

Јелена Тодоровић
Факултет ликовних уметности
Београд

ДУНАВ - ПРОСТОР ОБЛИКОВАН ИДЕЈАМА **(Концепти и перцепција природе у** **путописима и топографији** **XVIII и XIX века)**

Апстракт. Основни циљ овог текста је да покаже на који начин је представљан Дунав у илустрацијама путописа XVIII и XIX века. У структури путописа Куника, Битија, Херинга, Квина, Елиота, као и топографа попут Манђинија и Марсиљија, можемо видети низ тема које су заокупљале њихове ауторе: од чисте топографске слике преко начина живота, одеће, хране и пића, политичких интрига, уметничких споменика. Друга, много сведенија, али једнако идејно слојевита слика, дата је у визуелним представама, у пејзажима Дунава тога доба. Управо ти портрети Дунава биће разматрани кроз три категорије у овом тексту – кроз Дунав као одраз Аркадије, Дунав као слику лепог и узвишеног и Дунав као простор границе.

Кључне речи: Дунав, представе природе, пејзаж као идејни конструкт, поседништво, Аркадија, лепо и узвишено, простор границе, Бабакај, Голубац, Кунике, Бити, Херинг, Квин, Елиот, Манђини, Марсиљи.

Као највећа пловна река Европе, која спаја велики број култура, етнија, народа, обичаја и поднебља, Дунав је био неисцрпна тема путописаца и гравера XVIII и XIX века. Пловидба низ ток Дунава обећавала је узбудљиво и разноврсно путовање од Беча до Црног мора. Путници су могли да се упознају са изузетном географском, културном, етничком и верском разноврсношћу на релативно малом простору где су се сместила два царства Аустријско и Турско. У структури путописа Куника, Битија, Херинга, Квина, Елиота, као и топографа попут Манђинија и Марсиљија, можемо видети низ тема које су заокупљале њихове ауторе: од чисте топографске слике преко начина живота, одеће, хране и пића, политичких интрига, уметничких споменика, археолошких налазишта и

античких споменика, локалних анегдота... Цео дијапазон интересовања очекиваних у жанровима путописа. Слика Дунава дата у тексту, иако главна, само је једна могућа представа (Beattie 1844; Hering 1838; Kunike 1826; Eliott 1838; Quinn 1835).

Друга, много сведенија, али једнако идејно слојевита слика, дата је у визуелним представама Дунава тога доба. Дунав као природни и цивилизацијски феномен и присуство човека у њему, главне су теме тих слика. Оне отварају низ реалних и имагинарних простора пред посматрачем, који ће бити главна тема овог текста. Но, пре него што започнемо анализу различитих приказа Дунава морамо да дефинишемо нека од кључних питања – шта је то пејзаж? Колики је удео реалног и имагинарног у представи природе? Какве просторе Дунава најчешће приказују путописи XIX века? Шта нам говоре политичке гравире Дунава XVIII века?

Пејзаж у уметности, од првих приказа у класичној антици до данас, увек је био културни конструкт. И поред тежњи ка реалној, истинитој, „правој” слици природе, чији се интензитет мењао у зависности од епохе, пејзаж никада није био реална већ идеализована природа, естетизована представа стварности. Већ сам одабир одређеног исечка природе, сам процес селекције, неминовно намеће артифицијелност представљеног. Око сликара или око фотографске и видео камере у овом случају не представљају кључну разлику – у позадини свега је неминовно уметникова перцепција (Schama 2003). Иако нам је фотографија донела наизглед верну слику природе, таква слика је и даље идејни конструкт. Одабир места, угла и светла под којим се посматра неки предео већ га довољно дефинише, а уједно отвара могућности за цео низ садржаја који у тај исечак природе може да се унесе.

