

---

ЈЕЛЕНА ТОДОРОВИЋ\*

Факултет ликовних уметности у Београду

## У ПОТРАЗИ ЗА НЕСТАЛОМ РЕМБРАНТОВОМ СЛИКОМ

Потрага за *Квинтом Фабијем Максимом* од текста Милана Кашанина у „Уметничком прегледу” до архиве „чуvara наслеђа” у Берлину

САЖЕТАК: У историји уметности, посебно раног модерног доба, постоји знатан број дела које својим садржајем и историјом настанка представљају суштинска огледала епохе у којој су створена. Од двоструког портрета *Федерика да Монтефелџа* Пјера дела Франческа, преко Микеланђеловог *Сирашиној суда* до Бернинијевог *Пресиола Св. Петра* или Каравађовог *Пољубљења Св. Јована Крститеља*, свако од ових дела је и настало и остало чвориште идеја свога доба. Веома сличну судбину имало је данас изгубљено Рембрантово дело посвећено римском конзулу Квинту Фабију Максиму. Само што је његова улога огледала једнога доба била двострука – истовремено је одражавала време у коме је настала, али и време у коме је нестала.

Због тога је циљ овога чланка да уз помоћ текста Милана Кашанина, пар преосталих црно-белих фотографија и обиља архивских докумената, расветли необичну историју Рембрантовог *Квинта Фабија Максима*, како ону праву, тако и мноштво исконструисаних историја које су око ње испредане.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рембрант, Квинт Фабије Максим, *Уметнички преглед*, кнез Павле, Цозеф Дивин, Државна уметничка колекција Краљевине Југославије, нестало дело, Одред за споменике, уметничка дела и архиве

Када је 1937. године Милан Кашанин написао веома надахнути текст о Рембрантовој слици *Квинт Фабије Максим* (1653–5) за часопис *Уметнички преглед*, ни слутио није да ствара последње сведочанство о једном великом уметничком делу (в. Кашанин 1937–8: 100–104). Иако је сма-

---

\* jelena.a.todorovic@gmail.com

трана врхунским остварењем славног холандског уметника, слика *Квинти Фабије Максим* посебан значај добила је тек када је престала постојати, када је од прослављеног ремек-дела постала мит.

У историји уметности, посебно раног модерног доба, постоји знатан број дела које својим садржајем и историјом настанка представљају суштинска огледала епохе у којој су створена. Од двоструког портрета *Федерика да Монтефелџа* Пјера дела Франческе, преко Микеланђеловог *Сираццној суда* до Бернинијевог *Престола Св. Петра* или Каравађовог *Погуђења Св. Јована Крстићева*, свако од ових дела је и настало и остало чвориште идеја свога доба. Веома сличну судбину имало је данас изгубљено Рембрантово дело посвећено римском конзулу Квинту Фабију Максиму. Само што је његова улога огледала једнога доба била двострука – истовремено је одражавала време у коме је настала, али и време у коме је нестала.

Због тога је циљ овога чланка да уз помоћ текста Милана Кашанина, пар преосталих црно-белих фотографија и обиља архивских докумената, расветли необичну историју Рембрантовог *Квинта Фабија Максима*, како ону праву, тако и мноштво исконструисаних историја које су око ње испредане.

Текст Милана Кашанина објављен у четвртном броју *Уметничког ирегледа* (1937–8), иако поседује неке недоследности, спада не само у последње, већ и у најисцрпније анализе овог важног Рембрантовог дела. Мада је *Квинти Фабије Максим* засигурно била слика која је заслуживала већу пажњу научника, о њој је до Кашаниновог доба објављено запањујуће мало. А касније није ни било могуће.

Повод за Кашанинов текст био је долазак Рембрантовог дела, 1933. године, у Дворски комплекс на Дедињу, у Државну уметничку колекцију Краљевине Југославије. Набавка слике била је део великог колекционарског подухвата (о коме ће више бити речи) који су водили краљ Александар Карађорђевић и кнез Павле Карађорђевић. Њихова тежња била је да у новој краљевској резиденцији саграђеној истовремено са проглашењем нове државе, Краљевине Југославије, оформе државну збирку која ће уједно бити огледало идеала заједничке државе Јужних Словена и европског културног идентитета.

Чињеница да је ова велика слика била једно од чувених Рембрантових дела, а уједно и прва Рембрантова слика на простору Краљевине Југославије, одредила је карактер и значај Кашаниновог текста. Он је

требало не само да прикаже слику науци, већ и да је прецизно контекстуализује у богати Рембрантов опус. Иако скроман по броју страна, текст у *Уметничком прегледу* постигао је оба циља и на веома инспиративан начин представио значај Рембрантовог дела.

