Zwolle : Uitgeverij Waanders, 2004, 8-17.

Impresivno! = Impresive!. – Beograd : Communis, 2004.

Италијанско сликарство од XIV до XVIII века из Народног музеја у Београду = Pittura italiana dal XIV al XVIII secolo dal Museo Nazionale di Belgrado / Роза Д'Амико, Татјана Бошњак, Дубравка Прерадовић. – Београд : Народни музеј, 2004. – (Каталог збирке стране уметности ; 1).

Маниристичка слика „Рај“ из Народног музеја у Београду : прилог тумачењу и атрибуцији, *Зборник Народног музеја XVII-2*, Београд, 2004,139-146.

Summary: Mannerist Painting “Paradise” from the National Museum in Belgrade : contribution to interpretation and attribution.

Schedi No. 35, 42, 51, 59, 65, 94 // *Degas : Classico e moderno* / a cura di Maria Teresa Benedetti. – Milano : Skira, 2004, 241, 251, 262, 276, 286, 330.

2005

Envoys of Humanism : Italian Art Tresaures from the Collection of the National Museum in Belgrade & a Selection of Old Italian Art from Finnish Collection = Humanismin lähettiläät : Italialaisia taidea arteita Belgradin Kansallismuseon kokoelmista & valikoima vanhaa italialaista taidetta snomalsisista kokoelmista / [Janne Gallen-Kallela-Siren, Tatjana Bošnjak... et al.]. –Tampere : Tampere Art Museum, 2005.

Класици италијанске уметности : од Паола Венецијана до Франческа Гвардија / Роза Д’Амико, Татјана Бошњак, Дубравка Прерадовић.– Београд : Народни музеј, 2005.

Unknown Story of Modern Art : *Masterpieces of European Art from the National Museum in Belgrade* / [authors Tatjana Bošnjak, Dragana Kovačić]. – Hiroshima : Hiroshima Museum of Art, 2005.

Текст упоредо на јапанском и енглеском језику.

2007

Elenco delle opere 01-03, 05-12, 16, 20, 24-35, 37-41-48, 50-53, 64-65, 67, 69-72, 74-75, 79-88, 90-99, 102, 105-111, 113, 122 // *Gli Impressionisti i Simbolisti e le Avangardie* : *120 capolavori dal Museo Nazionale di Belgrado* / a cura di Tatjana Bošnjak, Sergio Gaddi, Giovanni Gentili, Dragana Kovačić. – Milano : Silvana, 2007, 242-270.

Medalje i sitna plastika Nebojše Mitrića = Medals and Thiny Plastics of Nebojša Mitrić // *Небојша Митрић : 1931-1989* / уводни текст Станислав Живковић. – Нови Сад : Матица српска, 2007, 70-74, 257-261.

Pionieri moderni nella collezione dei Musei Nazionale di Belgrado // *Gli Impressionisti i Simbolisti e le Avangardie* : *120 capolavori dal Museo Nazionale di Belgrado* / a cura di Tatjana Bošnjak, Sergio Gaddi, Giovanni Gentili, Dragana Kovačić. – Milano : Silvana, 2007, 21-31.

La Sacra Conversazione di Belgrado : storia del dipinto // *La sacra Conversazione di Palma il Vecchio : restauro del dipinto su tavola di Belgrado* / a cura di Alessando Bianchi. – Roma : Artemide, 2007, 51-55.

2009

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли Ибера Робера у Народном музеју у Београду / Татјана Бошњак, Саша Брајовић, *Зборник Народног музеја XIX-2*, Београд, 2009, 137-174.
Summary: The Staircase in the Park of the Farnese palace at Capraroli by Hubert Rober in the National Museum in Belgrade.

Француско сликарство у Београду : формирање и улога јавне колекције, *Зборник Народног музеја XIX-2*, Београд, 2009, 501-533.
Summary: French Paintings in Belgrade : the Formation of Collection and the Role of a Public Collection

2010

Књига на коју се дуго чекало : Музеј кнеза Павла, *Наслеђе XI*, Београд, 2010, 225-227.

2011

Од ауторског концепта до статуса јавне колекције : дела италијанских уметника у Поклон-збирци Дамњановић : каталог 189-194 // *Поклон збирка Драгослава Дамњановића* / [уредник Татјана Бошњак]. – Београд : Народни музеј, 2011, 287-290, 292-297. – (Историја уметности ; 4).

Поклон-збирка Дамњановић као део музејског фонда // *Поклон збирка Драгослава Дамњановића* / [уредник Татјана Бошњак]. – Београд : Народни музеј, 2011, 11-13. – (Историја уметности ; 4).

2012

Имагинарни вртови Ибера Робера / Саша Брајовић, Татјана Бошњак.– Београд : Народни музеј, 2012. – (Из ризнице Народног музеја ; 5).

Imaginary Gardens of Hubert Robert / Saša Brajović, Tatjana Bošnjak.– Belgrade : National Museum, 2012. – (From the Treasuers of the National Museum ; 5).

Уређивачки рад

The Benefactors of Belgrade University / [editors Marica Šuput, Tatjana Bošnjak]. – Belgrade : University : Serbian Academy of Sciences and Arts : National Museum, 2005.

Добротвори Београдском универзитету / [уредници Марица Шупут, Татјана Бошњак]. – Београд : Универзитет : Галерија Српске академије наука и уметности : Народни музеј, 2005.

Gli Impressionisti i Simbolisti e le Avangardie : *120 capolavori dal Museo Nazionale di Belgrado* / a cura di Tatjana Bošnjak, Sergio Gaddi, Giovanni Gentili, Dragana Kovačić. – Milano : Silvana, 2007.

Поклон збирка Драгослава Дамјановића / [уредник Татјана Бошњак]. – Београд : Народни музеј, 2011. – (Историја уметности ; 4).

Татјана Цвјетићанин

УДК 012 Краут В.;
ИД 195207948

IN MEMORIAM

МР ВАЊА КРАУТ (ШИБЕНИК, 1929 – БЕОГРАД, 2012)

Разговарала сам са Вањом Краут неколико сати пре него што је преминула 8. августа 2012. године. Зато се тешко мирим са чињеницом да је отишла. За нас који смо је волели и са њом се дружили, она је и даље са нама. Ценили смо је због њених радних резултата, честитости и поштења, а ја се осећам њеним дужником. Иако сам испунила услове конкурса и задовољила очекивања чланова комисије, она је, по ондашњем устаљеном обичају при избору непосредног сарадника, дала последњу реч на основу утиска стеченог током мог волонтирања код ње и других музејских доајена. Прихваћено је њено мишљење, а не шефа Одељења за историју уметности који се определио за мог колегу, пре свега због потпуне бројчане превласти жена у Народном музеју и неопходности

обављања неких неизбежних тзв. мушких послова. Захвална сам јој на указаном поверењу и задовољству да радим оно у чему уживам. Њен однос према мени није био непрекидно исти. Мењао се у зависности од расположења, тренутне ситуације и разних околности. Без обзира на све, моје поштовање је увек остајало. Када ме је, са дистанце пензионера смирених емоција и сентименталног односа према оданим пријатељима, сврставала у ред добрих музеалаца, узвраћала сам јој да је она једноставно непогрешиво изабрала, пошто сам ја њена *аквизиција* образована и у њеној строгој, дисциплинованој и врло захтевној школи. Смејала се мојим речима, али чини ми се да су јој пријале једнако као мени њене.