Чињеница да из крајолика „бирамо” део природе који ће „постати” пејзаж говори о томе да то неће бити објективни, универзални, портрет природе, већ ће у створеној слици пресудна бити наша везаност за природни феномен или елеменат, на коме ће се наше око најдуже зауставити. У својој кључној историји пејзажа, *Увођење њејзажа у уметности*, Кенет Кларк каже да мало која појава повезује људе тако фундаментално, као што је љубав према лепом погледу (Clark 1949)! Али *леј* никако не смемо изједначити са *истииний*. Са једне стране ту једнакост спречава концепт одабира о коме смо говорили, док са друге стоји цео идеолошки корпус које одређена епоха и заједница уграђује у своју представу природе. Један други научник дао је још прецизнију дефиницију пејзажа и његове функције. Сајмон Шама у својој књизи *Пејзаж и Памћење* исказује једну од великих карактеристика пејзажа – да је пејзаж био слика културе много пре, но што је био слика природе, или

што бисмо у случају пејзажа којима ћемо се у овом тексту бавити, могли да кажемо, пејзажи су увек слика културе виђене кроз prizор природе (Schama 2003).

Више него било који жанр у уметности пејзажи су били идеални носиоци различитих емоција, бројних идеја и идеологија. Слика природе, фабрикована по дефиницији, омогућавала је неисцрпне могућности уписивања различитих садржаја током историје. Од пејзажа симбола, преко асоцијативног пејзажа, до пејзажа поседништва и мета-пејзажа, конструисана слика природе је дозвољавала и омогућавала много, а пре свега визуелизацију моћи (Mitchell 1994).

Вишеструкост слика природе

Већина пејзажа, неовисно о простору који представљају, били су првенствено портрети одређене територије и симболи њеног поседништва (Andrews 1999; Clark 1949). У тој функцији јављају се још у раним ренесансним портретима (Pore-Hennessy 1966) – Пјеро дела Франческа, Гирландајо и првим топографским сликама ренесансних вила и вртова – Вила Капарарола, Вила Медичи – Пођо е Кајано (Strong 2000). Али као и портрети индивидуа, ни портрети поседника нису били засновани, или бар не у потпуности, на истини. Богати и раскошни вртови, плодна поља и родни воћњаци су једнако припадали жанру политичке утопије, као и високо алегоризоване слике њихових поседника. Такође, поседништво визуелизовано природом могло је да надрасте индивидуалну примену и да са једнаким успехом илуструје концепт колективног припадања и буде симбол националног идентитета. Баш у тој улози пејзажи холандског седамнаестог века, не нуде само пуки приказ природе, већ теже ка глорификацији отаџбине и њене тешко стечене аутономије. Много више него било које холандске политичке алегорије тога доба, пејзажи Хобеме, Ројсдела, Гојена, Елста и Вермера говоре о грађанском поносу новостворене републике.

Друга велика улога пејзажа била је представа утопије, коришћење природе да би се дочарало изгубљено а жуђено златно доба, простори античких митова и идеалне егзистенције човечанства (Genovese 1983; Eliade 1967; Mumford 1967). Пејзажи као визуелизације утопије постали су једна од важних тема ренесансне уметности, а тема пасторале постаје једна од омиљених визуелизација природе (Caftriz 1988; Hunt 1989). Велики допринос оваквој популарности дала је чињеница да су идеалне слике природе у себи спајале стару хришћанску представу земаљског Раја са, у ренесанси обновљеним, сном о античком Златном добу. У

ренесансном сликарству ту спадају дела Ђорђонеа и Тицијана, а у барокном Пусена, Гаспара Дигеа и Клода Лорена.

Иако би се очекивало да топографија заузима кључно место међу функцијама које је могао у себи да носи пејзаж, она више представља једну форму која је имала двоструки развитак. Са једне стране топографски приступ пејзажу често је спајан са неким другим функцијама, посебно са поседништвом када је легитимизација поседа захтевала његову детаљну представу. Са друге, топографске представе природе паралелно су се развијале у делима картографа и инжењера, попут оних које ћемо анализирати код Манђинија, и имале су првенствено војно-одбрамбену улогу.

Последња за нас важна функција које је представа природе могла да носи, изузетно је развијена тек у XIX веку и била је део романтичарског мишљења света. Пејзаж као слика узвишеног и његова способност да суптилно одражава емоције људског духа постала је једна од омиљених тема тога доба (Barell 1972; Hussey 1927; Monk 1962).

