

## ORIJENTALIZAM I *DRUGI* U MODERNOM ŽANR SLIKARSTVU

Bojana Matejić

Analizom pozitiviteta, ako se oslonimo na stanovište Fukoa /Michel Foucault/ iz njegove studije *Arheologija znanja*, moguće je dekonstruisati pravila i kriterijume prema kojima jedna diskurzivna praksa, poput kanonske, pozitivističke istorije umetnosti, obrazuje grupe objekata, skupove iskaza, korpuse pojmova, te nizove teorijskih izbora.<sup>51</sup> Ovi elementi, koje Fuko naziva *znanjem*, generišu preduslov spoznaje, iluzije ili istine, te konstitucije naučnog diskursa, koji karakteriše specifikacija objekata kojima se bavi, tipova iskaza i pojmova koje uvodi i koristi. Diskurs, pri tome, ne predstavlja samo područje koje pokazuje ili skriva želju, odnosno, borbe i sisteme vladavine, već se pojavljuje i kao predmet želje – „ono zbog čega i pomoću čega se vodi borba, moć koje se valja dočepati“.<sup>52</sup> Uslov diskursa koji odgovara eksperimentalnim ili formalnim kriterijumima naučnosti, jeste ono što je, prema Fukou, „moralo ili mora biti rečeno“. To što mora biti izgovoreno se, pak, često pojavljuje kao nedefinisano, nedokučivo *atopijsko* ili *heterotopijsko*<sup>53</sup> područje, prostori traumatskog ponora, ili u terminima Lakanove /Jacques Lacan/ teorijske psihoanalize *Realno*, mesta nemogućnosti ospoljavanja i integracije, *stanje drugog*.<sup>54</sup> Procedurom pisanja „na *Drugi* način“, reduktivni diskurs kanonske Zapadne istorije umetnosti valja postaviti u odnos sa *drugim*, koje ona operacijom „prošivanja“ znanja često, intencionalno ili ne, potiskuje na rub, marginu.<sup>55</sup>

*Orijent* je, u našem slučaju, jedno takvo *Realno* ili *drugo* naspram sigurnog i univerzalnog *Okcidenta* ili dominantnog *znanja* o njemu. *Orijent* je *drugi* i/ili *Drugi*. *d/Drugo* ukazuje na ambivalentnost *viška/manjka* (značenja) u odnosu na sigurni *Zapadni* identitet, koji izaziva stanje uznemirenja, ali i fascinacije, i koji kao takav mora biti savladan različitim diskurzivnim mehanizmima i sistemima reprezentovanja. Ali, čiji je to  *pogled*? Odakle govorimo o *Orijentu*?

### Orijentalizam

Diskurs o *Orijentu* odakle polazimo u ključu postkolonijalnih studija, koje su njegova kritika, nazivamo *orijentalizmom*. Prema jed-



**Pijaca u Prizrenu**, fotografija iz knjige Kurt Hielscher, *Jugoslavie: Slovenien, Kriatien, Dalmatien, Montenegro, Herzegowina, Bosnien, Serbien*, Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, 1926.

noj od najuticajnijih knjiga u oblasti postkolonijalnih istraživanja *Orijentalizam*<sup>56</sup> (1978) autora Edvarda Saïda /Edward Wadie Saïd/ *Orijent* je ništa drugo do „evropski izum“, budući da kao objekat izučavanja različitih humanističkih disciplina počev od druge polovine osamnaestog i tokom devetnaestog veka, predstavlja područje sasvim heterogenih, konfliktnih i internalizovanih značenja, tako da, kao ni sam *Okcident* ne podrazumeva neutralnu neposredno nam datu činjenicu. „*Orijent* je, u istoj meri kao i sam *Zapad*, ideja koja ima istoriju i tradiciju mišljenja, slikovnost i rečnik, zahvaljujući kojima je *Orijent* postao realan i prisutan na *Zapadu* i za *Zapad*. Dva geografska entiteta stoga podržavaju i do izvesne mere održavaju jedan drugog,“<sup>57</sup> kaže Said. *Orijentalizam*, prema Saidu, biva proizveden u dugoj devetnaestovekovnoj zapadnoevropskoj kulturi sa akcentom na franko-britanskom angažmanu na *Orijentu*, premda nakon Drugog svetskog rata kvalitativno drugačiju kontrolu nad *Orijentom*, ali u osnovi blisku zapadnoevropskoj, preuzima SAD. *Orijentalizam* kao znanje o *Orijentu* obrazuje

i konstituiše vrednosne kriterijume i diskurzivni okvir u kome su date činjenice podvrgnute mitologizaciji, mistifikaciji i internalizaciji njima odveć imanentnih predrasuda, fantazija i stereotipa.<sup>58</sup> Prateći genealošku analizu Edvarda Saída, pokazuje se da znanje o *Orijentu* kao diskurs u službi vlasti *Zapadnih* imperija predstavlja paradoksalno polje: (1) *Orijent* ili *Istok* jeste divlji, *abjektni*,<sup>59</sup> drugi prostor koji treba podvrgnuti kontroli, *emancipovati*, normalizovati i disciplinovati; (2) *Orijent* je izmičuće i nepoznatljivo, premda pozivajuće *Drugo*, čija me singularnost, jedinstvenost i nesvodivost istovremeno plaši, izaziva, čudi i fascinira i koji, kao takav, ako se nadovežemo sa poststrukturalističkim stanovištem Homija Babe /Homi K. Bhabha/, poseduje kritički i subverzivni potencijal.<sup>60</sup> *Orijent* ne označava tek fizički, geografski prostor već samu ideju egzotičnog i drugog – imaginarnu geografiju.

Prema Saidovoj i Mekfiovoj /Alexander Lyon Mecfie/ terminologiji,<sup>61</sup> moguće je izdvojiti nekoliko značenja *orijentalizma*:

- 1) *Kulturalno-geografsko*, ili kako se još pominje u Saidovoj analizi, *akademsko*, koje ističe način proučavanja određenog geografskog regiona, jezika i kulture, karakterističnog za dato područje. Prisustvo, recimo, *orijentalnih studija* ili *oblasnih studija* (area studies) ide u prilog doktrinarnom značenju ili prisvajanju *Orijenta*;
- 2) *Imaginacijsko* ili *opštije* značenje koje se zasniva na ontološkoj i epistemološkoj razlici *Istoka* (*Orijenta*) i *Zapada* (*Okcidenta*);
- 3) I konsekvantno, *korporativno-institucionalno* značenje *orijentalizma* koje ima za cilj analizu, deskripciju i promovisanje kulture Zapada. Ovakvo značenje i znanje je *hegemono* i kao poseban sistem mišljenja marginalizuje *Istok* i *Istočnu* misao i kulturu. U pitanju je *orijentalizam* kao diskurs bez čije analize i dekonstrukcije, kako kaže Said, ne bi bilo moguće razumeti „ogromnu sistemsku disciplinu“ čijim je mehanizmima evropska kultura uspeła da u post-prosvetiteljskom periodu ovlada *Orijentom*, „pa i da ga imaginacijski, sociološki, naučno, ideološki, politički i vojno proizvede“. Kritika ovako definisanog *orijentalizma* – *orijentalizma* kao kolonijalnog diskursa u *postkolonijalnom* svetu, jača u periodu nakon Drugog svetskog rata.<sup>62</sup>

Pokazuje se da obrazovanje i konstrukciju kolonijalnog poretka treba pratiti u odnosu na proučavanje kretanja i razvoja modernih formi reprezentacije i znanja i uspostavljanja veza između političkog imperijalizma i kulture. Znanje o *Orijentu* ima dva lica: *latentno* ili nesvesno kao skup ideja, imaginacijskog, egzotičnog, fantastičnog, romantičnog karaktera i sadržaja i *manifestno* koje se odnosi na različite skupove iskaza i odabire grupe pojmova koji obrazuju i konstituišu znanje o *Orijentu* (studije o orijentalnom društvu, jezicima, istoriji, umetnostima, religijama itd). *Esencijalizam*, *drugost* i *odsustvo* odlikuju i oblikuju *Orijent* kao političku realnost.<sup>63</sup> *Esencijalizam* ocrtava *Orijent* kao produkt nepromenljivih rasnih i kulturalnih odlika. Ove su esencijalne karakteristike uvek suprotstavljene *Zapadnim* (*Istok* vs. *Zapad*: pasivan vs. ak-

tivan, statičan vs. mobilan, emotivan vs. racionalan, haotičan vs. uređen itd.). One određuju prostor *Orijenta* kao *d/Drugosti*, koja je, pak, obeležena nizom fundamentalnih izostanaka ili odsustva (istorijskog kretanja i stabilnosti, značenja, smisla itd.) čijim se kontinuiranim upisivanjem osigurava hegemonu pozicija kolonijalnog diskursa.