Вања Краут спада у ред бројних *придошлица* или *дошљака* који су много учинили за српски народ. Родила се у Шибенику, 30. јануара 1929, граду своје мајке Зденке Бошковић. По оцу Божидару, генерал-потпуковнику и оснивачу Војнотехничког института у Београду, порекло води из Марибора. У њеном службеном листу стоји да је словеначке националности. Међутим, школовањем, животом и осећањима она је Београђанка од 1944, све више и *велика* Српкиња, нарочито после агресије НАТО (1999) коју су, на њено запрепашћење, подржали послушници и удворице код нас, у тзв. региону и иностранству. Бомбардовање Србије било је за њу антицивилизацијско, нехумано и незаконито силеџијско изживљавање војно и економски најмоћнијих држава. Праведно је сагледавала ситуацију у републикама некадашње Југославије и Србији, доносила закључке и са резигнацијом коментарисала неправде и неправилности. Пратила је будно и радознало дешавања у струци, патила што Народни музеј није отворен за публику и не ради онако како би морао у складу са сопственом традицијом. У новинама је изнела став о лошем пројекту за реконструкцију музејске зграде на Тргу Републике, такође и разочарање у вези са трагичним поигравањем историјом и трајањем њеног Народног музеја, првог међу музејима Србије, јер је осећала да јој припада као и свакоме ко се формирао на врхунским достигнућима прошлости и преузима најбоље поуке претходника. Скоро до краја је задржала радни елан и потребу да за собом остави светле трагове.

Вања Краут је приступила партизанима и осетила тежину Другог светског рата. Упркос свему, сачувала је свежину духа и веру у победу хуманости. Комуниста из убеђења, предала се утопистичким идејама, али је врло реално сагледавала заблуде и странпутице. Пре стицања матурског сведочанства почела је да ради у Министарству поморства (1946), уједно учила и дипломирала у Вишој филмској школи (1949). Иако се запослила као глумица у *Звезда филму* (1949-1950), затим позоришту *Београдска комедија* (1951-1955), завршила је студије историје уметности на Филозофском факултету у Београду, 15. фебруара 1957. године. Била је врло крат-

ко архивиста у Војнотехничком институту ЈНА (1957). Као службеник у Савезу музејско-конзерваторских радника ФНРЈ (1957-1960) положила је стручни испит 9. априла 1959. године. Радила је у Народном музеју од 1. фебруара 1960. године.

После приправничког и асистентског стажа код Моме Стевановића, у Одељењу иностране уметности, Вања Краут је постављена за првог и дуго година јединог кустоса Кабинета графике. Као *одговорни руковаоц имовине музејске збирке Графичког кабинета*, по решењу од 7. децембра 1963. које је потписао тадашњи управник Народног музеја др Лазар Трифуновић, она се у потпуности посветила цртежу и графици. Обављала је све музеолошке послове, магистрирала (1974) са темом *Цртежи српских уметника 19. века* и приредила истоимену изложбу, напредовала у стручним звањима, обишла многе музеје и галерије широм Европе и њихова достигнућа применила у прикупљању, чувању, обради и излагању културних добара. Трудила се да своје богато искуство пренесе млађима, највише личним примером и преко корисног приручника *Рад и организација Кабинета графике*. Гнушала се нерадника и хвалисаваца са мегаломанским замислима, који су се медијски промовисали као недостижни и у свему најбољи, а врло мало су постигли у музејској пракси.

За двадесет осам година руковођења Кабинетом графике, до одласка у пензију 30. јуна 1991, Вања Краут је обрадила пет хиљада сто пет радова. И ово је подвиг достојан дивљења када се зна да поједини музеји немају толики број предмета или ако их имају – о њима брине неупоредиво више стручњака и помоћних служби. Ништа мање није важно ни то што се Вања Краут годинама залагала, и успела, да збирка која јој је поверена на чување добије депо са одговорајућим мобилијаром за безбедан смештај врло осетљивог и трошног папира. Претходно је допринела да се, по правилима музеологије, уреди простор за повремене изложбе у оквиру сталне поставке. Она је ту представљала вредности Кабинета графике, листове Дирера, Рембранта, наших истакнутих уметника и примљене поклоне од Александра Дерока, Михаила С. Петрова, Божидара Продановића, Александра Луковића, Братислава Стојановића, Вељка Михајловића и др.

Своју изложбену делатност Вања Краут је почела помажући Моми Ставановићу при поставци *Изложбе цртежа холандских мајстора XVII века из збирке Фодор у Амстердаму*. Аутор је педесет једне изложбе у Народном музеју и другим просторима, међу њима: *Карикатуре Бете Вукановић*, *Изложба цртежа Саве Шумановића*, *Цртежи српских уметника у збирци Народног музеја*, *Изложба цртежа француских мајстора XIX и XX века из збирке Народног музеја у Београду* у Народном музеју у Љубљани, *Цртежи и графике Ђорђа Андрејевића Куна* у Новом Саду, Србобра-

ну, Савином Селу, Бачком Добром Пољу, Врбасу и Смедереву, *Љубомир Ивановић* у Галерији САНУ, *Дрворези Албрехта Дирера из збирке Народног музеја* у Високом, Брчком и Београду, *Цртежи, акварели и графике француских мајстора из збирке Народног музеја* у Врбасу и Крушевцу, *Београдски сликари између два рата* у Хелсинкију, *Цртежи Стеве Тодоровића* у Галерији Графички колектив, *Графике уметника Париске школе у збирци Кабинета графике Народног музеја*, *Јан Тороп и његови савременици – Холандска графика с краја 19. и почетка 20. века из збирке Народног музеја*, *Отворени графички атеље* (1984-1992), *Француски мајстори и Париска школа из збирке Народног музеја* у Осијеку, Београду, Марибору, Приштини и Сарајеву, *Од Дега до Пикаса из збирке Народног музеја* у Музеју у Шартру.

У сарадњи са колегама Вања Краут је урадила седамнаест изложби: са Момом Стевановићем најпровокативнију за то време – *Изабрана дела мајстора из Белог двора* (1961), највише са Вером Ристић под музејским кровом и широм Србије почев од *Изложбе сликара револуционара*, преко *Слика и цртежа Моше Пијаде* до *Мила Милуновића из збирке Народног музеја*, затим са групом кустоса прегледе *Поклони Народном музеју* (1974, 1980), са Николом Кусовцем *Поклон збирка Арса и Војке Милатовић*, са Ирином Суботић *Пикасо и његови савременици из збирке Народног музеја*, *Збирка Ериха Шломовића*, *Ремек-дела француских мајстора XIX и XX века у Народном музеју у Београду*, која је приређена у четири јапанска центра.

Вања Краут се старала око организације и поставке, односно била члан организационог одбора, комесар или задужена само за поставку двадесет изложби из иностранства, а запамћене су: *Винцент ван Гог у колекцији Државног музеја Кролер-Милер из Отерлоа*, *Стара немачка графика у колекцији Графичког кабинета у Дрездену*, *Стари мајстори из Ермитажа*, *Немачка графика 1910-1930. из Државног музеја у Источном Берлину*, *Алфонс Муха и чешка сецесија из Народне галерије и Уметничко-историјског музеја у Паргу*, *Дирер – инспирација уметника из Музеја у Нирнбергу*, *Амерички дрворез – прегород и иновација*, *Савремена јапанска графика*.