Будући да Милану Кашанину у то време није била ни позната ни ти доступна архивска документација која је нама данас на располагању, он долазак Рембрантовог дела у Дворски комплекс на Дедињу смешта у 1931. годину, иако је слика набављена тек две године касније, 1933. године. О томе нам сведочи документација фирме Браће Дивин, најславније куће за продају антиквитета тога доба. Опсежна преписка Џозефа Дивина (Joseph Duvéen) и кнеза Павла омогућава нам да видимо да је Рембрантово дело купљено касније. Први пут се помиње у марту 1932. године када Џозеф Дивин шаље слику у Београд на разматрање, пре него што је краљ Александар (наредне 1933. године) дао свој коначни пристанак за набавку дела. (Гети Архива, *Документација браће Дивин*, 1925–1940, кутија 497, ролна 352. 15. 3.1932.)

Захваљујући чињеници да је слика сигнирана и датирана, као и стилским карактеристикама Рембрантовог рукописа, Кашанин је *Квинта Фабија Максима* правилно датирао на половину 17. века у 1653/1655. годину. Иако је Кашанин, у складу са научним истраживањма свога доба, ово дело приписао самом Рембранту, данас се научници и даље споре око потпуног Рембрантовог ауторства и приписују га делимично и његовим ученицима. У прилог првобитној атрибуцији дела самом Рембранту, иде постојање два припремна цртежа за ову композицију – мале скице тушем и пером која се се чува у кабинету графике у Берлину (Инв. но. 956/P), која се помиње још 1937. године, као и скоро идентификована гравира *Тријумф Јудите* која се чува у кабинету графике у Британском музеју. И поред размимоилажења по питању ауторства, неоспорно је да ово дело представља важно поглавље Рембрантовог стваралаштва. Такође, као што је и сам Кашанин нагласио у свом тексту, због необичне историјске римске тематике веома је одскакало од других радова у опусу овог значајног уметника.

С формалног гледишта тема је за Рембранта доста ретка. Изразити портретист и сликар библијских сцена и људи, Рембрант је само по изузетку сликао личности и догађаје из римске и грчке историје и митологије. И не само тема, већ је и фигура централне личност веома ретка за овог сликара. Рембрант није имао ни по крви ни по духу ничега од Латина и

Медитеранаца: он је свагда више волео животну збиљу и религиозну мистику него приличну поезију и историјску причу, и радије је сликао људе које је виђао свакога дана и знао их у душу него што је комбиновао и измишљао идеализоване личности. (Кашанин 1937–8:100)

Већину Рембрантових дела чиниле су старозаветне сцене и портрети, док је историјска тематика била изузетно ретка. Слика *Квинти Фабије Максима* (179×197), илуструје чувену сцену из римске републиканске историје која се појављује, као што нам је већ Кашанин јасно указао, у Ливијевом делу *Ab Urbe condita* (lib. XXIV, cap. II, 4), као и у Плутарховој биографији Квинта Фабија Максима. Тријумфални дочек Квинта Фабија Максима у Риму описује још Плутарх у свом *Животу Фабија Максима* где га пореди са славним Периклом и глорификује га као једног од кључних војсковођа свога доба. Рембрантов одабир ове теме, иако се данас чини необичним, био је у потпуности у складу са простором за који је наручена. Представа Квинта Фабија Максима требало је да стоји на почасном месту у једној од главних сала у Амстердамској градској кући, том отелотворењу републиканских врлина Низоземске. Ни Милан Кашанин, а нажалост ни савремени историчари уметности, никада нису докучили због чега је ово величанствено дело било само годину дана изложено у градској кући Амстердама, нити због чега је већ 1656. године замењено другом представом такође инспирисаном животом Квинта Фабија Максима, коју је израдио Рембрантов колега Јан Ливенс. Након повлачења дела из Градске куће, њему се губи траг све до друге половине 19. века када ће бити идентификовано у колекцији лорда Ашбурнама у Шернфолд Парку, у Сасексу (Lord Ashburnham). О пореклу слике *Квинти Фабија Максима* Милан Кашанин не даје много података, сем да је у новије време припадала колекцији Њуграса, а нама је дошла из чувене Немешове збирке.

Захваљујући лакшем приступу архивским документима, данас је могуће потпуније сагледати занимљиви историјат Рембрантовог дела. Током 19. века историја *Квинти Фабија Максима* може се пратити од 1808. године када је слика први пут изложена у Амстердаму (кат. бр. 57). Већ 1836. била је поново приказана у *Галерији Фар* у Лондону као дело из колекције колекционара Фарера (Farer), да би се тек 1898. поново појавила пред публиком у оквиру збирке лорда Ашбурнама у Шернфолд Парку, у Сасексу. Највероватније је продата на самој размеђи векова лондонском банкарџу Њуграсу пошто се као део његове

збрике излаже у Лајдену 1906. и у галерији Барлингтон Хаус у Лондону 1908. године. Са изложбе *Три века холандској сликарства* у Амстердаму из 1906. поседујемо и први детаљан опис Рембрантове слике:

Кључно дело на изложби [*Три стотинне година од Рембрантовој рођења у Холандији*] несумњиво је монументално платно 175×197 cm које је прошле године поново откривено у Енглеској у колекцији лорда Ашбурнама, *Тријумф римској конзула* сада у власништву г. Њуграса. Сигнирана и датирана у 1655. годину, слика својом комплексном композицијом сведочи о једној од најплоднијих година у опусу овог уметника и уједно представља важан документ у историји сликарства. (...) Сви детаљи на овој слици указују на Рембрантово врхунско познавање антике, док цела сцена није само пуко преношење прошлости већ поседује сав интензитет живота који само раскошна уобразиља може створити... (Дегенер 1906: 268)

*Квинџи Фабије Максим* неће дуго бити у поседу Њуграса пошто га убрзо купује минхенски антиквар Зедлмајер (Sedlmayer), а 1911. године слика коначно одлази у Будимпешту у збирку једног од кључних колекционара и антиквара средње Европе – Марсела фон Немеша (Marczell von Nemes), о чијој је колекцији Кашанин говорио.

Иако се данас ретко спомиње, Фон Немеш (рођен у јеврејској породици као Мосес Клајн/ Moses Klein) био је не само водећи колекционар у Будимпешти, већ и легендарни антиквар и трговац уметнинама тога времена. Фон Немеш је уистину био јединствена личност, своје богатство је изградио на трговини угљем и дрветом у Трансилванији. Веома рано је почео да улаже у уметничка дела, а потом и да њима тргује. Остао је познат по свом истанчаном укусу и љубави према луксузу, о чему најбоље сведочи белешка младог мађарског уметника Липота Хермана:

Код Немеша можете видети изузетне раритете који се не могу наћи ни у једном другом стану. Ручате испод Гојине слике, а кафу пијете у сени Рембранта и Тицијана. (Akinsha 2011: 15)

За разлику од многих савременика, Марсел фон Немеш је био чувен по честом излагању своје колекције, најчешће у Музеју лепих уметности у Будимпешти, али и у најугледнијим музејима Европе. С истом посвећеношћу излагао је и Рембрантовог *Квинџа Фабија Максима*, прво 1926. године на изложби у Рајксмузеју у Амстердаму (кат. бр. 454), а 1928. године представља га у Старој пинакотеци у Минхену. Само годину дана

касније, Фон Немешов *Квинт Фабије Максим* био је један од драгуља поставке на великој смотри *Холандске уметности 1450–1900* у Краљевској академији у Лондону (кат. бр. 92). Године 1930. Фон Немеш ће у Детроиту, на великој изложби посвећеној Рембрантовим ремек-делима (кат. бр. 55) последњи пут изложити свог Рембанта, непосредно пре продаје целокупне колекције. (види Mensing en Zoon 1931: 48). На почетку четврте деценије двадестог века, Фон Немеш ће схватити да је његова каријера на заласку и да је време да своју колекцију распрода. Аукцију овако драгоцене збирке он је поверио једној од најугледнијих аукцијских кућа у Минхену тога доба *Mensing en Zoon*, која је 16. септембра 1931. године продала целокупну колекцију. (види Mensing en Zoon 1931: 48).

На аукцији у Минхену фирма *Mensing en Zoon* дала је кључно место Рембрантовом *Квинту Фабију Максиму*, као једном од ремек-дела аукције. У каталогу аукције каталожку јединицу о Рембрантовом *Квинту Фабију Максиму* на чак три странице написао је Макс Јакоб Фридлендер (Max Jacob Friedlander), највеће име у нововековној историји уметности међуратног периода. Дела из Фон Немешове збирке купили су водећи музеји и антиквари тога доба, а Рембанта је купио Немешов најугледнији колега и вечити ривал – Џозеф Дивин. Пошто, нажалост, Кашанин није поседовао комплетну провенијенцију слике 1937. године, он је сматрао да је *Квинт Фабије Максим* директно 1931. године набављен из Немешове збирке за Државну уметничку колекцију Краљевине Југославије.

У то време улога Џозефа Дивина, тог врхунског трговца уметничким делима, у стварању Државне уметничке колекције Краљевине Југославије није била скоро уопште позната. Може се слободно рећи да су Џозеф Дивин и његова угледна породична фирма „Браћа Дивин” господарили светским уметничким тржиштем између два рата. Када је Џозеф Дивин, после Првог светског рата, преузео вођење породичне фирме, он је од реномиране европске куће направио врхунску светску институцију која је формирала збирке најзначајнијих колекционара тога доба Џ. П. Моргана, Хернија Клеј Фрика (Henry Clay Frick), Самјуела Креса (Samuel Kress) и других (види Secretst 2004). У време када набавља Рембрантовог *Квинта Фабија Максима*, Џозеф Дивин има канцеларије у Бриселу, Лондону, Њујорку и Паризу. Од великих дела ликовне уметности, до непроцењивих комада намештаја, тепиха и порцелана, Џозеф Дивин уистину обликује укус једне епохе (види Secretst 2004).