## Orijentalizam i slikarstvo

Devetnaestovekovna zapadna slika *Orijenta* konstruisana je korpusom *orijentalnih* kulturalnih tekstova u širem smislu – *orijentalnim* slikarstvom, skulpturom, arhitekturom, muzikom, operom, književnim tekstovima, dekoracijom, keramikom, dizajnom nameštaja, enterijera, itd. U akademskoj tradiciji vizuelne evropske umetnosti, pretežno engleskoj i francuskoj, posebno mesto zauzima fenomen *orijentalnog žanra* slikarstva, koje je u zavisnosti od istorijskog konteksta, namenjenog tržišta, kulturalnog prostora u kome je nastajalo, te ličnih osobenosti i sklonosti autora, bilo na različite načine profilisano i valorizovano. Ranije forme *orijentalizma* u umetnosti, poput *chinoiserie* i *turquerie* imale su veliki uticaj u istoriji zapadne vizuelne likovne i primenjene umetnosti, ali nisu uspele da kreiraju specifičan žanr u slikarstvu koji bi se mogao uporediti sa snagom devetnaestovekovnog *orijentalizma*.

Mekenzi /John MacDonald MacKenzie/ primećuje da je u istoriji modernog *orijentalnog* slikarstva moguće izdvojiti pet faza:<sup>64</sup>

- 1) Faza druge polovine osamnaestog veka, koja se odlikuje proizvodnjom slika imaginarnog zamišljenog *Istoka*, nezasnovanom na neposrednom iskustvu /William Hogarth, 1697–1764. – *A Procession through the Hyppodrome* i Gavin Hamilton, 1723–1798. – Hamiltonove ilustracije za roman *Vathek* Vilijama Bekforda/;



Milo Milunović, *Bula*, ulje na platnu, 97,5x29,5 cm, 1932.  
Narodni muzej, Beograd

- 2) Rana faza, devetnaestog veka koja se odlikuje naporima autora poput Robertsa (David Roberts, 1796–1864) ili Delakroa (Eugene Delacroix, 1798–1863) da kreiraju mogući topografski – arheološki realizam;
- 3) Period druge polovine devetnaestog veka u kome reprezentativni autori (Eugene Fromentin 1820–1876, Emile-Jean-Horace Vernet, 1789–1863, Jean-Léon Gérôme, 1824–1904, i dr.) nastoje da radikalizuju realizam u odnosu na njihove prethodnike;
- 4) Kraj devetnaestog veka koji određuje snažan uticaj impresionizma u stilskom i estetskom smislu kao i ekstenzija objekta vizuelne predstave (Arthur Melville, 1858–1904);
- 5) Faza prelaska devetnaestog u novi vek koju određuje citiranje orijentalnih, istočnih, najčešće, elemenata geometrijske istočnjačke stilizacije, motivi, kolorit i eksplozija novih slikarskih izražajnih formi poput ekspresionizma, apstrakcije, fovizma u radu autora poput Matisa /Henri-Émile-Benoît Matisse/, Kandinskog /Василий Васильевич Кандинский/, Kleea /Paul Klee/ itd.<sup>65</sup>

*Orijentalno žanr* slikarstvo se prvi put u modernom žanrovskom obliku pojavljuje u periodu Napoleonovih ekspedicija u Egiptu (1798). Popularnost ovog žanra jača u vreme Grčkog rata za nezavisnost (1821–1829) koji je vođen uz pomoć evropskih sila protiv Otomanskog carstva, a svoju zrelost dostiže u prvim godinama nakon francuske okupacije Alžira (1830). To je razdoblje kada evropski umetnici, pretežno iz Francuske i Velike Britanije, putuju u istočne zemlje, najčešće istočni Mediteran ili Bliski Istok (Grčka, Turska, Sirija, Liban, Izrael, Jordan, Egipat), odnosno, zemlje Severne Afrike, po prvi put dostupne za obične putnike. Sa pojavom impresionizma i modernizma, *orijentalizam* kao akademski, klasičan slikarski izraz postepeno slabi, premda uspeva da se održi i preživi tokom poraza i podele Otomanskog carstva tokom Prvog svetskog rata (1914–1918), da bi gotovo potpuno iščezao



Moša Pijade, *Autoportret sa japanskim lutkama*, ulje na kartonu, 66x75 cm, 1916. Narodni muzej, Beograd



Dragomir Kandić, *Kizlar-agina džamija*, ulje na platnu, 58x48 cm, 1910. Muzej grada Beograda

dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka u vreme formiranja jakih antiimperijalnih snaga naroda Bliskog i Srednjeg istoka i drugih zemalja.<sup>66</sup> *Orijentalni žanr* neminovno koincidira sa periodom imperijalističkih intervencija na Bliskom i Srednjem istoku, odnosno, *Istočnim pitanjem* i može se reći da tada pretežno ima propagandnu funkciju.<sup>67</sup> U pitanju je niz istorijskih događaja u kojima je moć i kontrola imperijalnih sila dominirala poput konstituisanja nezavisne Grčke države (1830), francuske okupacije Alžira (1830) i sticanje protektorata u Indokini, istočnih kriza vezanih za delovanje Muhameda Alija (1832–1833) i (1839–1841), Krimskog rata (1853–1856), izgradnje Sueckog kanala (1869), Istočne krize (1875–1878), francuske okupacije Tunisa (1881), britanske okupacije Egipta (1882) itd.

Upečatljiv primer ovih kulturalno-političkih veza možemo locirati u odnosu na francuski imperijalizam i kulturu.<sup>68</sup> Neposredno nakon Bonapartinog uspostavljanja kontrole nad Egiptom 1798. godine osnovan je *Institute de l'Egypte*, posvećen izučavanju geografije, istorije i kulture novoosvojene kolonije.<sup>69</sup> Francuska komisija za nauku i umetnost objavljuje V. Dominikovu (Dominique Vivant, Baron de Denon, 1747–1825) *Description de l'Egypte* kolekciju enciklopedijskih spisa o Egiptu u dvadeset četiri toma (1809–1829) i rukopis *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte pendant les Campagnes du Général Bonaparte* (1802). Slikarstvo istorijskih i orijentalnih motiva imalo je pretežno funkciju glorifikacije francuskih dostignuća na Bliskom Istoku, a jedna od prvih porudžbina koja će uticati na formiranje *orijentalnog slikarstva* kao žanra biće ostvarenja *Bataille de Nazareth* (1801), *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804) i *La Bataille d'Aboukir* (1806) Antoana Groa (Antoine-Jean Gros, 1771–1835), jednog od članova francuske komisije.<sup>70</sup> Uticaj Napoleonovih imperijalnih političkih ostvarenja ostaće intezivan i tokom Druge Imperije za vreme vladavine njegovog nećaka Napoleona III (Charles Louis