Изложбе су пратили каталози пописани у неколико бројева едиције *Музеолошке свеске*, а библиографија Вање Краут пружа увид у све што је истраживала и оставила у наслеђе. Објављивала је у Зборнику Народног музеја, Зборнику за ликовне уметности Матице српске, Веснику Војног музеја, Годишњаку града Београда и другим стручним часописима. Запажене су и значајне њене монографске студије о Љуби Ивановићу, Стеви Тодоровићу, Богдану Кршићу, одреднице у енциколопедијама Лексикографског завода, Просвете и других издавача. Круна њеног бављења културним добрима у Кабинету графике и свеобухватног проучавања

наше *црно-беле* уметности јесте још увек најпотпунија књига под називом *Историја српске графике од 15. до 20. века*. На крају, за *Каталоī збирке цртежа 19. века* рекла бих да је крешендо вишедеценијске преданости узорног кустоса.

Вања Краут је покренула штампање ограничених тиража са оригиналних плоча из Кабинета графике и организовала одлично посећен курс графике, који су водили угледни професори Бошко Карановић, Јаков Ђуричић и Жарко Смиљанић. Аутор је сценарија за четири телевизијске емисије: *Настава и развој īрафичке дисциīлине*, *Развој српске īрафике од дрворезних илустрација до бакрореза 18. века*, *Српска īрафика 19. века са освртом на īрафику у Европи* и *Графика у Србији од 1900. до 1950. īодине*. Одржала је више предавања и често у јавним гласилима говорила о графици и Кабинету графике, последњи пут у њој посвећеној получасовној емисији под називом *Ауторски отисак*, емитованој два пута (2010. и 2012) на првом и другом програму РТС.

Од бројних послова које је Вања Краут успешно обавила издвојили бисмо *Отворени īрафички атеље* (1982-1991) под окриљем Народног музеја, онда *Отворену īрафичку радионицу* (1991-2000) у организацији УЛУС-а, Радио Београда 202 и НТВ Студија Б, такође и њено гостовање (1997-2000) на Међународном сајму уметности и уметничке опреме у Београду. У оквиру ове јединствене акције са различитим називима, објашњавали су своје омиљене технике и уз помоћ историчара уметности и ликовних критичара откривали поетике најугледнији графичари из некадашње Југославије и иностранства. Њен саставни део била је продаја по врло повољним ценама. И Вања Краут је куповала графике, а многе добила на поклон као знак пажње и уважавања. Тако је, уз писма, белешке и другу грађу, оставила документ о интернационалној манифестацији коју је покренула и успешно водила седамнаест година.

Вања Краут је желела да брижљиво и нежно сачува сећања на догађаје и уметнике с којима се сусретала, дружила, писала предговоре у каталозима, постављала им и отварала изложбе, бринула о њиховим капиталним остварењима. Тако је с временом сакупила око двеста десет грфика, цртежа, слика, икона и копија фресака. Од дела своје збирке, распоређеног на зидовима стана испуњеног успоменама, није могла да се растане. Тестаментом га је наменила драгим особама и институцијама, Народном музеју свој портрет, рад Вељка Станојевића. Поклонила је, 2004, Збирци југословенског сликарства XX века Народног музеја пет акварела, а следеће године Галерији Матице српске сто осамдесет радова, највише графика учесника Отвореног графичког атељеа. Тако је показала колико цени ову угледну установу из Новог Сада, која јој је указала част *Диīломом у знак захвалности за усīешну сарадњу и доīринос* поводом свог стопедесетогодишњег

јубилеја (1997). Дарујући уметничка дела Вања Краут је предала и део живота чврсто повезаног са историјом уметности и музеологијом.

Уз редовне послове које је савесно обављала, Вања Краут није занемарила обавезе и ван радног времена. Била је члан управе Друштва пријатеља Народног музеја, УЛУПУДС-а и многих селекционих комисија и жирија за доделу награда на престижним ликовним смотрама. Бринула је о свему и волела истину. Подстакла је Пеђу Милосављевића да пошаље писмо извињења А. Луковићу јер га је безразложно и неосновано оптужио да се залагао за ограничавање стваралачких слобода и прогон уметника у тзв. црном таласу, а то није било тачно.

Радна биографија Вање Краут знатно је садржајнија. Тешко је побројати све њене активности које су јој донеле угледна признања од којих помињемо: *Орден заслуīа за народ* (1962), *Орден рада са златним венцем* (1980), *Златни беочуī* (1986), *Наīраду Михаила Валтровића* (1988) и *Наīраду УЛУПУДС-а за животно дело* (1995). Убеђена сам да су јој највише годили поштовање и пажња добрих људи, верних пријатеља и искрених колега. По врхунским резултатима у музејској служби, науци и култури, остаће трајно у историји и Народног музеја и Србије.

Љубица Миљковић

ВАЊА КРАУТ
НАУЧНИ И СТРУЧНИ РАДОВИ И ПУБЛИЦИСТИЧКИ ПРИЛОЗИ

Посебна издања

1966.

[Графика у доба класицизма] // *Класицизам код Срба: сликарство и графика.* – Београд: Просвета, 1966, стр. 7-40. – (Посебна издања / Народни музеј; књ. 3)

1967.

Класицизам код Срба: каталог цртежа и графике / материјал за Каталог сакупила и приредила Вања Краут. – Београд: Просвета, 1967. – (Посебна издања / Народни музеј; књ. 8)

1968.

Karikature Bete Vukanović. – Beograd: Kulturni centar, 1968. – (Galerija Kulturnog centra; sv. 118)

Каталог изложбе.

1969.

Збирка графика и цртежа југословенских и страних аутора. – Београд: Народни музеј, 1969.

Цртежи Саве Шумановића: из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: Народни музеј, 1969.

Каталог изложбе. – Текст на српском и француском језику.

1971.

Цртежи француских мајстора 19. и 20. века из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: Народни музеј, 1971.

Каталог изложбе. – Уводни текст на српском и француском језику.

1972.

Risbe francoskih majstorov 19. in 20. stoletja iz zbirke Narednega muzeja v Beogradu. – Ljubljana: Narodni muzej, 1972.

Каталог изложбе.

Цртежи и графике Ђорђа Андрејевића Куна. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1972.

Каталог изложбе.

Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја: (1830-1930). – Београд: Народни музеј, 1972.

Каталог изложбе.

1973.

Карикатуре Бете Вукановић: 1872-1972. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1973.

Каталог изложбе одржане у оквиру фестивала „Дани комедије".

Цртежи и графике Ђорђа Андрејевића Куна. – Врбас: Дом културе, 1973.

Каталог изложбе.

Цртежи и графике Ђорђа Андрејевића Куна. – Смедерево: Музеј у Смедереву, 1973.

Каталог изложбе.

Цртежи Љубомира Ивановића из збирке Народног музеја у Београду. – Светозарево: Галерија самоуких ликовних уметника, 1973.

Каталог изложбе.

1974.