Један од драгоцених клијената Џозефа Дивина, и што је још битније за нашу историју, његов блиски пријатељ, био је кнез Павле Карађорђевић. Њиховом пријатељству и дугогодишњој сарадњи можемо да захвалимо што су нека од најдрагоценијих дела набављена за Државну уметничку колекцију Дворског комплекса (ДУК) управо преко фирме „Браће Дивин” (Тодоровић 2014: 26–33). Велики љубитељ уметности и колекционар истанчаног укуса, кнез Павле биће најзаслужнији за формирање како европске тако и југословенске збирке ДУК. Захваљујући првенствено изузетном познавању уметности, као и драгоценим контактима са највећим историчарима уметности и дилерима уметничким делима тога доба, Кенетом Кларком, Бернардом Беренсоном, као и многим колекционарима свога времена, кнез Павле је био идеална личност за одабир и формирање Државне уметничке колекције Краљевине Југославије.

Познанство и сарадња кнеза Павла и Џозефа Дивина датира још из Лондона од почетка двадесетих година. Много пре но што се коначно вратио у Краљевину Југославију и почео рад на формирању Државне уметничке колекције, кнез Павле ствара своју личну збирку и саветује се са Џозефом Дивином око набавке дела. Дивин ће такође одиграти кључну улогу у стварању Музеја модерне уметности у Београду, чије је оснивање покренуо кнез Павле, 1925. године:

[кнез Павле Џозефу Дивину, 4. 9.1925]

Осећам да Вам морам испричати о једном плану до кога ми је веома стало и којим сам тренутно веома окупиран. Одлучио сам да оснујем Музеј модерне уметности у Београду пошто тај град, на жалост, уопште нема такву институцију... (Гети Архива, *Документација браће Дивин*, 1925–1940, кутија 497, ролна 352., 4. 9.1925)

После толико година успешне сарадње, било је потпуно очекивано да ће управо Џозеф Дивин постати један од главних саветника кнеза Павла у набавци дела европске уметности за ДУК. Када је проглашена Краљевина Југославија, 1929. године, јавља се потреба за оснивањем нове уметничке збирке у тек саграђеном двору на Дедињу, која ће нову државу симболички представити. Улога Џозефа Дивина била је много више од пуког трговца, он је био главни саветодавац и велика подршка кнезу Павлу током формирања државне збирке. Најбоља илустрација ове изузетне сарадње и поверења које је постојало између Џозефа Дивина и кнеза Павла током стварања европске збирке, јесте веома вели-

кодушна позајмица уметничких дела коју је фирма Дивин послала у Београд 1933. године. Будући да је збирка била тек у формирању, а требало је државу представити на достојан начин, кнез Павле је замолио Џозефа Дивина да му за потребе државне посете бугарског краља Београду позајми неколико слика. (Тодоровић 2014: 30) Захваљујући дугогодишњем пријатељству и поверењу које је имао у кнеза Павла, Џозеф Дивин је за ову прилику у Београд послао не било које слике, већ импресивни број ремек-дела из свог фондуса: врсног Ван Дајка (Van Dyck), олтарску палу Козима Роселија (Cosimo Rosseli), портрет Бартоломеа Венета (Bartolomeo Veneto) и друге. (Гети Архива, *Документација браће Дивин*, 1925–1940, кутија 497, ролна 352. 5. 12. 1933)

Захваљујући Џозефу Дивину, у периоду од 1929. до 1938. године набављена су нека од највреднијих дела Државне збирке која и данас представљају веома важан део наше и европске културне баштине: *Свети породица са Св. Јованом, Св. Катарином и донаџором* Палме Векија, *Портрет младих* Палме Векија, *Ваза са цвећем* Рахел Рош, *Клелијин беј* Доменика Бекафумија...

Једно од ремек-дела ове збирке било је управо Рембрантов *Квини Фабије Максим*, а из докумената знамо колико су се и Џозеф Дивин и кнез Павле трудили да ова слика буде набављена за колекцију. Иако је кнез Павле имао пресудну улогу у одабиру и процени дела која ће ући у колекцију, коначну реч о набавци и издвајању државних средстава за куповину дела имао је само краљ Александар (Тодоровић 2014). Из тог разлога је Џозеф Дивин, што је иначе била пракса трговаца уметничким делима, у марту 1932. године послао Рембрантово дело на месец дана на разматрање, у нади да ће краљ Александар одобрити набавку. *Квини Фабије Максим* је на нашу срећу дошао у Београд, да би већ 1935. године био приказан као дело у Београду, у оквиру чувеног Бредијусовог Рембрантовог каталога сезоне.