**Boris Ivanović Pastuhov, Amam u Solunskoj ulici**, ulje na platnu, 65,3x30 cm, 1925.  
Muzej grada Beograda



**Ana Marinković, Beogradska džamija**, ulje na kartonu, 27x37,5 cm, 1909. Muzej grada Beograda

Napoleon Bonaparte, 1808–1873) kada nastaje višina „kanonskih“ primera *orijentalnog žanra* poput *Le Général Bonaparte au Caire* (1867–1868), *Le Général Bonaparte et son état-major en Egypte* (1867) i *Bonaparte devant le Sphinx* (1867–1868), autora Žan-Leon Žeroma (Jean-Leon Gerome, 1824–1904). Osim toga, osnovan je Internacionalni kongres *Orientalista* u Francuskoj 1873. godine u cilju promocije studija o *Orijentu*.<sup>71</sup> Iako se *orijentalni slikarski žanr* često dovodi u vezu sa imperijalnom francuskom kulturalnom tradicijom prema određenju Teofila Gautjea (Théophile Gautier, 1811–1872) koji je, potujući često na Bliski istok, pisao o *Orijentu* sve do svoje smrti, kolonijalni diskurs Velike Britanije, takođe, čini nemali broj predstavnika uključujući nekoliko preraphaelista i članove poznate Škotske škole. Na britanskim prekomorskim posjedima, odlučujući događaji koji prate ove kulturne pojave, jesu proglašenje kraljice Viktorije za caricu Indije i kupovina akcija Društva za eksploataciju Sueckog kanala. Nemačka je uz ostale sile imala učešće u borbi za posede i dobra na afričkoj teritoriji. O velikom interesovanju Nemačke za trans-euroazijske regije svedoči nagli porast broja studija o *Orijentu*.<sup>72</sup> Austrougarska je imala pretenzije na balkanskom poluostrvu i Karpatima, a Rusija u srednjem Sibiru i na Dalekom istoku.<sup>73</sup> Ovaj je žanr, osim toga, bio popularan u slikarstvu Belgije, Mađarske, Italije, Malte, Holandije, Otomanskog carstva, Poljske, Španije, Portugalije, Japana, Sjedinjenih Država, Švajcarske itd.

*Orijentalno žanr* slikarstvo u estetskom smislu odlikuje realizam, ponekad sa primesama neoklasicističkih ili romantičarskih elemenata, često intencionalno didaktičkog sadržaja, odnosno, iluzionistička, naturalistička, figurativna ikonografija, koji ide ruku pod ruku sa devetnaestovekovnim pozitivističkim težnjama pro-

svetiteljskog duha ka strogoj, neupitnoj, pseudonaučnoj objektivnosti i autentičnosti vizuelnog prikaza. To nije slučajno, budući da kolonijalni diskurs uvek koristi sistem reprezentacije, tj. *režim istine*, imanentan realističkom narativu.<sup>74</sup> Ozbiljnost naturalističkog slikarstva izražena je u tendenciji mistifikacije prikazanog događaja ili objekta, i to, mahom, taktikama prikrivanja tragova slikarskih poteza i insistiranjem na zasićenosti i verodostojnosti autentičnih detalja, karakterističnih za dati prostor. *Orijentalni žanr* se ograničava na *Zapadni* figurativni pristup u slikarstvu, suprotno *Istočnoj* dekorativnoj tradiciji. *Istočne* forme likovne i primenjene umetnosti, arhitekture, dekoracije enterijera, pločica, tepiha, tapiserija i ostalih svakodnevnih predmeta, reprezentovane unutar žanr predstave, u načelu nisu bile pokretač za konceptijsku, izvedbenu promenu *Zapadne* orijentalne tradicionalne slikarske estetike, kao što je to učinio *japanizam* u radu Manea, odnosno, impresionista i nubista u poslednjoj trećini veka, te, kasnije, u delu autora poput Matisa ili Klea.<sup>75</sup> Osim toga *orijentalizam* je u *orijentalnom žanru* pretežno fokusiran na *neodgovarajuća geografska područja*, imajući u vidu da je njegova osnovna preokupacija proizvodnja mehanizama reprezentacije *subalterna*<sup>76</sup> u arapskom svetu, odnosno na Bliskom istoku i u Africi, radije nego u Kini i Japanu.<sup>77</sup> U *orijentalnom žanru* dominiraju predstave lokalnih običaja, folklor, religijski motivi, zatim, najčešće scene u haremu, prikazi robova i uličnog tržišta, beduina i ratnika, pejzaža i arhitekture.<sup>78</sup> Ideološki obojena rasistička podela na bele i tamnopute u konotativnoj dualnoj shemi *Umno – telesno* gde se rasistička fetišizacija tamnog tela susreće sa seksističkom jedna je od osnovnih crta *orijentalnog žanra*.<sup>79</sup> Sličan model reprezentacije je upotrebljivan za egzotičnu konstrukciju *žene* i *ženskog*

tela u *orijentalnim* predstavama, tako da, čini se, nije slučajno što je u većini *Zapadnih* prikaza tamnopusi muškarac – pripadnik *Orijenta*, predstavljen sa *femininim* crtama. U mnogobrojnim primerima, prisutna je *primena* estetske kategorije *picturesque*, naglašen *mise-en-scène* efekat, te postupci mitologizacije i alegorija, koji su korišćeni u svrhu glorifikacije auratične posebnosti idealnog geografskog, *Istočnog* predela, lika, vođe, grupe, itd. Ovakav pristup naglašava projekat imaginacije u kome se *Orijent* pojavljuje kao prostor fantazije ili ekran na kome individualne ili kolektivne želje (erotske, sadističke itd.) kolonijalnog diskursa ili pak individualnih kritičkih ili moralizatorskih autorskih intencija bivaju projektovane.<sup>80</sup>

Zastupljenost romantičarskog estetskog ideala *picturesque* u devetnaestovekovnim *orijentalnim* prikazima je načelno bio suprotstavljen kanonskom pozitivističkom, naturalističkom likovnom pristupu. Prema tome, devetnaestovekovni *orijentalizam* u slikarstvu nikada nije postojao kao jedinstvena škola ili tradicija, već kao specifičan eklektični, hibridni akademski žanr u kome se smenjuju i preklapaju *ontološki različiti* ali u formalnom smislu bliski stilovi. Tema je osnovna određujuća kategorija kojom je *orijentalni žanr* uslovljen, a ne *stil*.<sup>81</sup> U klasičnom devetnaestovekovnom *orijentalnom žanru* moguće je prepoznati ambivalentnost pristupa u *picturesque* predstavama:<sup>82</sup>

1. *Picturesque* kao *orijentalizacija* objekta vizuelne predstave, odnosno, potvrđivanja inferiornog, *d/Drugog* identiteta *Orijenta* i njegovih pripadnika, različitih i civilizacijski i kulturalno „zaostalih“ u odnosu na one koji konstruišu i kojima su

namenjeni *picturesque* artefakti. Ovim se pristupom naglašava kulturalna (rasna, klasna, religijska, itd.) razlika između *Orijenta* i *Ocidenta*. Prema tezi Linde Nohlin /Linda Nochlin/ tipična slika *orijentalnog žanra* estetizuje i reprodukuje stereotipne predstave *Istočnog toposa*, nepromenjenog zapadnoevropskim političkim, vojnim i ekonomskim intervencijama. Tipične, stereotipne devetnaestovekovne reprezentacije *Orijenta* pokazuju niz uočljivih nedostataka i nedoslednosti: odsustvo istorije – prikrivanje primene kompleksnih reformi imperijalnih sila u orijentalnom prostoru; odsustvo *Zapadnog* belog čoveka – *muškarca* na sceni, ali implicitno prisutnog kao tvorca ili potencijalnog posmatrača prizora, namenjenog njegovom pogledu; odsustvo umetničkog stvaralačkog akta, kojim se postiže utisak autentične refleksije postojeće orijentalne stvarnosti; i, konačno, odsustvo scena rada i industrijske proizvodnje, koje implicira dokolicu i indiferentnost prema očuvanju vlastite kulture i tradicije;