Портрети Дунава

На који начин функционишу пејзажи Дунава XVIII и XIX века?

Као највећа река Европе, Дунав је спајао два царства и повезивао изузетно разнородне етничке групе и културе. Самим тим путовање Дунавом обећавало је двоструку сензацију његовом посматрачу – препознавање културног модела и визуелног идиома на који је путник навикао и истовремено уживање у другачијем, дивљем и егзотичном. Прву сензацију нудиле су посете Бечу, Пешти, Будиму, манастирима попут Мелка, као и уредна поља и виногради дуж његовог тока кроз Аустрију и Мађарску. Други аспект доживљаја Дунава, лежао је у елементу оријенталног и питорескног које су у једнакој мери обезбеђивале културне и природне специфичности тока Дунава и посета Турској и Румунији.

Један други Дунав, који као намерни контраст уносим у овај текст, дат је у делима картографа и картографа тога доба. Иако је њихова основна примена првенствено војна, у ових делима ми запажамо један свеprisутни жанр елеменат, који сувим топографским приказима дарује изузетну животност. Чак и у случајевима када један једини приказ треба да носи све војне и стратешке информације, ти прикази не остају само на нивоу пуке дескрипције. Увођењем елемената пејзажа и жанра, који су по суштини више декоративни него дескриптивни, те представе, што ћемо посебно да видимо на примеру Манђинијеве тврђаве, надрастају

топографију и постају једна субјективизована слика места.

Са жељом да се помире обе сензације и стопе у једну вербалну и визуелну представу Дунава, јасно је да су илустратори путописа и топографи у својим делима стапали све концепте о којима смо говорили. На тај начин у илустрацијама путописа паралелно егзистирају идеје поседништва, концепт утопије као и глорификација идеје питорескног – тог лајтмотива романтичарске перцепције природе.

Да би се боље разумели различити слојеви које нам пружају гравире Дунава размотрићемо их кроз неколико идејних целина:

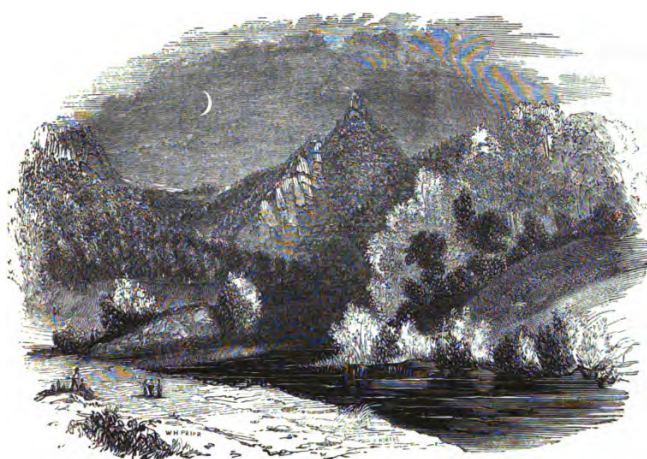
- Дунав – одрази Аркадије – реалност и утопија у пејзажима XIX века;
- *The delightful horror* – Дунав као простор мита и сећања;
- Дунав као простор границе.

Дунав – одрази Аркадије

Када поредимо различите путописе издате у XIX веку, од којих сам за ову прилику оабрала дела Елиота, Битија, Кунике, Херинга и Квина, можемо да уочимо једну свеprisутну тенденцију помирења описног и утопијског приказа. Исту тенденцију са лакоћом уочавамо у визуелним описима, као и у наративној дескрипцији Дунава. Иако бисмо на први поглед могли да се запитамо на који начин утопијски прикази предела могу да функционишу у жанру као што је путопис, потребно је да се вратимо на суштину приказа пејзажа.

Пејзаж је увек „монтирана” природа. Већ сам одабир одређеног места онемогућује посматрачу потребну објективност, док са друге стране пејзаж тога времена, па неминовно и онај садржан у путописима, је био уједно *natura naturans* и *natura naturata* – природа каква јесте и природа каква би требало да буде.