Док нам архивски материјал пружа макар делимичан увид у историју овог монументалног Рембрантовог дела, ми данас о правом изгледу *Квини Фабије Максима* знамо врло мало. Једине фотографије које поседујемо су оне објављене у Бредијусовој монографији, а последња је репродукована на страницама *Уметничкој историји*. Обе су тамне и мутне и на њима једва могу да се назру одсјаји те *врхунске иезије* којом је, како су говорили, пленила ова слика. Још се чувени историчар уметности с почетка двадесетог века Камил Моклер у свом чланку у часопису



су *Лес Ариџес* дивлио Рембрантовом колориту попут *рељефа начињеног од јоруће земље*, аспекту дела о коме сада можемо само да нагађамо:

Посебно величанствен аспект овог дела управо је његов колорит и изузетан интензитет боја на слици која у реалности делује скоро монохромно. Неколико црвених, плавих и златних акцената издвајају се из наизглед униформне површине мрке и црвене сијене. Може се рећи да цело дело изгледа као рељеф начињен од горуће земље, земље из околине Рима, црвене и вријуће. Потез је снажан, искрен и ватрен попут душа представљених ликова. Призор групе војника у даљини која улази у Рим изведена је тако слободном техником, какву ни најсмелији импресионистички експерименти нису превазишли. Дело је живописно и истовремено плени нашу уобразиљу уздижући саму представу на ниво врхунске поезије. (Mauclair 1911: 225)

Мало је било текстова попут Моклеровог који су се у прошлом веку детаљно позабавили Рембрантовим *Квинџом Фабијем Максимом*, тако да посебну драгоценост за данашња истраживања представља текст Милана Кашанина из *Уметничког ирељега* који нам надомешћује дело кога више нема.

Као и Моклер пре њега, Милан Кашанин на првом месту истиче монументалну композицију Рембрантовог дела, саздану око тријумфалног лука кроз који млади конзул улази у Рим. Цела грандиозна представа компонована је око представе тријумфатора на коњу смештеног на пресеку две снажне дијагонале слике. Победоносни војсковођа, налик великим тријумфалним војсковођама класичне антике, мирноћом и величанственошћу се издваја као кључна фигура композиције. Окружују га његови војници с барјацима римских легија и окупљени Римљани који су дошли да се поклоне конзулу. Као што је чест случај у делу Рембранта и његових ученика, светлосни акценти издвајају главне протагонисте дајући им посебан ванвременски статус.

У својој анализи слике Милан Кашанин је *Квинџа Фабија Максима* сучелио са неколико ремек-дела тог раздобља Рембрантовог стваралаштва. Било је то доба самог сутона Рембрантове каријере када он више није водећи портретиста Амстердама, у великим је финансијским тешкоћама тако да је приморан да прода и позамашни део своје уметничке колекције. То је доба његових последњих аутопортрета у којима се види сав непокој и разочарање које га је опхрвало. Као што сам Кашанин каже:

У време када слика Квинта Фабија Максима, Рембрант више није био онај самозадовољни млади човек који је онако радознано стајао пред огледалом и са нескривеним самољубљем и самоувереношћу сликао себе самог. Још од 1649. године када је изазвао буру својом грандиозном *Нобном ситражом*, и кад је умрла његова жена Саскија, Рембрант је почео све мање да води рачуна о другом свету и да све безобзирније афирмира свој лични живот, који се није састојао само од рада и благостања, него и од порока и ћуди. (Кашанин 1937–8: 101)

Да би нам дочарао грандиозну Рембрантову слику *Квинџа Фабија Максима*, Милан Кашанин у свом тексту прави њену компаративну анализу са другим кључним делима које је Рембрант насликао у то време – са *Портретом браћа* из 1650. године, који је део колекције Маурицијусхојса у Хагу, као и са *Портретом Хендрикје Стофелс* из Лувра насликаним истовремено када и тријумфални улазак Квинта Фабија Максима. Посебан значај за нас има Кашаниново разматрање Рембрантовог колорита, пошто је то један од оних елемената слике који је за нас данас у потпуности недостижан, као и слика сама:

Обе особине Рембрантове, богатији и свечанији колорит, као и нежнији контраст светлости и сенке – особине које се код њега тако снажно развијају после 1650, праћене све искренијим и све дубљим душевним изразом насликаних лица, у великој мери се виде и на *Квинџу Фабију Максиму*. На тој уравнотеженој, мирној композицији – која једва да сећа на разбијеност величанствене *Нобне ситраже*, око централне личности младог консула, као ореолом обасјаног топлом и нежном светлошћу, из мрака светлуцају са свих страна драгоцене колористичке пеге продорне и живе као да је слика посута прахом од бисера и злата. (Кашанин 1937–8: 103)

Након изразито поетске анализе *Квинџа Фабија Максима*, Милан Кашанин убрзо закључује текст не упуштајући се у даља тумачења. Вероватно се надао да ће бити још прилике да се детаљније посвети Рембрантовој слици и остави нам још неко сведочанство о том врхунском делу. Наредних година је сигурно имао много нових тема које је требало обрадити, а само неколико година касније започео је Други светски рат који је заувек изменио целокупни свет и у свом немилосрдном вртлогу однео са многим другим делима и нашег *Квинџа Фабија Максима*.