2. *Picturesque* kao estetizacija *orijentalnog* prostora, njegovih običaja, rituala, religijske etnografije kao dragocenih ostataka iščezavajućih formi života, vrednih zaštite i očuvanja. Ovi egzotični prostori unutar vizuelne predstave *orijentalnog žanra* sa svim svojim protagonistima postaju objekti estetskog zadovoljstva i nose kritički i subverzivni potencijal. Ovakvo tumačenje partikularnih primera unutar *orijentalnog žanra* se delimično suprotstavlja Saidovoj radikalnoj postkolonijalnoj tezi o *orijentalizmu*, budući da pojedini primeri, poput Žeromove *La Plaine de Thèbes (Haute Egypte, 1857)* ili *La prière à la mosquée* (1871) anticipiraju moguću glorifi-



Pavle Simić, *Ilija Birčanin plaća danak Turcima*, 1849.  
Galerija Matice Srpske, Novi Sad

kaciju kulturalno-istorijskog i etnografskog identiteta *Istoka*, umesto didaktičke proizvodnje stereotipnih značenja u korist kolonijalnog diskursa.

### Orijentalno slikarstvo i stereotip

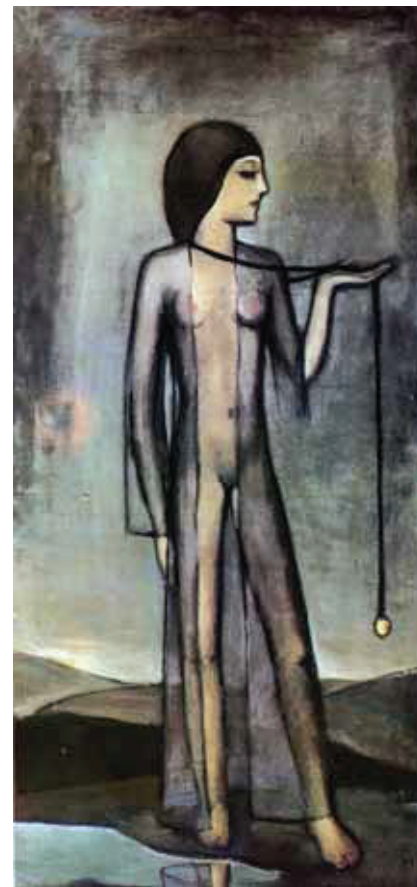
Treba pomenuti u skladu sa ovim da, ma koliko neka predstava bila stereotipna, kako kaže Homi Baba, ona istovremeno poseduje potencijal ukazivanja da se fiksirajuća i ambivalentna *priroda* stereotipa unutar vizuelne predstave zasniva na temeljnoj nemogućnosti govora o *Orijentu* iz kolonijalnog diskursa, imajući u vidu da unutar kolonijalnog diskursa, fetiš ili stereotip pretpostavlja igru između metafore, ili mehanizma supstitucije kao funkcije maskiranja odsustva, nemogućnosti, razlike, praznine ili manjka (značenja, smisla) i metonimije koja upisuje ovu nesvodljivost.<sup>83</sup> Drugim rečima, stereotip nikada nije apsolutno fiksiran – on omogućava prenos ili pristup identitetu koji se gradi, kako na temelju moći i uživanja, tako i po principu strepnje i odbrane, odnosno, kontradiktorne vere (*Zapadnog*) Subjekta u apsolutnu istinitost prepoznavanja razlike i opravdanost poricanja *d/Drugog*. Stereotip je ništa drugo do forma reprezentacije date stvarnosti koja u

odbijanju igre razlika ili negacije koja se odvija preko dozvole *d/Drugog*, otvara jaz, pukotinu u reprezentaciji subjekta ili predmeta u procesu označavanja psiho-socijalnih relacija. Jer, stereotip podrazumeva uvek nešto više „od onoga što se može empirijski dokazati i logički konstruisati“.<sup>84</sup>

Teorija stereotipa ima svoje korene u Fanonovoj i frejdo-lakanovskoj elaboraciji *skopičkog nagona* – uživanja u pogledu, koji je uslovljen ogledalnom, narcističkom fazom (Lacan, 1936). „Poput ogledalne faze *punoća* stereotipa – njegove slike kao identiteta (malo *drugo* – *autre* – *object petit a*) – je uvek ugrožena manjkom“, kaže Baba. U stadijumu ogledala, narcizam i agresivnost su upleteni u čvor kojim se objašnjava kolonijalni diskurs – narcističko pripada osi metafore, agresivno relaciji metonimije. Poput Filebove reprezentacije koja je, Deridinim rečima, ornament *dianoia*-e i *logos*-a, budući da je održava iteracija „u srcu *logos*-a“, kolonijalni govor u Babinom učenju, iskušava unutrašnju agoniju i borbu koja uvek-već „cepa“ svaku uspostavu koherentnog narativa, zahtevajući tako element koji zaustavlja krizu i stigmatizira superiorni identitet.<sup>85</sup> Kolonijalni diskurs demonstrira agresivnu superiornost nad kolonizovanim, *drugim*, premda posmatrajući, u strahu, sopstveni identitet koji nikada nije stabilan u meri u kojoj njegova agresivnost to pokazuje. Što će reći, svaka objektiviza-



Milena Pavlović Barili, *Moderna japanka*, ulje na platnu, 80,5x62 cm, 1929.  
Galerija Milene Pavlović Barili, Požarevac



Milena Pavlović Barili, *Egipatska igračka*, ulje na platnu, 97x46 cm, 1929.  
Galerija Milene Pavlović Barili, Požarevac

cija *skopičkog nagona* je izložena pretećem povratku pogleda: u procesu identifikacije na imaginarnoj relaciji uvek imamo posla sa otuđujućim *drugim* kao *ogledalnim*, čija se refleksija u vidu pogleda vraća subjektu. U ovom povratku kao obliku supstitucije i fiksiranja/fetišizacije, nailazimo na trag gubitka, odsustva. Drugim rečima, vizuelna identifikacija zadržava fantaziju punoće i stabilnosti identiteta kojoj, pak, u samom tom procesu uvek već preči manjak, gubitak, budući da proces vizuelne identifikacije čini tek deo kompleksne cirkulacije relacija metafore i metonimije.

Može se reći, saglasno tome, da evropski autori nisu samo projektovali individualne i kolektivne fantazije na *Orijent* kao njihovo *ogledalno drugo*, već i strahove, aspiracije *Zapada* i njegove žudnje za slobodom.<sup>86</sup> Drugim rečima, *orijentalizam* u umetnosti kao kolonijalni diskurs nije samo oblikovao znanje o *drugom*, već je u isto vreme analizirao vlastiti identitet, reflektovan ogledalnim *Orijentom* ili njegovim *d/Drugim*. Zapadnoevropska fascinacija *Istokom*, jednim delom, proizlazi iz *atavističke reakcije* na racionalizam i krutost zapadne moderne industrijalizacije, urbanu prilivštinu, socijalnu *demoralizaciju* i nezadovoljstvo, klasne antagonizme. Ukazivanje na nesavršenost evropskog ubrzanog života implicira nostalgična utopijska želja *Zapadnog* autora za *povratkom plemenitijih*, drevnih formi društvenog uređenja i kulturalnih vrednosti, poput kvazi-feudalnih, neotuđenih ljudskih odnosa, odanosti, gostoprimstva, itd. Tako se naglasak na orijentalnom umetničkom senzibilitetu može posmatrati kao bekstvo iz jednolične uniformnosti masovne produkcije, pohotljiva senzualnost kao subverzija hrišćanskog puritanizma, poštovanje prema *Orijentu* kao izlaz iz dosadne i hladne praznine evropskog agnosticizma, prikaz *feminiziranog Istočnog* muškarca kao onoga što provocira stabilnu, fordističku, hijerarhijsku podelu na jasno odeljene rodne identitete, reprezentacija malaksalosti *Istočnog* čoveka kao kritika frigidnosti *Zapadnog* industrijskog društva.<sup>87</sup> Paradoksalnost i kompleksnost projekcije *Istoka* iskazuje se u neretkim manifestacijama divljenja prema seoskom, pustinjском pejzažu i životu. Epitet aistoričnosti, vanvremenitosti i samim tim *moralne* i *fizičke čistoće* – odsustva tragova modernog, ubrzanog industrijskog života, pripisivan je najčešće pustinjском pejzažnom motivu.<sup>88</sup>