Са друге стране, глорификација одре-



Слика 1. Вилијем Бартлет, *Речна сцена*

ђеног поднебља кроз утопистички приказ природе обећавала је читаоцу путописа примамљиву сензацију и позив на сопствено путовање дуж Дунава.

Ако погледамо „Речну сцену” (слика 1) из Бартлетових илустрација Битијевог путописа по Дунаву спој утопијског и реалног постаје веома опипљив (Beattie 1844). Иако се сигурно са лакоћом могла утврдити локација ове идиличне сцене у близини Илока, она са собом носи све неопходне елементе утопистичког, можемо рећи аркадијског, виђења природе. На првом месту, хармонизација природе изражена је композицијом и одабиром сцене. Композициони складни приказ споре и достојанствене окуке велике равничарске реке, додатно је истакнут смиреним линијама и дијагоналама, које уместо да стварају драматику, у паралелно распоређеним групама само допуњују једна другу. Све форме на овом малом дрворезу су обле – од благих набора славонских брда, преко скоро меких крошњи дрвећа до доминантних меандара Дунава у првом плану. Одабир ноћи за време догађања ове речне сцене додатно је подвукло смиреност и идиличност пејзажа.

Тема ноћи нас упућује директно на концепт времена, важан аспект у илустрацијама Дунава којим се вреди позабавити макар на кратко. Код Бартлета, као и код других илустрација путописаца његовог доба приказивање времена на илустрацијама путописа је изузетно уопштено. Опште време догађања је доминантно садашње, са повременим, историцистичким алузијама на идеализовану прошлост (Lowenthal 1985). Већина сцена у путописима XIX века је дневна, са идеалним приказом атмосферског времена које је омогућавало најбоље сагледавање одређене висте Дунава или водите града. Коришћење ноћних сцена и драматичних временских прилика је веома ретко, и углавном везано за оне сцене које у себи носе предоминантне идеале утопије или узвишености.

Присуство човека на овом дрворезу, као што је већином случај у другим путописима, скоро је потпуно маргинализовано. Његова главна улога, иако минимализована, је двострука – она омогућава лакше учитавање читаоца/гледаоца у приказани предео, а уједно и даје додатни визуелни и емотивни акценат приказаној сцени. У Бартлетовој *Речној сцени* видимо малу групу шетача која смирено ужива у идиличној ноћној сцени. Они нису постављени да би унели наративни или жанр елеменат, већ искључиво да би нагласили доминантни осећај отелотворен у пејзажу.

Сличан утопистички приступ видимо на бојеној литографији са ведутом „Београда” Џорџа Едвардса Херинга (слика 2). И ова представа реке је била илустрација путописа *Кроки Дунава* који је Херинг издао после путовања 1838. године (Herring 1838). Иако је ова литографија посвећена једном од кључних градова на Дунаву и важној станици на



Слика 2. Џорџ Едвардс Херинг, *Београд*

речном путу, посматрач би у првом тренутку могао помислити да је слика посвећена више Дунаву, а много мање граду и тврђави који се једва назире у позадини.

Компонована са ниским хоризонтом равничарских предела, ова слика је првенствено била портрет неба и портрет Дунава. Она своју композицију и форме у великој мери дугује како утопистичком виђењу природе, тако и марилама холандских уметника XVII века.

Претапање предела топографије и предела пасторале био је један од омиљених начина на који су путописци дочаравали пределе својим читаоцима.

Интересантно је посматрати претапање реалног и утопијског у Херинговој литографији. Благо уморана брда Калемегдана у другом, и треперави одсјаји на једрима бродова и крилима галебова у првом плану говоре о једном идеализованом виђењу света. Насупрот њима, тек овлаш назначена линија утврђења и високи минарети (којих је у Београду тога доба било чак 80) дају неопходну аутентичност представљеној ведути. Танане назнаке минарета на обзору воде Београда представљају једну од великих фасцинација путописаца тога доба. Код Елиота наилазимо на један скоро мали есеј посвећен овој архитектонској карактеристици:

„Њихове лаке и витке форме, као и њихови врхови покривени сребреним металом који светлуца на сунцу, дају овом српском граду посебну елеганцију; иако се архитектонска лепота минарета не може поредити са лепотом звоника енглеских цркава, нити одговара нашем стилу градње, када их посматрамо у великом броју,

минарети Истока дају градовима које красе, много драматичнији ефекат него што звоници пружају нашим градовима” (Eliott 1838: 19).