Али шта се збиља догодило са *Квинџом Фабијем Максимом* после Кашаниновог текста у *Уметничком йрејледу*? Све до 1941. године и немачког бомбардовања Београда, слика је била на почасном месту у Кра-

љевском двору у Дворском комплексу на Дедињу. Непосредно после 6. априла 1941. и капитулације Краљевине Југославије, Влада и краљ Петар II Карађорђевић путују у манастир Острог где одлажу државно благо и драгоцености пре одласка из земље. Међу депонованим драгоценостима, судећи по архивским документима, у Острогу се налазила и *једна Рембрантова слика умотана као теџих*. (АЈ Репарациона комисија ФНРЈ 54–319–483) У Архиву Југославије данас се чува запис разговора са игуманом манастира Леонтијем Митровићем који сведочи о похрањивању државних драгоцености 13. априла 1941, као и о непосредном доласку немачких трупа у манастир само 12 дана касније, 25. априла 1941. године. Тог дана је немачка војска запленила све државно благо, између осталог и Рембрантовог *Квинџа Фабија Максима*. По игумановом сведочењу, поред слике и злата, Немци су узели још неке драгоцености из манастирских подрума – велику количину сувог меса, сиреве, као и више од две стотине боца старог црног вина (АЈ Репарациона комисија ФНРЈ 54–319–483). После пљачке манастира, немачки конвој натоварен драгоценостима упутио се у Минхен.

То је уједно и последњи помен Рембрантовог *Квинџа Фабија Максима* у нашим архивима. Од тог тренутка у потпуности му се губи траг. Недостатак информација и неразјашњене околности нестанка слике учинили су да се након Другог светског рата око *Квинџа Фабија Максима* испреда низ раскошних митова. По предању, председник Јосип Броз Тито је педесетих година слику поклонио из Државне уметничке збирке директно Пепци Кардељ, супрузи Едварда Кардеља. Разлог овог наводног поклона никада није детаљно разматран, као ни проблематичан чин поклањања државног културног добра. Мит о „Пепцином Рембранту” с временом је растао и добијао све егзотичније размере. Неки су говорили о монументалној слици, док су се други клели да је то био „мали Рембрант кнеза Павла” (као да су тобоже с њим набављали уметничка дела) иако је у колекцији Краљевине Југославије постојало само једно Рембрантово дело. Током друге половине двадесетог века било је наводно чак и *правих очевидаца дела*, док се о вредности слике само кришом шапутало. С друге стране, многи су тврдили да је Пепца Кардељ после распада Југославије изнела Рембранта из земље и да су га њена деца продала по папреној цени на аукцији у Содбију. Врло необична тврдња, с обзиром да је несретна Пепца Кардељ преминула почетком 1990. године, пре распада земље.

Не може се са сигурношћу рећи због чега се мит створио управо око овог дела. Разлози су лежали највероватније у њеној великој вредности, као и чињеници да се о њеном нестанку није ништа знало. Такође, не постоје подаци због чега се Рембрантово платно везивало баш за Пепцу Кардељ, али мит је опстао и самостално је растао у својој фантазији до те мере да су слици *Квинџа Фабија Максима* у неким верзијама додавана и два мала Рембранта који је наводно Пепца Кардељ позајмила из Народног музеја у Београду. Није ни потребно нагласити да је ова тврдња једнако основана колико и она да је *Квинџа Фабија Максима* Пепца од Јосипа Броза Тита добила на поклон. Скоро је трагикомична чињеница да је у овим митовима Пепца Кардељ с временом постала главни експерт и колекционар Рембранта из државних збирки Југославије...

Да мит о „Пепцином Рембранту” није остао везан само за послератни период, говоре бројни текстови у домаћој (најчешће таблоидној) штампи који покушавају да радозналој публици открију *јраву и истиништу судбину* непоцењивог Рембрантовог блага. Још почетком 2017. године, у угледном недељнику НИИ објављен је текст који даје своју, до сада најфантастичнију теорију, о судбини несталог *Квинџа Фабија Максима*. Наиме, аутор тврди како је Рембрантов *Квинџ Фабије Максим* опљачкан из Белог двора у оквиру Дворског комплекса на Дедињу на самом крају рата, а да су крађу извели белогардејци у служби немачке војске (*НИИ*, „Нестанак поносног Римског конзула”, 8. 1. 2017).

Њихов циљ је био, по тврдњи аутора овог текста, да искористе драгоцену Рембрантову слику и њоме плате лихтенштајнског кнеза Франца Јозефа II да их заштити од интернације у Русију после завршетка рата. Фантазији изгледа није било ни краја ни конца!