Изложба цртежа Саве Шумановића: изложба из збирке Народног музеја Београд. – Земун: [б. и.], 1974.

Каталог изложбе одржане у Народном позоришту у Београду, Сцена Земун, у част 30-годишњице ослобођења Земуна.

Познати Београђани у карикатури Бете Вукановић. – Београд: Туристички савез Београда, 1974.

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић" у Скадарлији.

Цртежи српских уметника XIX века: 1800-1900. I. = Zeichnungen serbischer Künstler des 19. Jahrhunderts: 1800-1900. – Београд: Народни музеј, 1974.

Каталог изложбе. – Изложба је приређена поводом 130-годишњице постојања Народног музеја у Београду и 30-годишњице ослобођења Београда.

1975.

Ликовни уметници револуционари и борци: из збирке Народног музеја у Београду. – Опово: Галерија Јован Поповић, 1975.

Каталог изложбе.

Umetnici revolucionari iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu. – Beograd: Narodni muzej, 1975.

Каталог изложбе. – Касарна „4. јули", Дом ЈНА, Топчидер.

1976.

Ликовни уметници револуционари и борци: изложба слика из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: [б. и.], 1976.

Каталог изложбе у Народном позоришту у Београду, Сцена Земун.

Љубомир Ивановић. – Београд: Српска академија наука и уметности, 1976. – (Галерија САНУ; 27)

Каталог изложбе. – Текст на српском и француском језику.

Српско сликарство и графика у доба романтизма / [Миливој Николајевић, Миодраг Јовановић; аутори каталога Вања Краут ... (и др.)]. – Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј, 1976.

Каталог изложбе. – Текст на српском и немачком језику.

Цртежи и ситна пластика. – Београд: УЛУС, 1976.

Каталог изложбе.

1977.

Дрворези Албрехта Дирера из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: [СИЗ Скадарлија, 1977].

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић" у Скадарлији.

Уметници Париске школе: из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: [СИЗ Скадарлија, 1977].

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић" у Скадарлији.

1978.

Организација и рад Кабинета графике. – Београд: Народни музеј, 1978. – (Музеолошке свеске / Народни музеј; 1)

Уметници француске и париске школе (цртежи, акварели, графике и студије) из збирке Народног музеја у Београду. – Врбас: Дом културе, 1978.

Каталог изложбе.

Цртежи Љубе Ивановића из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: СИЗ Скадарлија, 1978.

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић“ у Скадарлији.

1979.

Beogradilainen maalaustaide kahden maailmansodan välillä = Belgrads malarkonst i mellankrigs tiden. – Beograd: Kulturni centar, [1979]

Каталог изложбе. – Текст на финском и норвешком језику.

1980.

Зоран Ивановић ликовни уметник: мотиви Скадарлије: изложба слика. – Београд: СИЗ Скадарлија, 1980.

Каталог изложбе.

Поклони Народном музеју, 2: 1974-1979 / каталошки подаци Вања Краут ... (и др.). – Београд, Народни музеј, 1980.

Каталог изложбе.

Стева Тодоровић: 1832-1925: цртежи из збирке Народног музеја. – [Београд: Народни музеј], 1980.

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић“ у Скадарлији.

1981.

Saveta Mihić. – Milano: Galeria Artelite 2009, 1981.

Каталог изложбе.

Стеван Тодоровић: 1832-1925 / аутори текстова Вера Ристић, Вања Краут, Никола Кусовац. – Неготин: Мокрањчеви дани, 1981.

Каталог изложбе.

Цртежи Љубе Ивановића из збирке Народног музеја у Београду. – Београд: СИЗ Скадарлија : Народни музеј, [1981].

Каталог изложбе у Галерији „Душан Влајић“ у Скадарлији.

1982.

Dürer: inspiracija umetnika: grafička zbirka Gradskog istorijskog muzeja iz Nürnberga iz Fondacije „Albreht Dürer“ = Dürer A-Z: sechzig druckgraphische Dürer-Variationen zeitgenössischer Künstler von Anderle bis Zimmermann. – Beograd: Narodni muzej, 1982.

Каталог изложбе. – Текст на српском и немачком језику.

Jan Toorop i njegovi savremenici: holandska grafika s kraja 19. i početka 20. veka iz zbirke Narodnog muzeja. - Beograd*:* Narodni muzej, 1982. – (Katalog zbirke / Narodni muzej; 1)

На спор. насл. стр.: Jan Toorop and His Contemporaries: Dutch Print from the end of 19th c. and the Beginning of 20th Century from the

Collection of the National Museum of Belgrade. – Уводни текст на српском и енглеском језику.

1983.

Бранко Шотра: 1906-1960: цртежи и графике. – Београд: Народни музеј 1983.

Каталог изложбе.

Изложба слика Братислава Стојановића: 150 година ослобођења Тимочке крајине од Турака. – Књажевац: Дом културе, 1983.

Каталог изложбе.

1984.

Александар Дероко: цртежи. – Београд: Народни музеј, 1984.

Каталог изложбе.

Божа Продановић: графике малог формата. – Београд: Народни музеј, [1984].

Каталог изложбе.

Vera Božičković, Saveta Mihić: crteži. - [Beograd: Galerija Az], 1984.

Каталог изложбе.

„Људи" Миће Поповића. – Београд, 1984.

Crteži Radenka Miševića. – Sarajevo: Galerija Energoinvesta, 1984.

1985.

Графике Александра Луковића Лукијана: поклон збирка. – Београд: Народни музеј, 1985.

Каталог изложбе.

Историја српске графике од XV до XX века = History of Serbian Graphic Arts from XV to XX Century. – Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Народни музеј, 1985.

Резиме; Summary; Zusammenfassung; Résumé; Resumen.

Линорези Братислава Стојановића. – Београд: Народни музеј, 1985.

Каталог изложбе.

Михаило С. Петров: 1902-1983: графике: поклон изложба. – Београд: Народни музеј, 1985.

Каталог изложбе.

[*Предговор за каталог изложбе „Златно перо"*]. – Београд, 1985.

Francuski umjetnici i Pariška škola: crteži i grafike XIX i XX stoljeća iz zbirke Kabineta grafike Narodnog muzeja u Beogradu. – Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1985.

Каталог изложбе.

1986.

Изложба полазника I вечерњеī курса īрафике. – Београд: Народни музеј: Галерија „Видиковац“, 1986.

Каталог изложбе.

Отворени īрафички аīеље 3 / [организатор, аутор поставке изложбе и водитељ Вања Краут]. – Београд. Народни музеј, 1986.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, избор литературе / Љиљана Ћинкул-Крстић. – Каталог изложбе.

Francuski umetnici i Pariska škola: crteži i grafike XIX i XX veka iz zbirke Kabineta grafike Narodnog muzeja u Beogradu. – Beograd: Narodni muzej, 1986.

Каталог изложбе. – Текст на српском и француском језику.

1987.

Bogdan Kršić: grafički listovi. – Beograd: Narodni muzej, 1987.

На прелиминарним насл. стр.: Knjiga o grafičkim listovima Bogdana Kršića povodom tridesete godišnjice rada (1957-1987) i retrospektivne izložbe u Kabinetu grafike Narodnog muzeja u Beogradu. – Каталог изложбе.

Графике Александра Луковића. – Ниш: Галерија савремене уметности, 1987.