Да нема ових дескриптивно/топографских одредница, Херингов Дунав би могао да се замени са неком сличном речном Аркадијом. С правом названа *Кроки Дунава*, Херинг је у овој и сличним илустрацијама своје књиге желео да постигне управо тај ефекат – да једној реалној равничарској ведути да обличије предела обликованог идеалима Златног доба. Код Херинга Београд је уистину један *locus amoenus*, нешто што у турбулентној трећој деценији XIX века он сигурно није био.

***The delightful horror* – Дунав као простор мита и сећања**

Речи Хораса Волпола, позајмљене за поднаслов, одлично оваплоћују најдоминантнију функцију пејзажа целог XIX века – природе као станишта узвишеног. Све до тога доба природа је била симболизована, научно изучавана, алегоризована, сакрализована и идеализована. Али она је ретко била дивља и необуздана.

И поред широког дијапазона које су овакви третмани природе носили, а које смо укратко описали у уводу текста, те представе природе су биле обрађене, монтиране и у великој мери прилагођене човеку. Са изузетком уметника попут Салватора Розе природа тих пејзажа је била укроћена. Тек ће романтичарско виђење природе, њену необузданост и силу величати као главну одлику природе. Али ни то није било дивљење дивљини каква јесте, већ каква може да буде када одражава комплексност „кретања душе”.

Теоретичари тога доба, Бурк на првом месту, величају природу као узвишену и питорескну, као слику исконске моћи, као производ случајности а не ариффицијелности, као другачију, дивљу и неприступачну (Schamma 2000). Па ипак и те слике су *конструиране састављени од њила воде и камена* како их прецизно дефинише Сајмон Шама.

И поред потребе да прикажу *јраву* природу природе, уметници и путописци XIX века ће непрекидно међу стварним пределима тражити необично и узвишено, док ће природне појаве бити за њих сушта оличења драме, мистерије, опасности и величанствености. То су биле управо оне карактеристике које Едмунд Бурк наводи као водеће инспирације уметника у *Лейом и узвишеном*.

„...узвишено на тако свеобухватан начин испуњава ум својом суштином, да (ум) не може да у себи садржи никакву другу мисао, нити може да рационално размишља о тој сензацији. Баш из тога потиче огромна моћ узвишеног, уместо да буде плод наших мисли,

антиципира их, и носи нас својом неодољивом снагом” (Burke 1976: 257).

Концепт природе као узвишеног није био резервисан само за ликовна дела, већ је дубоко продирао у све аспекте сагледавања света и перцепцију природе. Можемо рећи да је узвишено у великој мери обликовало слику природе XIX века чак и када је та слика требало да буде објективни приказ виђеног.

Управо из тог разлога у путописима Дунава наилазимо на природу прожету узвишеним у два облика: у природним појавама које својом формом буде страхопоштовање код посматрача, и кроз приказе рушевина које оличавају надмоћ природе над човеком. Неколико топонима дуж Дунава имало је посебну важност као носилац ових концепата – стена Бабакај, рушевине Голупца итд.

Стена Бабакај (слике 3 и 4) је била можда једна од најомиљенијих локација узвишеног. Тешко је одредити шта је било заслужније за такав



Слика 3. Вилијем Бартлет, *Стена Бабакај*

посебан статус овог места – да ли драматика ове грандиозне стене усред Дунава, или изузетно питорескна легенда везана за њу. Отмица најлепше агине жене Зулејке, заносни мађарски капетан, потеря, прогон Зулејке на сурову стеновиту тамницу Бабакаја, као и њено више него драматично спасење – давали су сиже достојан Гилберта и Саливана и хранили машту тадашњим и будућим путницима Дунава. На примеру

Бабакаја најбоље можемо видети како су драматичне природне појаве, стапане са још драматичнијим песудо-историјским садржајем.