Историја је, као што ћемо видети, била доиста другачија. Једино што је заједничко правим историјским фактима и овим егзотичним новинарским фантазијама било је да слике дефинитивно нема. Нити је уопште може бити. Оно што са сигурношћу можемо рећи јесте да се *Квинџу Фабију Максиму* после Другог светског рата у потпуности губи траг. (О овом питању сам 2017. године објавила много детаљнији и исцрпнији текст, види Тодоровић 2017: 159–168).

Рембрантова слика се не појављује ни у једном од инвентара Службе за репрезентативне објекте ФНРЈ, институције која је радила попис предмета у Белом и Краљевском двору одмах након ослобођења

1946. године. Рембрантово историјско платно није присутно ни у документима насталим при формирању Кабинета председника Републике (КПР) 1952. године, под чијом су бригом били сви репрезентативни објекти ФНРЈ и потом СФРЈ, што нам не говори да је Рембрант поклоњен Пепци Кардељ, већ да он једноставно у том тренутку није ни био у Дворском комплексу.

После Другог светског рата, први помен изгубљене слике не налази се у нашим архивима, већ у архивској документацији славног *Одред за уметничка дела, сјоменике и архиве* (Monuments Fine Arts and Archives division/MFA&A). (Архив *Одред за уметничка дела, сјоменике и архиве*, MFA&A налази се у склопу Националних архива САД. [www.archives.gov](http://www.archives.gov)) Одред је био специјална јединица Савезничке војске која је још 1943. године оформљена да би заштитила културно благо на подручју окупираних Европе. Али њихова улога није престала са завршетком рата, само је добила нову, једнако важну форму. Главни задатак *Одред за уметничка дела сјоменике и архиве* од 1945. па све до 1953. године био је проналазак несталих дела и њихово враћање правим власницима широм Европе.

Рембрантово дело се први пут помиње у писму од 22. 10. 1945. године којим Канцеларија Краљевине Србије у изгнанству упућује преко свог представника, мајора Антонија Посона (Rawson) захтев за рестицују слике:

Наређено ми је да Вам у име ЊКВ Краља Петра II од Југославије пренесем да је он обавештен о чињеници да се Рембрантова слика *Квинти Фабије Максим* (179×197 cm) украдена из Краљевског двора у Београду налази у дворцу Нојшвајнштајн у Фусену.

Рембрантова слика је последњи пут виђена у манастиру Острог, одакле ју је неки немачки официр узео почетком рата и однео у Минхен.

Молим Вас да овај случај истражите, а ако сте у могућности, дело вратите под пуном дискрецијом правом власнику.

Мајор Антони Посон, официр за везу. (MFA&A 22.10.1945/226 1571289)

Већ крајем 1945. године стигао је одговор од централе *Одред* из Берлина, да Рембрантова слика, нажалост, није пронађена ни у Нојшвајнштајну, нити у било ком другом немачком склоништу у области Хесе. (MFA&A 16.12.1945/226 1571289)

Ипак, негативни одговор није поколебао бившег монарха Петра II да поново 9. 9. 1946. директно од главнокомандујућег Одред за умет-

ничка дела мајора Ричарда Хаурада захтева наставак потраге за Рембрантовим делом. Истог дана, мајор Хауард другим писмом даје упутства бази у Карлсруеу да истрага мора кренути јединим могућим званичним путем и да се подносилац захтева (краљ Петар II) што пре информише да убудуће не може директно да се обраћа шефу *Огрега* у Берлину, већ да све своје захтеве мора да упути јединој институцији са којом *Огред* може званично да комуницира, Репарационој комисији Владе ФНРЈ у Београду будући да он више не представља државу, а захтев за ратну репарацију, као што је и логично, могла је упутити *само званична држава* а не приватно лице:

ЧЛАН 5. Став Сједињених Држава у вези са опљачканим културним добрима које су донесене у Немачку, са европских простора ван њених граница, јесу да таква културна добра могу бити враћена само легитимној влади на територији са које их је непријатељ узео.

ЧЛАН 6. Зато се предлаже да информишете подносиоца захтева (краља Петра II) да све будуће захтеве мора да упути Југословенској влади, Репарационој комисији у Београду, Милоша Великог 12, Београд, телефон 29–124. Југословенска мисија за реституцију, Америчка зона у Немачкој, такође је надлежна за питања Југословенске реституције из дате зоне. (MFA&A 21.9.1946/226 1571289)

Ово писмо је послато и Репарационој комисији у Београду, која ће заједно са *Огредом за уметничка дела* са седиштем у Берлину наставити заједничку потрагу за несталом Рембрантовом сликом. И поред дуготрајне заједничке потраге, коначни одговор у Репарациону комисију стиже тек 4. августа 1948. године:

ПРЕДМЕТ: МОЛБА ЗА РЕСТИТУЦИЈУ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ КУЛТУРНОГ ДОБРА,  
НО. 226 (РЕМБРАНТ „КВИНТ ФАБИЈЕ МАКСИМ”)

ОД: Канцеларија Војне Управе за Немачку  
Одељење за реституцију  
АПО453  
Карлсруе, Немачка

ЗА: Реституциона контролна јединица  
Канцеларија за Војну Управу Немачке  
АПО 405, Војска САД

и  
Југословенска мисију за реституцију

1. Предмет је у вези са молбом за реституцију југословенског културног добра, бр. 226 од 17. марта 1948. године.