### **Orijent u žanr slikarstvu: Paja Jovanović i Franc Ajzenhut**

Slikarstvo kao i celokupna umetnost, nauka i kultura balkanskog prostora velikim delom prati, i nesvesno ili svesno, eksternalizuje i internalizuje složena politička prelamanja na komunikativnoj liniji između Zapadne Evrope i Balkana ili Evrope *u užem smislu*. Ovde se, zato, čini neophodnim uvesti pojam *balkanizam*, koji se, kao varijacija orijentalističkog režima produkcije znanja, oslanja na figurativni jezik i metaforu. Recimo, metafora *mosta*,<sup>89</sup> sugestivno opisana u Andrićevom delu *Na Drini ćuprija*, naturalizuje radije jaz koji odeljuje, nego prostor koji spaja Zapadni i Istočni topus.<sup>90</sup> *Balkanizovati* znači podeliti, fragmentisati, postati en-

*dogenim strancem*.<sup>91</sup> Prisustvo prilično oštre distinkcije između *progresivne, moderne* i *racionalne* Zapadne Evrope i *orijentalnih, inferiornih, tradicionalnih, zaostalih* kulturalno-geografskih područja koji su bili pod otomanskom, odnosno, orijentalnom vlašću, u strukturi istorijski opšteprihvaćene orijentalističke retorike (danas popularna kultura prevashodno, i drugi oblici kulturalne i medijske prakse) ili *hetero-predstava*<sup>92</sup> pokazuje da ta *druga*, slaba Evropa predstavlja nešto *sramno, nasilno, nevaspitano* i *divlje*, nešto što izaziva strah, ili, pak, nešto što se ne uklapa u moderni, normativni zapadni liberalno-demokratski poredak, te, tako, preči svojom *zaostalošću, balkanskim mentalitetom, primitivizmom, bizantizmom*, orijentalnim despotizmom, pravoslavljem, ćirilicom, nacionalizmom itd. Da problem bude još veći, ova retorika se može često zapaziti u naturalizovanom obliku u samom *d/Drugom*, kao efekat *samo-orijentalizacije*, što upućuje na hegemonističku i imperijalističku *prirodu* upotrebljivanih pojmova. Ova dihotomija stare simboličke geografije – vizantijski, odnosno pravoslavni, te, muslimanski/otomanski *Istok* vs. rimokatolički i protestantski *Zapad*, biće, u punom intezitetu reinventirana nakon Drugog svetskog rata za *orijentalizaciju* komunističkog *Istoka*, kao inferiornog opozita demokratskom, kapitalističkom *Zapadu*. Mada, slična dihotomija se primenjuje i za radikalizaciju i esencijalizaciju razlike između *bogatih, racionalnih* i *vrednih* naroda na Severu, i *nedisciplinovanih, emotivnih, bezobzirnih* naroda na Jugu (Grčka, Španija, Italija).<sup>93</sup>

Prema tome, može se naslutiti da sve ono što *ispada* ili nije u službi *Zapadnog modela* ekonomije, prava, društvenog uređenja, političkog i verskog opredeljenja, umetnosti, nauke i kulture, predstavlja *varvarizam, nacionalni despotizam* i *konzervatizam*, da podleže *orijentalizaciji*,<sup>94</sup> koji se „gnezdi u samom sebi i na taj način reprodukuje“. <sup>95</sup> Međutim, treba skrenuti pažnju, kao što je *Istok drugo Zapadu*, tako se i *Zapadni* prostor često pojavljuje kao *drugo* u *Istočnom*. Kliše i *Zapadnom* diskursu bi katkad u različitim istorijskim medijskim i kulturnim iskazima bili usvojeni kao samorazumljive predstave, promovisane u interesu radikalnih politika na *Istoku/Istočnoj Evropi*.<sup>96</sup>

Balkanski prostor je u više navrata bio mesto susreta *Istočnih* i *Zapadnih* kulturno-političkih elemenata – susret *Istočnog* i *Zapadnog* rimskog carstva, otomanskog i austrougarskog, ćirilice i latinične azbuke, između religija poput rimokatolicizma, pravoslavlja, protestantizma, islama i judaizma, itd. i takva heterogena vizura je pretežno projektovana na polje umetnosti i kulture.

Shodno tome, orijentalno žanr slikarstvo u srpskoj modernoj umetnosti otvara niz pitanja na planu njegove kulturalno-političke funkcije i *prirode* delovanja unutar konfliktnog prostora gde se razmena singularnog pogleda domaće istorije i univerzalnog pogleda *Zapadne* tradicije odigrava. Teškoću u razumevanju ove kulturalne pojave dodatno usložnjava Saidova teza o *orijentalizmu* koja, kako smo imali prilike da vidimo, zagovara da je *orijentalizam* kao znanje ili diskurs nužno zapadnoevropski produkt. Postavlja se onda pitanje kakva je *priroda orijentalizama* koji se pojavljuje u *d/Drugom* prostoru, jednom rečju, području koje je samo *po sebi*, istorijsko-geografski i *ontološki* rascepljeno između *Istoka* i *Za-*

*pada*, ako *orijentalizam* ima jedan osnovni, *univerzalni* cilj: ukazivanje na problem razlike i borbe između superiornog *Zapada* i inferiornog *Istoka*. Da li je posredi ontološki isto, neproblematsko, evropsko znanje unutar *Drugog* prostora (*samo-orijentalizacija*), ili je u pitanju neko drugo, podjednako legitimno znanje? I ako ta legitimnost postoji, kako je onda razumeti u klasičnoj Saidovoj ili pak Lakanovoj strukturalnoj shemi dominacije označitelja nad označenim – kolonijalnog diskursa nad kolonizovanim?

Iako *balkanizam* podrazumeva varijaciju *orijentalizma*, što je teza koju preuzimamo i primenjujemo iz studije Milice Bakić-Hejden, treba upozoriti, da nema tako nečeg, za razliku od *orijentalizma*, kao što je „istorija ili, pak tradicija *balkanizma*“, odnosno *balkanizma* kao etabliiranog akademskog polja u *Zapadnom* akademskog svetu, niti klasičnog osamnaestovekovnog i devetnaestovekovnog *Zapadnog* kolonijalizma na Balkanu. Kolonijalizam se na Balkanu u široj postkolonijalnoj literaturi u periodu nacionalne emancipacije i formiranja novovekovnih modernih država, tumači kao „imaginarni ili metaforični kolonijalizam“. Blisko tome, Lari Volf /Larry Wolff/ vidi jugoistočnu Evropu kao liminalno, *internalno drugo*,<sup>97</sup> što će reći *Orijent* integrisan u kolonijalni ili evropski diskurs.

*Orijentalni žanr*, zato, u srpskom modernom slikarstvu ima paradoksalan položaj, što ukazuje da Saidove teze, premda izrazito dragocene i instruktivne, treba problematizovati i proširiti. Prethodno valja pomenuti istorijsko-kontekstualni okvir koji je imao presudan uticaj na način formiranja i oblikovanja srpske devetnaestovekovne umetnosti, te *orijentalnog žanra* da bismo došli do neophodnog proširenja.