Каталог изложбе.

Отворени īрафички аīеље 4: изложба учесника / [организатор, аутор поставке изложбе и водитељ Вања Краут]. – Београд. Народни музеј, 1987.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, избор литературе и каталожки подаци / Гордана Црнобрња. – Каталог изложбе.

Радомир Сīевић Рас: 1931-1982-1987. / Добрило М. Николић, Вања Краут. – Београд: Народни музеј : Музеј примењених уметности, 1987.

Цртежи савремених уметника из збирке Кабинеīа īрафике. – Београд: Народни музеј, 1987.

Каталог изложбе.

1988.

Drvorezi Albrehta Direra iz zbirke Kabineta grafike Narodnog muzeja u Beogradu. – Prijepolje: RO Dom revolucije, 1988.

Каталог изложбе.

Отворени īрафички аīеље 5: изложба учесника / [организатор, аутор поставке изложбе и водитељ Вања Краут]. – Београд: Народни музеј, 1988.

На корицама: Open Graphic Studio. – Каталог изложбе.

Поклон збирка Арса и Војке Милатовић = Arso and Vojka Milatović Gift Collection / [аутори каталога Вања Краут ... (и др.)]. – Београд: Народни музеј, 1988. – (Каталози поклона Народном музеју; 6)

1989.

Братислав Стојановић, Мотиви из Африке. – Београд, 1989.
[Предговор за мапу линореза].

1990.

Отворени графички атеље 7: изложба учесника / [аутори текстова Вања Краут ... (и др.)]. – Београд: Народни музеј, 1990.
На корицама: Open Graphic Atelier. – Каталог изложбе.

Saveta Mihić: Paintings and drawings. – Nicosia, 1990.
Каталог изложбе.

1991.

Отворени графички атеље 8: изложба учесника / [организатор и водитељ Вања Краут]. – Београд. Народни музеј, 1991.
На корицама: Open Graphic Atelier. – Биографије, каталошки подаци, поставка изложбе / Драгана Ковачић. – Каталог изложбе.

1992.

Otvoreni grafički atelje: deset godina = The Open Graphic Workshop: The Tenth Anniversary. – Beograd: Narodni muzej, 1992.
Каталог изложбе.

Отворени графички атеље 9: изложба учесника / [организатор и водитељ Вања Краут]. – Београд: Народни музеј, 1992. – (Историја уметности; 3).
На корицама: Open Graphic Atelier. – Биографије, каталошки подаци, поставка изложбе / Драгана Ковачић. – Каталог изложбе.

Цртежи 19. века у Србији: каталог збирке Кабинета графике Народног музеја у Београду. = Nineteenth Centuru Drawings in Serbia: Catalogue of the Collection from the Graphic Arts Cabinet of the National Museum in Belgrade. – Београд: Народни музеј, 1992. – (Историја уметности; 3)

1993.

Откупи: 4: 1985-1993: изложба слика, скулптура, цртежа и графика савремених уметника, откупљених за збирке Народног музеја / [каталог и поставка изложбе Вања Краут ... (и др.)]. – Београд: Народни музеј, 1993.
Каталог изложбе.

1995.

36. oktobarski salon. Beograd: ULUS, 1995.
Предговор каталога пратеће изложбе у Галерији Графичког колектива.

1996.

Жиноу у част. – Београд: Народни музеј, 1996.
Каталог изложбе.

37. oktobarski salon – Beograd: ULUS, 1996.
Предговор каталога пратеће изложбе.

Цртеж: „Београд 96“. – Београд: Народни универзитет „Браћа Стаменковић“, 1996.
Каталог изложбе.

1997.

Мали Монмартр: Лепенски вир. – Београд: Мали Монмартр, 1997.
Каталог изложбе.

1998.

Љиљана Манзаловић: мракони. – Београд: УЛУС, 1998.
Каталог изложбе у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“.

Поводом изложбе учесника 12. Ликовне колоније. – Младеновац, 1998.
Каталог изложбе.

1999.

Trajko Stojanović Kosovac. – Beograd: Kulturni centar, 1999.
Каталог изложбе.

2000.

Брана Макеш: мали обол Византији. – Београд: Галерија „Глас“, 2000.
Каталог изложбе.

Зоран Тодоровић. – Београд: Галерија „Глас“, 2000.
Каталог изложбе.

2003.

Вељко Михајловић: Христов венац. – Београд: Педагошки музеј, 2003.
Каталог изложбе.

2005.

Богдан Кршић: графике. – Старчево: Дом културе, 2005.
Каталог изложбе.

2008.

Beograd: Institut Servantes, 2008.

Поводом 5. издања мапе „За слободу“ Ђорђа Андрејевића - Куна.

Прилози у часописима и књигама

1959.

Сценографи Народног позоришта у Београду. – *Наша сцена*, бр. 114, 1959.

1960.

Изложба цртежа холандских мајстора 17. века у Народном музеју. – *НИН*, 15. мај 1960.

1961.

Izložba izabranih dela iz zbirke Belog dvora. – *Književne novine*, 5. maj 1961.

Izložba Foraina i Bonnarda. – *Književne novine*, 28. jul 1961.

1962.

Гравире Jacques Callota у Београду. – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 3, 1962 (1960/61), стр. 279-289, [4] стр. са илустр.

Résumé: Les gravures de Jacques Callot à Belgrade.

Stefano della Bella и његова серија гравира „Улазак пољског амбасадора у Рим“ из 1633. године. – *Зборник радова Народног музеја*, бр. 3, 1962 (1960/61), стр. 291-298, [4] стр. са илустр.

Résumé: Stefano della Bella et sa série de gravures „L'entrée de l'ambassadeur polonais à Rome“ de 1633.

1963.

Izložba „Crteži, grafika i akvareli iz NOR-a“. – *Vesnik Vojnog muzeja JNA*, br. 8-9, 1963, str. 355-357.

1964.

Два Piranesi-јева бакрописа у Народном музеју у Београду. – *Зборник Народног музеја*, бр. 4, 1964, стр. 399-404, [2] стр. са илустр.

Résumé: Les deux gravures à l'eau-forte du Piranesi au Musée National de Beograd.

1966.

Vidranović, Ilija // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 523.

Vojnović (Pelikan), Bogosav // *Enciklopedija likovnih umjetnosti, [Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 544.

Vuković, Božidar // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 560-561.

Vuković, Vićenco (Vicenzo) // *Enciklopedija likovnih umjetnosti, [Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 561.

Vuletić, Jovan // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 562.

Žedrinski, Vladimir // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 651-652.

Zanetti, Camillo // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 601.

Rampazetto, Antonio // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 55.

Savić, Dragan // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 174.

Srbija. Grafika XVIII-XIX veka // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 280-281.

Sremska Mitrovica. Muzej Srema // *Enciklopedija likovnih umjetnosti, [Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 300.

Stojanović, Ljubomir // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 330.

(Schmuzer), Jakob Matthias (Matthäus) // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 182.

Teodor, jeromonah // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 412.

Šotra, Branko // *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, *[Knj.] 4: Portr-Ž.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, str. 372.

1967.

О бакрорезу „Парнас“ Маркантонија Рајмондија из збирке Народног музеја у Београду. – *Зборник Народног музеја*, бр. 5, 1967, стр. 399-403, [3] стр. са илустр.