2. Истраживање које су спровели надлежни из Одрета у Баварској ОТКРИЛО ЈЕ ДА ЈЕ ТРАЖЕНА СЛИКА УНИШТЕНА У БОМБАРДОВАЊУ. Изјаве су о томе дали бивши власници дела Др. Алфред Гугенбергер (Guggenberger) и његова сестра Ерна Гугенбергер.

3. СЛУЧАЈ ЗАВРШЕН.

Ричард Хауард

Заменик шефа за Културну реституцију (MFA&A 4.8.1948. 226/953)

Овај документ ставља тачку на узбудљиву потрагу за Рембрантовим *Квиниом Фабијом Максимом* и потиरे и последњу наду да се слика и данас крије у некој непознатој колекцији. Самим тим текст Милана Кашанина из *Уметничког прегледа* постаје још драгоценији, као последње аутентично сведочанство о једној врхунском ремек-делу.

## БИБЛИОГРАФИЈА

### Примарни извори

Архив Југославије, Репарациона комисија ФНРЈ фонд АЈ 54

Гети Архива, *Документација браће Дувин*, 1925–1940 (Getty Research Institute, Duveen Brothers resources).

РКД, низоземски архив културних добара, РКД јединица за: RKD *Follower of Rembrandt, Quintius Fabius Maximus*, br. 204157

National Archives of America, Monuments Fine Arts and Archives Fund, 1945–1948.

### Секундарни извори

Akinsha, Konstantin. „Lunching under the Goya. Jewish collectors in Budapest at the Beginning of the 20<sup>th</sup> century”. *Quest – Issues in Contemporary Jewish History, Journal of the Foundation CDC*, 2 (2011).

Behrman, S. N. *Duveen*. London: Hamish Hamilton, 1952.

Bredius, Abraham. *Rembrandt – Schildrijen*. Utrecht: de Haan, 1935.  
doi:10.11588/diglit.32792

Degener F. „Schmidt Rembrandt”. *Gazette des Beaux Arts XXXVI* (1906): 268.

Hook, Peter *Rogues Gallery – A History of Art and its Dealers*. London: Profile Books, 2017.

Кашанин, Милан „Рембрантов Квинт Фабије Максим”. *Уметнички преглед* 4 (1937–8): 100–104.

Mauclair, Camille. „Rembrandt”. *Les Arts* (1911): 225.

Secrest, Maryl. *Duveen: A Life in Art*. New York: Knopf, 2004.

- Subotić, Irina „Prince Paul Karađorđević – Art Collector”. *The Prince Paul Museum*. Narodni muzej: Belgrade, 2011. 137–155.
- Todorović, Jelena. „The Image and its Histories: A Curious History of Rembrandt’s Painting”. *Regimes of Invisibility in Contemporary Art, Theory and Culture: Image, Racialization, History*. Edited by M. Gržinić, A. Stojnić, M. Šuvaković. London: Palgrave Macmillan, 2017. 159–168.
- Тодоровић, Јелена. *Каталог државне уметничке колекције Дворског комплекса у Београду*. том 1. Европска уметност. Нови Сад: Платонеум, 2014. 14–41.

## SUMMARY

JELENA TODOROVIĆ

Faculty of Fine Arts, Belgrade

IN SEARCH FOR A MISSING REMBRANDT’S PAINTING –  
THE SEARCH FOR *QUINTUS FABIVS MAXIMUS* FROM THE  
TEXT BY MILAN KASANIN IN *UMETNIČKI PREGLED* TO THE  
ARCHIVES OF THE ‘GUARDIANS OF HERITAGE’ IN BERLIN

Great works of art are often prime representatives of the age in which they were created, sometimes due to their artistic merit, and sometimes due to the myths woven around them. Rembrandt’s famous painting *Quintus Fabius Maximus* (1653–55) is one such work.

This notable canvas was acquired for the State art collection of the Kingdom of Yugoslavia in 1933. and was subsequently hidden, looted and it finally perished towards the end of WWII.

However, this was not the end of its journey, as its mysterious disappearance engendered a series of rather lavish myths all attempting to address its possible story after the WWII.

From the last text written on it, by Milan Kašanin in *Umetnički pregled* in 1937–8, to the archives of the *Monuments Arts and Archives division* in Berlin, this text aims to unravel the curious history of this celebrated masterpiece.

KEY WORDS: Rembrandt, *Quintus Fabius Maximus*, *Umetnički pregled*, Prince Paul, Joseph Duveen, State art collection of the Kingdom of Yugoslavia, missing work, *Monuments Arts and Archives division*