Већ уводне реченице Вилијема Битија сажимају сав „божанствени ужас” који је био везан ово место: „она се нагло уздиже у центру реке у свој својој усамљеној величанствености...” (Beattie 1844: 206). Детаљну анализу пејзажа Бити даје после врло исцрпног приказа романтичне легенде где сам неколико пута истиче концепт питорескног као главну карактеристику тог дела Дунава:

„Код Бабакаја предео Дунава постаје много снажнији и упечатљивији, он се пружа у романтичном дефилеу, густо је обрастао шумом, негде надвишен стенама, а негде омеђен суморним вистама и праисконским шумама. Ипак, феудални замак Голубац је место на коме изгледа као да је концентрисано све дивље и романтично у пределима Дунава” (Beattie 1844: 206).

Често коришћење драматичних придева: „изолована грандиозност”, „романтични дефиле”, „злокобне висте”, „прастаре шуме” у потпуности сажима романтичарску идеју природе овде уписану у дунавски пејзаж. Типично за романтичну перцепцију природе, а и света у целини је изузетна драматизација виђеног и читавање литерарних матрица у



Слика 4. Албум Адолфа Куника, *Сцена Бабакај*

природне појаве. Природа је и овде идејна творевина. Човек XIX века види природу првенствено кроз матрицу уметности.

Потпуни ликовни пандан Битијевом тексту имамо у илустрацији Бабакаја која га прати. На интересантан начин ова сцена спаја концепте драматичног и пасторалног. На први поглед благо уморна река, породица која спокојно шета обалом, група на пикнику, излетници у чамцу, као и меко, поподневно светло које обухвата целокупну сцену пружају посматрачу једну хармоничну буколичку сцену. Но, природа нам говори нешто сасвим друго! Застрашујућа камена стена Бабакаја која израста из Дунава, једнако сурови обронци планина у позадини и дрво у првом плану својом снажном дијагоном нас подсећају како на драматичну и необуздану силу природе која влада Дунавом, тако и на узбудљиву легенду везану за њега.

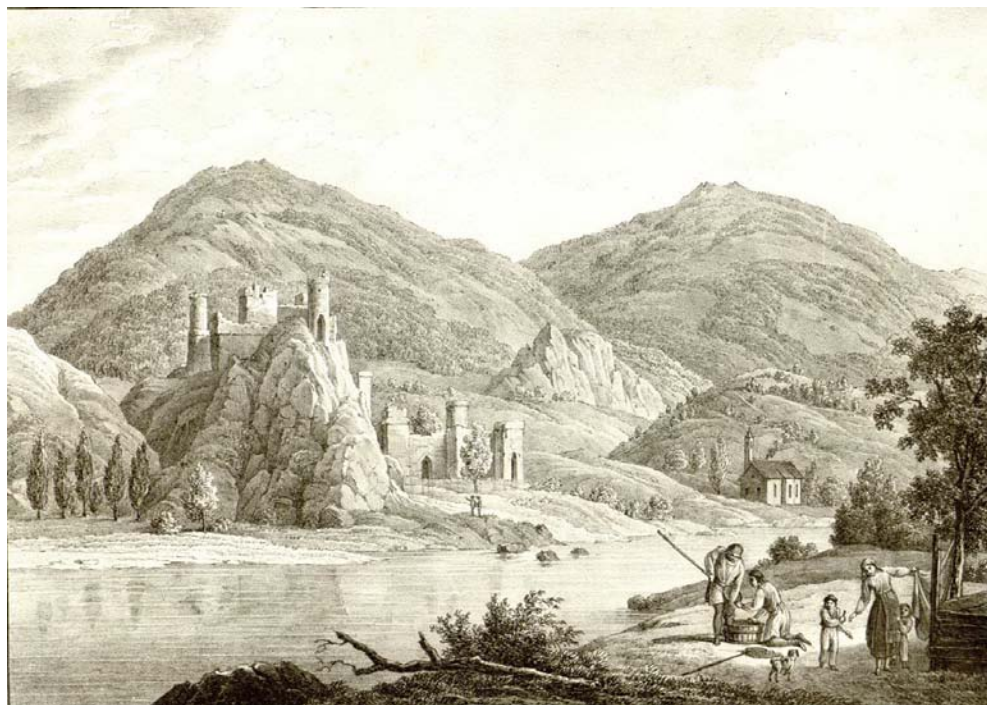
На представе Бабакаја из албума Адолфа Куника (слика 4) имамо исту дихотомију атмосфере, само се угао гледања мења. Поглед из птичије перспективе, реално недоступан путнику деветнаестог века, доприноси да се *злокобне висѿе и њрасѿаре шуме* сагледају у свој својој застрашујућој величанствености (Кунике 1826).