Nemoguće je, dakle, zaobići prelomne istorijske događaje s početka XIX veka koji su uslovili širenje racionalizma i sekularizaciju, razvitak modernih trgovinskih odnosa, industrijalizaciju, formiranje buržoaskog građanskog društva prama *Zapadnom* fordističkom modelu na balkanskim prostorima. Nakon oslobođenja (1804) od otomanske vlasti i konstitucije Kneževine Srbije (1815–1882, međunarodno priznate 1878.) intenziviran je razvitak države na planu ekonomije, kulture i politike, naročito od šezdesetih godina XIX veka, unapređenjem naučnih i kulturalnih oblasti koje bi mogle biti transfer u komunikaciji sa zapadnoevropskim prostorom. Investiralo se u sva društvena područja koja su imala potencijal za podsticanje evropeizacije Srbije.<sup>98</sup> Kneževina Srbija se postepeno uključivala u zapadnoevropski prosvetiteljski projekat i u tom procesu je likovna umetnost bila jedna od oblasti koja je pružala značajan doprinos. Prvi vodeći evropski tokovi u srpskoj likovnoj umetnosti jasnije se naziru u prvoj polovini XIX veka u delovanju srpskog stanovništva koji je živio u Habzburškoj monarhiji, koje je dostiglo visok stepen građanstva kao ravnopravni narod Monarhije, i tako postalo ključni faktor u razvitku kulture na prelazu vekova. U Habzburškoj imperiji u to vreme klasicizam je vladajući stil što će u velikoj meri usmeriti dalji tok kretanja srpske umetnosti u prvoj polovini XIX veka. Ova činjenica je bitna, pre svega, zato što govori o uticaju Bečke škole koji će biti presudan za razvoj devetnaestovekovnog srpskog akademskog slikarstva, posebno romantizma, sve do sedamdesetih

godina XIX veka, kada dolazi do uplitanja novih umetničkih talasa iz Minhena. Poseban doprinos u građenju evropskog identiteta umetnosti i kulture u Srbiji, pružio je knez Miloš Obrenović (1780–1860), ulažući u obrazovanje mladih u evropskim metropolama i pozivajući obrazovane umetnike i graditelje da rade u Srbiji. Ulagao je u sistemsku obnovu domaćih srednjovekovnih spomenika, arhitekture i slikarstva, čime su se „orijentalne životne navike, ukus i shvatanja srbijanskog društva brzo menjale“.<sup>99</sup>

Ovakve tendencije u domaćem kulturalnom prostoru, a posebno u vreme razvitka romantizma kako na *Zapadu* tako i kod nas, govore da se, nakon oslobođenja, novovekovna srpska država našla pred izrazito teškim zadatkom traženja, mapiranja i konstitucije vlastitog kulturalnog i nacionalnog identiteta. Takav zadatak se nije pojavio samo kao neminovna i *prirodna* posledica *krize* nakon petovekovne vladavine Otomanske imperije, dakle, partikularnih, lokalnih aspiracija i interesa na Balkanu, već društvenih i političkih prilika, kretanja i previranja u zapadnoevropskom, društvenopolitičkom i kulturalnom prostoru, koji je tokom XIX veka bio prožet *nacionalnim duhom*<sup>100</sup> i nacionalnim idejnim projektom.

Treba podsetiti da nacionalizam predstavlja vodeću političko-ekonomsku determinantu modernog evropskog društva XIX veka,<sup>101</sup> koja odgovara postepenom razvitku fordističke kapitalističke ideologije<sup>102</sup> i važan faktor u oblikovanju umetnosti reprezentacije,<sup>103</sup> pa samim tim, devetnaestovekovnog *orijentalnog žanra*. Nacionalna ideja je prožeta mitologijom, ideologijom, jezikom, simbolikom, pamćenjem, istorijom, a nacionalna istorija<sup>104</sup> postaje nezaobilazno područje u izgradnji nacionalnog identiteta koje okuplja i sistematizuje vreme linearnim strukturiranjem odgovarajućih pragmatičnih, moralnih, religioznih i filozofskih pogleda na prošlost. Moderna nacionalna ideja se u Evropi intenzivno razvija od kraja XVIII veka, a nacionalizam kao eksplicitni oblik politike nakon Francuske revolucije 1789. postupkom preobražaja aristokratske kulture u građansko-nacionalnu kulturu.<sup>105</sup> Nacionalna ideja kao oblik politike javlja se kao reakcija na Napoleonova osvajanja i predstavlja osnovnu crtu evropskih društveno-političkih kretanja u periodu između 1789. do 1914. godine. Pojava nacionalizma u Srbiji, kako šira literatura kaže, kasni u odnosu na zapadnoevropski prostor, premda se njen razvoj može pratiti u periodu od 1790. do 1918. Prisustvo nacionalizma na Balkanu se manifestuje kao produkt usvajanja savremenih evropskih idejnih tokova.<sup>106</sup> Moderna srpska država je različitim aktivnostima, zakonskim odredbama i aktivnim radom ministarstava, te odgovarajućim oblicima kontrole i finansiranja, podsticala realizaciju nacionalnog programa, kako na planu politike, tako i na planu umetnosti i šire kulture.

Možemo reći, saglasno elaboriranom istorijsko-kontekstualnom izlaganju, da se *orijentalni žanr* u srpskom modernom slikarstvu javlja kao paradoksalna, hibridna pojava, budući da učestvuje kako u konstrukciji, tako i u dekonstrukciji evropskog identiteta i nacionalne ideje u Srbiji. Ova je dimenzija realizovana postupkom *samo-orijentalizacije* ili korišćenjem i podr(a)žavanjem evropskog Znanja ili *objektivnih* metoda za tumačenje partikularne, *auten-*



Paja Jovanović, *Iz Maroka*, ulje na dasci, 27x18,5 cm, 1886–1887.  
Narodni muzej, Beograd

tične, odnosno, za zapadnoevropski kontekst, drugačije ili *druge* kulture. Jer, ako Balkan nije mogao biti prepoznat kao dovoljno različit od strane kolonijalnog diskursa „da bi igrao ulogu egzotičnog orijentalnog *Drugog*, za njega se i dalje smatralo da je isuviše 'ukaljan' ovom *drugošću* da bi (u pravom smislu) bio 'evropski'“. <sup>107</sup> U pitanju su postupci reprezentovanja lokalne kulture kao, s jedne strane, izraza *nacionalnog ponosa*, ili, pak, one kulture koje želimo da se oslobodimo, povlačeći granicu između onoga što ona *jeste* i onoga što ona *nije*, ili ne želi da bude. Jer, prostor moderne nacije-naroda nikada nije jednostavno horizontalan, ako uzmemo u obzir da nacija ispunjava rasep koji nastaje kao efekat iskorenjivanja *autentične* zajednice i srodstva, „transformišući ovaj gubitak u jezik metafore“. <sup>108</sup> Nacionalizam se služi kulturnim *zakrpama* i parčićima kao istorijski arbitrarnim tvoreninama. Ovaj paradoks u izgradnji nacionalne ideje u domaćoj kulturi proizlazi iz ambivalentnog delovanja *mimikrije*, kao, Babinim rečima, oblikom sličnosti, koji se razlikuje od *prisustva*, ili ga štiti otkrivajući ga parcijalno, odnosno, metonimijski. U pitanju je proizvodnja sličnosti ili formalno približavanje kolonizovanog diskursa kolonijalnom diskursu, na takav način da *Drugi* postaje sličan poželjnom (kolonijalnom) diskursu i obrnuto, premda *ontološki* različit. Kolonijalna *mimikrija* je ništa drugo do „želja za re-

formisanim, prepoznatljivim *Drugim*, kao subjektom jedne razlike koja je skoro ista, ali ne sasvim ista“. <sup>109</sup> Dominacija kolonijalnog diskursa, ospoljena *mimikrijom*, pokazuje ambivalentan odnos koji se uspostavlja između kolonijalnog i kolonizovanog: *mimikrija* se javlja kao predstava razlike koja demonstrira proces negiranja i koja vizuelizacijom moći, *prisvaja Drugo*, premda, istovremeno, pojačavajući nadzor, predstavlja pretnju *normalizovanim* znanjima. Figura *mimikrije* je ništa drugo do vid unutrašnje saglasnosti između imperije i nacije. Konceptom *mimikrije* Saidova teza o strukturalnoj, stabilnoj shemi dominacije kolonijalnog nad kolonizovanim biva, ovim putem, proširena.