Résumé: Le gravure „Parnasse“ de Marcantonio Raimondi de la collection du Musée National de Belgrade.

О сликару Михајлу-Мини Филимоновићу: прилог изучавању српског романтичарског сликарства. – *Зборник за ликовне уметности Матице Српске*, бр. 3, 1967, стр. 293-299, [2] стр. са илустр.

Résumé: Du peintre Mihajlo-Mina Filimonović: contribution à l'etude de la peinture serbe de l'epoque du romantisme.

Српска новина или Магазин за художество, књижество и моду и мједорезац Доминик Перласка. – *Зборник Музеја примењене умет-ности,* бр. 11, 1967, стр. 101-106.

Résumé: La gazette serbe ou revue d'art. de litterature et de mode et le graveur Dominik Perlaska.

Сценографи Народног позоришта у Београду до 1914. – *Годишњак града Београда*, књ. 14, 1967, стр. 317-329.

Résumé: Scenographes du Theatre National Avant 1914.

1968.

Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 4, 1968, стр. 381-389, [2] стр. са илустр.

Résumé: Beta Vukanović comme caricaturiste et la collection de ses caricatures au Musée National.

Rujanska štamparija // *Enciklopedija Jugoslavije*, *[Knj.] 7: R-Srbija*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, str. 105.

Sava Inok // *Enciklopedija Jugoslavije*, *[Knj.] 7: R-Srbija*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, str. 147-148.

Soppron Ignjat // *Enciklopedija Jugoslavije*, *[Knj.] 7: R-Srbija*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, str. 436.

Srbi. Grafika // *Enciklopedija Jugoslavije*, *[Knj.] 7: R-Srbija*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1968, str. 599-600.

1969.

Narodni muzej: Grafički kabinet // *Metropole umetnosti – Beograd*. – Beograd: Prosveta, 1969, str. 25, ilustr. 83-90.

1970.

Збирка цртежа и графике: српска графика // *Народни музеј Београд: водич*. – Београд: Народни музеј, 1970, стр. 53-61.

Водич је штампан и на француском, руском, енглеском и немачком језику. Друго издање изашло је 1979. године.

Збирка цртежа и графике: страна графика // *Народни музеј Београд: водич*. – Београд: Народни музеј, 1970, стр. 62-68.

Водич је штампан и на француском, руском, енглеском и немачком језику. Друго издање изашло је 1979. године.

1971.

Vuković, Božidar // *Enciklopedija Jugoslavije*, *[Knj.] 8: Srbija-Ž*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, str. 557.

Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак“. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске,* бр. 7, 1971, стр. 355-363, [3] стр. са илустр.

Résumé: Les ebauches de Steva Todorović pour son „Soulevement de Takovo“.

1972.

Direktor ICOM-a u poseti muzejima Srbije. – *Bilten Zajednice muzeja Srbije,* br. 2, 1972.

Петар Аничић. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 8, 1972, стр. 499-457, [4] стр. са илустр.

Résumé: Petar Aničić.

1975.

Постанак и развој „школа начертанија“ у Србији и њихов значај у ликовном васпитању. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 11, 1975, стр. 163-182.

Zusammenfassung: Enstehung und Entwicklung der Zeichenschulen in Serbien und deren Bedeutung in der Ausbildung der Bildenden Künstler.

Неки нови подаци из живота и рада сликара Јована Исаиловића Млађег. – *Зборник Народног музеја*, бр. 8, 1975, стр. 553-559.

Zusammenfassung: Einige neuen Einzelheiten aus dem Leben und Schaffen des Malers Jovan Isailović Jr.

1976.

Два документа о новијем српском сликарству. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 12, 1976, стр. 285-291.

Résumé: Deux documents sur la peinture en Serbie dans les temps plus recents.

Цртежи Новака Радонића. – *Дневник,* Нови Сад, 5. октобар 1976.

1977.

Moša Pijade – revolucionar i stvaralac. – *Umetnost,* br. 54, 1977, str. 58-62.

Цртежи Новака Радонића. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 13, 1977, стр. 285-295, [12] стр. са илустр.

Zusammenfassung: Die Zeichnerische Leistung des Novak Radonić.

1978.

Dinko Davidov, Srpska grafika XVIII veka – izdavač Odeljenje za likovne umetnosti Matice srpske, Novi Sad, 1978 [prikaz]. – *Umetnost,* br. 61-62, 1978, str. 104-105.

Tito i umetnici: izdanje Muzej „25. maj" [prikaz]. – *Umetnost,* br. 60, 1978, str. 85.

1979.

Неколико графика Ђорђа Андрејевића Куна са прве графичке изложбе у Београду. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске,* бр. 15, 1979, стр. 409-418, [4] стр. са илустр.

Zusammenfassung: Einige Werke von Đorđe Andrejević Kun auf der ersten Ausstellung der Graphik in Beograd.

1980.

Aleksandrović, Ljubomir // *Enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-Biz*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1980, str. 101-102.

Babić-Jovanović, Milica // *Enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-Biz*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1980, str. 396.

Отворени графички атеље у Народном музеју у Београду. – *Годишњак града Београда*, бр. 37, 1980, стр. 231-239.

National Museum. Nadežda and Rastko Petrović Muzeum. – *Belgrade review*, No. 12, October, 1980.

1981.

Povodom izložbe „Crteži, slike i grafike Franje Mraza". – *Vesnik Vojnog muzeja JNA*, br. 27, 1981, str. 209-210.

Прилог за монографију Бранка Шотре. – *Зборник за ликовне уметности Матице српске,* бр. 17, 1981, стр. 281-297.

Résumé: Contribution à la monographie de Branko Šotra.

1982.

Pavle Vasić, Uniforme srpske vojske 1808-1918 [prikaz knjige]. – *Vesnik Vojnog muzeja*, br. 28, 1982, str. 203-205.

Povodom izložbe Bratislava Stojanovića „Pedeset godina slikarstva 1932-1982", Beograd, Galerija Kulturnog centra. – *Urbanizam,* br. 19, 1982, str. 15.

Стева Тодоровић 1832-1925: живот и цртачко дело: (Поводом 150-годишњице рођења). – *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, бр. 18, 1982, стр. 103-130, [4] стр. са илустр.

Résumé: Steva Todorović: sa vie et ses dessins.

1983.

Цр̄тежи и ӣрафика // Народни музеј Беоӣрад. – Беоӣрад: Вук Караџић, 1983, ст̄р. 123-128.

1984.

Aleksić, Stevan // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 8-9.

Aničić, Petar // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 19.

Babić-Jovanović, Milica // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 56.

Beložanski, Bosa // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 94.

Beložanski, Stanislav // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 94.

Berman, Adolf // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 115.

Brailovski, Leonid // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 185.

D'Andrea, Dominiko // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str.

Danilovac, Josif // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 295.

Denić, Miomir // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 302.

Ivanović, Ljubomir // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 657, 659.

Janković, Dušan // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 679.

[Предговор] // Отворени графички атеље 1. – Београд: Народни музеј, 1984, стр. 3-4.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, каталошки подаци, избор литературе / Љубица-Буба Миљковић. – Каталог изложбе.

Ćirić, Ida // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 282.

Ćirić, Milorad // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J.* – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 282-283.