Рушевине средњовековног града Голупца и пејзаж који га окружује пружале су, по речима Битија врхунску концентрацију свих елемената узвишеног и питеореског у природи. Голубац је поседовао све кључне елементе – драматику, изолованост, грандиозност, изазивао је страхопоштовање и подсећао на неумитни проток времена.

„У својој категорији, ово је једна од најупечатљивијих сцена на Дунаву – а ефекат који она производи у великој мери је појачан потпуном и неоспорном осамом којом доминира. Са десне стране, на путу којим се приближавамо овој величанственој рушевини, уздижу се циновске стене, испресецане удубљењима и похођене орловима који таворе у њиховим неприступачним процепима. Ове стене делују као да су у финој равнотежи са рушевином града чији су први владари били једнако зависни од пљачкашког рада и грабежи, као и грабљивице којима је сада град препуштен” (Beattie 1844: 206).

Поново треба скренути пажњу на Битијев језик, где се сагледани предео исказује кроз екстремне описа природе – „величанствено”, „циновско”, „неприступачно”, „праисконска дивљина” – који треба да код читаоца побуде тај величанствени ужас пред несавладивом силом природе.

У природи Голупца, што се јасно види у илустрацијама код Куника и оне које су потписали Волф и Ермини (слике 5 и 6) спојила су се два аспекта од суштинске важности за романтичарски пејзаж – силна и необуздана природа и драматичне рушевине у њеном средишту. И поред



Слика 5. Волф и Ермини, *Голубац*

чињенице да је и у овај пејзаж унесен жанр елеменат као и у претходној илустрацији, овде суморна грандиозност природе и рушевине града дају главни тон литографији. Већ сама композиција сцене одређује даљи злокобни и драматични тон. Уместо у другом плану, град је постављен на самом крају речне висте која се отвара пред посматрачем. Са обе стране ток Дунава омеђен је застрашујућим стеновитим кланцем тако да гледалац има утисак да се и сам налази у каменом теснацу. Осећај скучености и претње, доминантан у овој сцени, додатно је истакнут измаглицом што покрива целокупан предео. Присуство човека у овој илустрацији само додатно појачава претећи ефекат суморне грандиозности. Човек је ништаван пред природом, али и пред историјом о чему ће убрзо бити речи.

Али осим узвишеног још један концепт је важан за обликовање овог призора – идеја величанствености рушевине. Почевши од XVIII века, а посебно у XIX у култури и уметности присутна је, може се с правом рећи, опсесија идејом рушевине (Bardion 1985: 84–96; Zucker 1961: 119–130). Добро је познато да је љубав према руинама од XVIII века подстицала стварање артифицијелних рушевина у вртовима широм Европе (Barell 1972). Чак је и фиктивна историја била боља од њеног одсуства! Но



Слика 6. Волф и Ермини, Голубац

посебна пажња усмеравана је наравно на оригиналне остатке прошлости. Рушевина је омогућавала посебан контакт са прошлошћу, а уједно и монументализацију. И то *монументализацију* у њеном најизворнијем смислу – претварала је артефакте прошлости у споменике времена. Рушевина је за човека тога доба била апсолутни естетски идеал. Посебно ако је подсећала на идеализовано и никад досегнуто златно доба класичне антике. Од Пиранезија и Помпеа Батонија, величање рушевине класичне антике постало је естетски идеал уметника и познавалаца уметности.