*Mimikrijsko približavanje Zapadnom znanju* reflektuje *orijentalizam* koji biva sa zakašnjenjem u odnosu na zapadnoevropski kontekst evidentiran u srpskoj kulturi, kako u likovnom stvaralaštvu tako i u modi i dizajnu, <sup>110</sup> u poslednjoj trećini XIX veka. Jedinstveni primer ovih prelamanja u *orijentalnom žanru* u srpsko-jugoslovenskoj istoriji umetnosti i kulture nalazimo u radu Pavla, Paje Jovanovića /Paul Joanowitch/.

Celokupno stvaralaštvo Paje Jovanovića, obeleženo, u terminima kanonskog tumačenja vizuelne umetnosti, *akademske realizmom*, ukazuje na izvesne protivrečnosti u estetskom, tematskom i stilskom opredeljenju, usled čega je teško postaviti jednodimenzionu optiku za interpretaciju njegovog dela. Izdvojivši, uz delimično oslanjanje na zapažanja Veljka Petrovića <sup>111</sup> i Miroslava Timotijevića, tri osnovne *faze* u Jovanovićevom radu: 1) Najraniji opus koji je određen, prevashodno, internacionalnim uspehom, vezanim za Jovanovićevu *orijentalnu žanrovsku* deskripciju *Orijenta*, i Balkana kao svojevrzne varijacije *orijentalizma*, prema zahtevima zapadnoevropskog tržišta; 2) slikarstvo koje eksplicitno učestvuje u izgradnji nacionalne ideje, prvo, kao institucionalna zvanična umetnost Kraljevine Srbije, drugo, kao nacionalna umetnost komunističke Jugoslavije, čija će se pređašnja manifestacija, na jedan paradoksalan način, prelići u ideologiju *socijalističkog realizma*; 3) i slikarstvo *buržoaskog realizma*, koje odlikuje, mahom, portretno slikarstvo namenjeno građanskom enterijeru.

Pavle Paja Jovanović je rođen 16. juna 1859. godine u Vršcu, banatskom gradu koji je tada pripadao Habzburškoj monarhiji ili dvojnoj Austrougarskoj monarhiji (1867–1916). Nakon gimnazije, Paja Jovanović počinje da radi u porodičnom fotografskom ateljeu, koji je njegov otac, Stefan Jovanović, posle dugogodišnjeg bavljenja trgovinom i uz podršku supruge Ernestine Deot, otvorio u centru Vršca. Jovanović tada odlučuje da se posveti slikarstvu i odlazi u Beč kod porodice očevog prijatelja Jozefa fon Dablinga. Jovanović upisuje 1877/78. godine prestižnu bečku Akademiju likovnih umetnosti i studira prema najnovijem, reformisanom programu iz 1972. po uzoru na dizeldorfsku Akademiju likovnih umetnosti. Jovanović posvećuje tri godine (do 1880) studijama istorijskog slikarstva u klasi profesora Kristijana Gripenkerla /Christian Gieppenkerl/. Tokom druge godine studija uspeva da dobije stipendiju Matice srpske iz fonda Gavрила Romanovića. Matica srpska, osnovana 1826. godine u Pešti, a kasnije 1864. godine, premeštena u Novi Sad, u to vreme je vodeća nacionalna kulturalna institucija, čiji je osnovni cilj i program bio da, uz



**Paja Jovanović, *Kíćenje neveste***, ulje na platnu, 96,5x145 cm, 1886.  
Narodni muzej, Beograd

podršku investicija imućnijih Srba, okuplja ličnosti iz naučnog, kulturalnog, umetničkog i javnog života.

Po završetku osnovnih studija, Paja Jovanović prelazi u klasu istorijskog slikarstva profesora Leopolda Karla Milera (Leopold Carl Müller, 1834–1892), u kojoj provodi tri godine (1880–1883.), ključne za formiranje njegovog istorijskog i *orijentalnog* žanrovskog senzibiliteta. Miller je u to vreme jedna od vodećih figura na internacionalnom, evropskom tržištu *orijentalnih kompozicija*. Jedan od njegovih bitnijih angažmana na ovom planu je putovanje u Egipat<sup>112</sup> oko 1875–1876. pod uticajem Petenkofenovih (August von Pettenkofen, 1822–1839) saveta,<sup>113</sup> sa nekolicinom svojih kolega Hansom Makartom /Hans Makart/ i Francom fon Lenbahom /Franz von Lenbach/ u nameri „da otkrije 'orijentalno' svetlo i boju“. Bečki žanrovski slikarski pristup prepoznatljiv je po radu Fridriha Fridlendera (Friedrich Friedländer, 1825–1921), poznatog po studijama iz života invalida, Alojza Šena (Alis Schön, 1826–1897) po žanrovskim reprezentacijama iz života Galicije i Bosne i Isidora Kaufmana (Isidor Kaufmann, 1853–1921 po slikama iz života Jevreja u Moravskoj, Poljskoj i Galiciji). Presudan uticaj na Milerovo slikarstvo imalo je stvaralaštvo Ežena Fromantena /Eugene Fromentin/ francuskog slikara, teoretičara i spisatelja. Fromante je imao neoplatoničarske poglede na umetnost, a poznat je po slikarskim i spisateljskim delima *orijentalne tematike* vezane za prostor Alžira.<sup>114</sup>

Tokom studija, Jovanovićev rad biva zapažen o čemu svedoči prestižna trogodišnja carska stipendija kao nagrada namenjena studentima iz Ugarske, koju mu dodeljuje bečka Akademija (*Pre-is-Stipendium*) za sliku *Ranjeni Crnogorac*, nakon prve godine studija u Milerovoj klasi. Po uspešnom završetku studija, Jovanović boravi u vodećim evropskim umetničkim metropolama, pretežno u Londonu, Minhenu, Parizu, Beču i Budimpešti. Ključan događaj koji će inicirati Jovanovićevo usmerenje ka *orijentalnim temama* je sklapanje desetogodišnjeg ugovora sa engleskim galeristom Tomasom Volisom /Thomas Wallis/, po preporuci Milera, koji je podrazumevao izradu kompozicija prema temama iz svakodnevnog života srpskog, crnogorskog, hercegovačkog i albanskog naroda. Prema preporuci svog mentora da će „kada se slika bude radala u sredini naroda kojeg ima da predstavlja, početi u njoj životna krv da struji“, Jovanović posećuje balkanske krajeve, „od kojih je tada još dobar deo čamio u vekovnom turskom ropstvu“, vraćajući se sa obiljem skica, studija i predmeta iz svakodnevnog života, a godine 1885. i 1886. u organizaciji Volisove galerije odlazi na studijska putovanja i zemlje severne Afrike, Egipat i Maroko. Crnu Goru, Cetinje i Skadar posećuje 1884. godine, na Kavkazu i u Maroku boravi 1886. godine, a sledeće godine putuje u Grčku, Španiju, Egipat i Carigrad. Ovo je plodan period u razvitku karijere Paje Jovanović, po svemu sudeći, značajan za srpsku kulturalnu politiku toga doba, tako da 1884. godine postaje po-