Ćirić, Milorad // Enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 3: Crn-Đ. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 329.

Ćirić, Miloš // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 283.

Filimonović, Mihajlo - Mina // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str.

Hanzen (Hansen), Vasiljević Aleksej // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 517.

Crnilović, Hristifor // Enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 3: Crn-Đ. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 55.

Džmerković, Božidar // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 1: A-J*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, str. 377.

1985.

[Предговор] // *Отворени ӣрафички аӣеље 2*. – Београд: Народни музеј, 1984, стр. 3-4.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, каталошки подаци, избор литературе / Љубица Миљковић. – Каталог изложбе.

1987.

Графике Божидара Продановића: поводом ретроспективне изложбе. – **Борба**, 21-22. новембар 1987.

Karamatijević, Prvoslav - Pivo // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 14.

Karanović, Boško // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 18.

Kovačevič, Antonije // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 107.

Miscellanea: 1. Ана Влаховић: (1858-1918). – *Зборник Народноӣ музеја*, бр. 13/2, 1987. стр. 125-130.

Resume: Ana Vlahović

Miscellanea: 2. Библиографија о Стеви Тодоровићу. – *Зборник Народноӣ музеја*, бр. 13/2, 1987. стр. 131-135.

Miscellanea: 3. Библиографија Стеве Тодоровића. – *Зборник Народноӣ музеја*, бр. 13/2, 1987, стр. 136.

Mihajlović, Veljko // Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 325.

Mišević, Radenko // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 355, 357.

Obradović-Dragović, Vukica // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 489.

Orfelin, Zaharije // *Likovna enciklopedija Jugoslavije, [Knj.] 2: K-Ren*. – Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1987, str. 18.

1989.

Михајловић, Вељко // *Отворени графички атеље 6: изложба учесника*. – Београд: Народни музеј, 1989, стр. 17-18.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, каталошки подаци и поставка изложбе / Гордана Мијовић-Црнобрња. – Каталог изложбе.

Слике умируће града: поводом изложбе графика „Сентандреја“ Вељка Михајловића. – *Дневник*, Нови Сад.

Crteži i grafike iz kolekcije Ericha Šlomovića u Kabinetu grafike Narodnog muzeja = Dessins et gravures de la collection d'Erich Chlomovitch au Cabinet de gravure du Musée National // *Zbirka Erich Šlomović iz Narodnog muzeja u Beogradu = Collection Erich Chlomovitch Musée National de Belgrade*. – Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1989, str. 23-24, 99-100.

Каталог изложбе.

Чумић, Михаило // *Отворени графички атеље 6: изложба учесника*. – Београд: Народни музеј, 1989, стр. 23-24.

На корицама: Open Graphic Studio. – Биографије, каталошки подаци и поставка изложбе / Гордана Мијовић-Црнобрња. – Каталог изложбе.

1990.

Велике изложбе: колекција Ериха Шломовића, цртежи и графике. – *Политика*, 24. фебруар 1990.

[Кабинет графике и Отворени графички атеље Народног музеја]. – Venezia Viva Venezia: Centro internazionale di grafica, 1990, 8-9, 13.

Текст на италијанском језику.

1991.

Collection of Drawings and Graphic by foreign artists // Masterpieces of the 19th and 20th Century French Painting from The National Museum, Belgrade. – Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1991, p. 16-20.

Упоредни текст на јапанском и енглеском језику.

1992.

Nineteenth Century Drawings in Serbia // *Dictionary of Art*. – London, 1992.

1993.

Lori Christmastree // *Отворени графички атеље 10: изложба учесника*. – Београд: Народни музеј, 1993, стр. 23-24..

На корицама: Open Graphic Atelier. – Биографије, каталошки подаци и поставка изложбе / Драгана Ковачић. – Каталог изложбе.

1995.

Божидар Џмерковић // *Отворена графичка радионица: изложба учесника, 1994 = Open Graphic Art Workshop: Exhibition of the participants, 1994*. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: Студио Б, 1995, стр. 3-6.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

Međunarodni bijenale „Suva igla". – *Likovni život*, br. 53-54, 1995, str. 32.

Међународни графички бијенале „Сува игла". – *Вести*, бр. 2442, Ужице, 27. мај 1995, стр. 10-11.

Подсећање: поводом Бијенала „Сува игла" // *Други графички бијенале „Сува игла"*. – 1995, стр. 151-159.

Каталог изложбе.

1996.

Катарина Зарић // *Отворена графичка радионица: изложба учесника, 1995 = Open Graphic Art Workshop: Exhibition of the participants, 1995*. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: Студио Б, 1996, стр. 15-16.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

Потсетимо се ... // Отворена графичка радионица: изложба учесника, 1995 = Open Graphic Art Workshop: Exhibition of the participants, 1995. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: Студио Б, 1996, стр. 7-8.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

Promocija mape „Novi Beograd“ Dušana Mikonjića: 11. april 1996. – *Likovni život*, br. 59-60, 1996.

1997.

Графике Братислава Стојановића // *Братислав Стојановић*. – Београд: Библиотека града Београда, 1997.

Линорези Братислава Стојановића // *Братислав Стојановић*. – Београд: Библиотека града Београда, 1997.

Нека присећања. – *Гласник Друштва пријатеља Народног музеја*, бр. 2, 1997, стр. 14-15.

Нека размишљања // Отворена графичка радионица: изложба учесника, 1996 = Open Graphic Art Workshop: Exhibition of the participants, 1996. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: Студио Б, 1996, стр. 1-4.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

О музејским изложбама: цртежи српских уметника 19. века. – *Гласник Друштва пријатеља Народног музеја*, бр. 4, 1997, стр. 13-14.

Otvorena grafička radionica: izložba učesnika // *Art Expo*. – Beograd: Beogradski sajam 1997, str. 72-73.

Суверено доба графике // *Бели град: културна историја Београда* / Боле Милорадовић. – Београд: Медиарт, 1997, стр. 304-305.

1998.

„А сви смо ми некад били деца, више или мање срећна“. – *Билтен Специјалне болнице за церебралну парализу*, бр. 36-37, 1998, стр. 1.

Otvorena grafička radionica // *Art Expo*. – Beograd: Beogradski sajam, 1998, str. 85-87.

[Предговор] // *Отворена графичка радионица: изложба учесника, 1997 = Open Graphic Art Workshop: Exhibition of the participants, 1997*. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: Студио Б, 1996, стр. 1-6.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

Стара немачка графика. – Гласник Друштва пријатеља Народног музеја, бр. 7-8, 1998, стр.

„Crtež – to je poštenje umetnosti“ Ingres // *Saveta Mihić = Saveta Mihic* / [autor uvodne studije Sreto Bošnjak]. – Beograd: Narodni muzej, 1998, str. 46-47.

Упоредни текст на енглеском језику.

1999.

Уместо предговора // *XV изложба учесника из 1998. године: XVI Отворена графичка радионица = XV Exhibition of Participants from 1998: XVI Open Graphic Art Workshop*. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: НТВ Студио Б, 1999.

Каталог изложбе одржане у Народном музеју у Београду.

2000.

Aleksandar Luković: slike iz kolekcije Galerije 107. – *Likovni život*, br. 86-87, 2000.