Рушевина је давала историјску привлачност виђеном пределу, и у њега уграђивала идеју историје (Lowenthal 1985). Рушевина у пејзажу од Пусенових дела на даље, функционише на исти начин на који и патина на сликама. Даје им ауру прошлости и статус антиквитета. Такође обогаћује одређени предео идејом прошлости, још прецизније идејом историје.

Када говоримо о концепту времена у вези са приказима Дунава, потребно је споменути још величање Дунава и природе као ванвременско. Тенденција да се природа узима као приказ простора који пркоси времену је чест и омиљен топос, али је занимљиво да му ни аутори путописа нису одолевали. Код Битија и Елиота имамо исти концепт Дунава као вечне реке, као пејзажа који је красио Средњу Европу још од Нојеве барке

(Beattie 1844: 156; Eliott 1838: 91). Отуд и инсистирање, посебно код Битија, на дивљни приказане природе, на њеној исконској узбудљивости и древности пејзажа.

Дунав као простор границе

На самом крају овог прегледа простора Дунава желела бих, као једну врсту куриозитета и контраста, да прикажем начин на који је функционисао простор пејзажа у служби фактографије. У свом делу *Увођење њејзажа у уметности* Кенет Кларк као једну од кључних категорија пејзажа наводи пејзаж чињенице. Под тиме генерално подразумева топографију, али и друге представе природе који дају преимућство дескрипцији над симболиком. Сврха топографског пејзажа је јасна, он треба да пружи прецизну, географски и стратешки тачну слику одређеног места. У таквим делима природа је искључиво у служби стратегије или поседништва. Слично је и са бројним картама и мапама Дунава, којих је због његове изузетне стратешке важност за целу Средњу Европу било у великом броју. Ипак, топографија није увек била само визуелизована чињеница, она је понекад у себи садржала неке од елемената о којима смо до сада говорили.

Добар пример такве визуелизације дунавског пејзажа видимо код Манђинија, мало познате личности са краја XVIII века. Манђини није био ни уметник ни картограф већ инжењер у војсци Хабзбуршког царства и његова дужност је била да прикаже 1789. године висту Београда пред велике војне операције.

Па ипак Манђини (слика 7) не пружа само чисту фактографију. Његова слика Калемегдана посматраног са земунског утврђења поседује све елементе који су били кључни за војно-стратешку улогу ове графике. Сви нивои утврђења приказани су са најминуциознијим детаљима као и војне формације које користе простор тврђаве за надгледање територије. Београд је првенствено погранични град и место од изузетне стратешке важности за хабзбуршке војсковође. Но, Манђини уноси један неочекивани елемент – атмосферу. Приказивањем једноставне жанр сцене у првом плану графике као и присуство дрвета говори да то није само војна мапа већ и доживљај предела. Исту дихотомију у Маниђинијевој перцепцији уочавамо када упоредимо дрво које се налази у доњем левом углу графике и приказ природе на осталим деловима ведуте. Док су на обронцима Калемегдана и на околним брдима што окружују Саву и Дунав шуме дате крајње сведено, дрво у првом плану нам више изгледа као елемент који је утекао из неких романитчарских



Слика 7. Манђини, Београд 1789. године

пејзажа тога доба. Чињеница да је ова графика бојена и да је испод ње постављена раскошна посвета још више подвлачи да је ова ведута од самог почетка била виђена не само као топографски приказ већ и као самостално ликовно дело.

Од идеје поседништва, преко концепта узвишеног и утопије ових текстом сам желела да покажем изузетну разноврсност значења која је током XIX била уписивана у пејзаже Дунава дуж целог његовог тока. Независно од аутора путописа или топографске слике, постојале су вечне теме на које су се сви уметници враћали. Али још више универзалан и ванвременски од свих поменутих концепата био је сам Дунав, идеја коју је Елиот најбоље изразио у свом путопису:

„(...) овде видимо ову огромну масу воде, и видеће генерације које још нису ни рођене. Градови и уметничка дела имају свој кратки век и ишчезну, али велики обриси природе остају” (Eliott 1838: 91).

Текст је настао током рада на пројекту „Дунав и Балкан: културно-историјско наслеђе“ (пројекат бр 177006) у Балканолошком институту САНУ.