Podsetimo se ... [Otvorena grafička radionica] // *Art Expo*. – Beograd: Beogradski sajam, 2000, str. 60-66.

[Предговор] // *XVI изложба учесника из 1998. године: XVII Отворена графичка радионица = XVI Exhibition of Participants from 1998: XVII Open Graphic Art Workshop*. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: НТВ Студио Б, 2000.

Каталог изложбе.

2001.

Otvorena grafička radionica // *Art Expo*. – Beograd, 2001, str. 8-9.

[Предговор] // XVII изложба учесника из 1998. године: XVIII Отворена графичка радионица = XVII Exhibition of Participants from 1998: XVIII Open Graphic Art Workshop. – Београд: УЛУС: Радио Београд 202: НТВ Студио Б, 2001.

Каталог изложбе.

2002.

Bolje kraj sa bolom, nego bol bez kraja [o Smilji Mandukić]. – *Orchestra*, br. 21, 2002, str. 31.

2003.

Grafike Aleksandra Lukovića // *Poklon zbirka grafika Aleksandra Lukovića Lukijana*. – Vršac: Gradski muzej, 2003, стр. 8-11.

O crtežima Aleksandra Lukovića // *Poklon zbirka grafika Aleksandra Lukovića Lukijana*. – Vršac: Gradski muzej, 2003, стр. 11-15.

Trajko Stojanović Kosovac. – Susreti, br. 6, Šid, 2003.

Цртачко дело // *Стеван Тодоровић: 1832-1925* / Никола Кусовац ... (и др.). – Београд: Народни музеј; Нови Сад: Галерија Матице српске, 2002, стр. 217-242.

Resume: Drawings.

2004.

Андрејевић, Димитрије // *Срūски биоīрафски речник, [Књ.] 1: А-Б*. – Нови Сад: Матица српска, 2004, стр. 160.

Андрејевић Кун, Ђорђе // *Срūски биоīрафски речник, [Књ.] 1: А-Б*. – Нови Сад: Матица српска, 2004, стр. 168-170..

Активност Кабинета графике од 1963. до 1992. године. – *Зборник Народноī музеја*, бр. 18/2, 2007, стр. 521-528.

Summary: Activities of the Graphic Cabinet from 1963 to 1992

Браиловски, Леонид Михајлович // *Срūски биоīрафски речник, [Књ.] 1: А-Б*. – Нови Сад: Матица српска, 2004, стр. 769-770.

Бранковић, Лаврентије // *Срūски биоīрафски речник, [Књ.] 1: А-Б*. – Нови Сад: Матица српска, 2004, стр. 794

Izložba crteža Radenka Miševića // *Radenko Mišević* / priredili Meliha Husedžinović, Stojan Ćelić. – Sarajevo: Kult B, 2007, str. 249.

2007.

Даниловац, Јосиф (Danilowatz, Josef) // *Срūски биоīрафски речник, [Књ.] 3: Д-З*. – Нови Сад: Матица српска, 2007, стр. 103-104.

Istaknute ličnosti Beograda: Žinou u čast // *Zbornik o ekslibrisu*. – Beograd, 2007, str. 267-268.

2008.

Цртеж Александра Луковића // *Александар Луковић Лукијан: црūежи* / Никола Кусовац. – Београд: Алта Нова д.о.о., 2008, стр. 26-30.

Корични наслов: Никола Кусовац, Лукијан: 180 цртежа

2009.

[Паја Јовановић је био неуморан и изванредан цртач ...] // *Павле Паја Јовановић = Pavle Paja Jovanović* / приређивач Момчило Моша Тодоровић. – Београд: „Радионица душе“, 2009, стр. 171-174.

Упоредни текст на енглеском језику.

2010.

Ljubomir Ivanović // *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog* / uredila Jasna Jovanov. – Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2010, str. 100-106, 419.

Вера Грујић

РЕЦЕНЗЕНТИ

Драгомир АЦОВИЋ, Саша БРАЈОВИЋ, Јеша ДЕНЕГРИ, Јелена ЕРДЕЉАН, Бранка ИВАНИЋ, Јасна ЈОВАНОВ, Александар КАДИЈЕВИЋ, Драгана КОВАЧИЋ, Данијела КОРОЛИЈА ЦРКВЕЊАКОВ, Ивана КУЗМАНОВИЋ-НОВОВИЋ, Ненад МАКУЉЕВИЋ, Миодраг МАРКОВИЋ, Лидија МЕРЕНИК, Љубица МИЉКОВИЋ, Светислав НИКОЛИЋ, Сања ПАЈИЋ, Бојана ПОПОВИЋ, Ненад РАДИЋ, Зоран РАКИЋ, Гордана СТАНИШИЋ, Љиљана СТОШИЋ, Ирина СУБОТИЋ, Мирослав ТИМОТИЈЕВИЋ, Симона ЧУПИЋ

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА

Марија ИВАНИЋ

ПРЕВОД

Станислав ГРГИЋ

ЛЕКТУРА ПРЕВОДА

Тамара RODWELL–ЈОВАНОВИЋ

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКО УРЕЂЕЊЕ

Бранислав Л. ВАЛКОВИЋ

ШТАМПА

ПУБЛИКУМ

ТИРАЖ

500

*Зборник Народног музеја у Београду излази годишње, наизменично у две свеске: свеска 1 археологија једне године; свеска 2 историја уметности наредне године

AUTEURS DE RECENSION

Dragomir ACOVIĆ, Saša BRAJOVIĆ, Ješa DENEGRI, Jelena ERDELJAN, Branka IVANIĆ, Jasna JOVANOV, Aleksandar KADIJEVIĆ, Dragana KOVAČIĆ, Danijela KOROLIJA CRKVENJAKOV, Ivana KUZMANOVIĆ-NOVOVIĆ, Nenad MAKULJEVIĆ, Miodrag MARKOVIĆ, Lidija MERENIK, Ljubica MILJKOVIĆ, Svetislav NIKOLIĆ, Sanja PAJIĆ, Bojana POPOVIĆ, Nenad RADIĆ, Zoran RAKIĆ, Gordana STANIŠIĆ, Ljiljana STOŠIĆ, Irina SUBOTIĆ, Miroslav TIMOTIJEVIĆ, Simona ČUPIĆ

RELECTURE ET CORRECTION

Marija IVANIĆ

TRADUCTION

Stanislav GRGIĆ

RELECTURE DE TRADUCTION

Tamara RODWELL–JOVANOVIĆ

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Branislav L. VALKOVIĆ

IMPRIMERIE

PUBLIKUM

TIRAGE

500

*Le Recueil du Musée National de Belgrade paraît une fois par an, les deux volumes en alternance: le fascicule 1, archéologie, une année; le fascicule 2, histoire de l'art, l'année suivante.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7(091)

ЗБОРНИК Народног музеја. Историја уметности = Recueil du Musèe National de Belgrade. Histoire de l'art / главни и одговорни уредник Татјана Цвјетићанин. - 1982, књ. 11/2- . - Београд (Трг Републике 1а) : Народни музеј, 1982- (Београд : Публикум). - 24 cm

Делимично је наставак: Зборник Народног музеја у Београду = ISSN 0522-8352
ISSN 0352-2466 = Зборник Народног музеја у Београду. Историја уметности
COBISS.SR-ID 5042447