Paja Jovanović, *Prvi pokušaj*, ulje na platnu, 1890.  
Privatna kolekcija

časni dopisni član Srpskog učenog društva, a 1983. godine biva proglašen za prvog člana Srpske kraljevske akademije.<sup>115</sup> Jovanovićev rad biva pozitivno ocenjen od strane, pre svega, londonskih kritičara u raznim dnevnim publikacijama, poput, *The Morning Post*, *The Pictorial World*, *The Academy* i *Bell's Weekly Messenger*, itd.<sup>116</sup> U lokalnom kontekstu o njegovom internacionalnom uspehu pišu srpske novine u dvojnoj monarhiji koje pretežno insistiraju na nacionalnom značaju Jovanovićevog rada: *Srpske ilustrovane novine*, *Zastava*, *Javor*, *Nemanja*, *Srbobran*, *Orao*, *Brankovo kolo*, *Stražilovo*, *Letopis Matice srpske*, *Srpski sion*, sarajevska *Bosanska vila* i *Nada*, mostarska *Zora* itd. Do kraja XIX veka nastaje niz orijentalnih, etnografski i folklorno živopisnih kompozicija „kamernog“ formata:<sup>117</sup> *Ranjeni Crnogorac* (1882), *Guslar* (1882), *Mačevanje* (1883), *Kičenje neveste* (1886), *Ukrotitelj zmija* (1887), *Povratak čete Crnogoraca iz boja*, (1888) *Umir krvi (krvna osveta)* (1889), *Prvi pokušaj* (1890), *Krčmarica Janja* (1890–1891), *Sokolar* (1890), *Broba petlova* (1897), itd. Ovi radovi, dakle, čine prvu etapu njegovog stvaralaštva koja je bila namenjena isključivo za otkup u Londonu, Beču, Budimpešti, Minhenu, Njujorku itd, i nije imala nikakvu bližu vezu sa srpskom Vladom i narodom, osim u onoj meri u kojoj je njegov *habitus*<sup>118</sup> poslužio kao odgovarajući motiv za uspešnu prodaju slika u moćnim evropskim centrima.

Deskripcija *orijentalnog* prostora, enterijera i eksterijera (pejzaža), kao svojevrsne *imaginarne geografije* zahteva posebnu pažnju. *Imaginarnom geografijom* Said naglašava razlikovanje mentalnog prepoznatljivog (*naše, moje*) i nepoznatog, *zazornog* (*njihovog, njegovog/njenog, Drugog*) prostora u kome se *moj* identitet „ne oseća“ sigurno i udobno.<sup>119</sup> Socijalna, političko-ekonomska struktura društva uvek je upisana u (urbani) geografski imaginarni i/ili fizički, topološki prostor (mesto). Zato *imaginarnu geografiju* možemo nazvati još i *političkom geografijom*,<sup>120</sup> ako se uzme u obzir neesencijalističko određenje pojma politike i usmeri pažnja, pre svega, na složene relacije i uslovljenosti moći, prostora i svakodnevnog života, simboličko značenje pejzaža, odnosno, pitanje na koji način se određena socijalna, ekonomska, politička i kulturalna konstelacija upisuje u javni i privatni prostor. *Prostor* čini osnovno jezgro komodifikacije geografije, njena simbolička značenja, vrednosti, dok *mesto* podrazumeva neku sasvim određenu tačku ili lokaciju u prostoru. Recimo, Said i Baba prave razliku između *socijalnog* i *realnog* prostora: *socijalni prostor*, referira na promenljive aspekte socijalnog sveta ideja i identiteta, dok *realni prostor* imšlicira čistu *materijalnost*, koju diskurzivni okvir ne može asimilovati.<sup>121</sup> Prostor, zapravo, nikada nije apsolutno raspoznatljiv već biva generisan međuzavisnošću ideacije i čiste *materijalnosti*.



Paja Jovanović, *Arbanas u zasedi*, ulje na dasci, 38x27,5 cm, 1910.  
Galerija Matice srpske, Novi Sad

Kada govorimo o kulturalnoj reprezentaciji prirodnog ili urbanog prostora (pejzaž/panorama), nameće se koncept *nejednakosti* u njegovoj produkciji. Likovna reprezentacija prostora, pejzaža ili enterijera, bilo da je u pitanju *Zapadna* ili *Istočna*, nikada nije tek prirodna ili univerzalna. Par percepcija/reprezentacija je istorijski oblikovan određenim materijalnim uslovima, društvenim pritisci-

ma i konfliktima.<sup>122</sup> Kontradikcije u društvenoj produkciji prostora bivaju najčešće ospoljene u produkciji prirode/pejzaža, imajući u vidu da je priroda u dugoj tradiciji *Zapadnog Znanja* posmatrana kao univerzalni entitet, kao *nešto* više od onoga što se da društveno proizvesti. Zato se češće u široj literaturi ističe kvalitet njene upotrebne vrednosti, nasuprot razmenskoj vrednosti.<sup>123</sup>



**Model za kompoziciju *Arbanas u zasedi*, fotografija**  
Legat Paje Jovanovića, Muzej grada Beograda

Recimo, prve istorijske tragove dualističke percepcije prirode u Zapadnoj modernoj misli nalazimo kod Kanta, prema kome je, ako simplifikujemo, priroda podeljena na *spoljašnju* i *unutrašnju*, čiji rascep biva premošćen i prevaziđen *Umom*. Ova je Kantova dihotomija poslužila kao eksplicitno sredstvo za izgradnju evropskog buržoaskog ideološkog pogleda na prirodu/pejzaž. Treba imati u vidu, na tragu marksističkih koncepcija, da neposredna pojavnost prirode ili pejzaža, ukoliko je *premestimo* u istorijsko-materijalistički kontekst, uvek pokazuje nejednake uslove njene transformacije kao materijalnog supstrata, ili, bolje, procesa *produkcije prirode*. Prema tome, diferencirajući rezultati i efekti produkcije prirode na globalnoj razini pojavljuju se kao materijalni simptomi nejednakog razvoja i klasne borbe koja se upisuje u dati prostor – *razvijenost* i *nerazvijenost/zaostalost* jesu ništa drugo do *geografske refleksije kapital – rad* relacije. Tehnološka inventivna dinamičnost kretanja i transformacije geografskog prostora je u velikoj meri *odraz* slike društvenih odnosa i kapitala ili nekog partikularnog oblika društvene proizvodnje, razmene i potrošnje.

Još od ranog zapadnog devetnaestovekovnog slikarstva, pogotovo francuskog, priroda ili pejzaž je vizuelizovana u preseku dve osnovne paradigme: „čulno uranjanje u 'zdravu' sredinu“, neuprljanu intervencijama industrijske proizvodnje, i retorika konzumirajućeg spektakla. Svaka od njih bi u relaciji sa imanentnim istorijsko-kulturalnim kontekstom imala određenu ideološku/propagandnu funkciju ili, pak, nosila emancipacijski potencijal.

Ovakvi modeli prisutni su i u evropskoj orijentalističkoj likovnoj retorici i možemo ih identifikovati i u Jovanovićevom radu. Pejzaži, panorame i enterijeri koji nastaju uporedo sa figurativnim orijentalnim kompozicijama kao brze skice, beleške *prostora* i *mesta*<sup>124</sup> koje Jovanović sreće na čestim, dinamičnim putovanjima,<sup>125</sup> i kompoziciona rešenja, najčešće na dasci malog formata, čine izrazito važan segment njegove *orijentalne faze*. Ovi radovi su značajni jer pokazuju smelije iskorake ka napuštanju klasičnog akademskog realističkog slikarstva, namenjenog zapadnom tržištu i tendenciju zaokreta prema plenerizmu i impresionizmu.<sup>126</sup> Oni nisu izlagani na zvaničnim izložbama, niti reprodukovani u ilustrovanim publikacijama, tako da je većina slika ostala u privatnom vlasništvu autora. Veći deo ovih radova nalazi se danas u Muzeju Paje Jovanovića. Iz celokupnog korpusa slika izdvajaju se: *Kuća sa doksatom* (1880), *Kamena kuća* (1880), *Ognjište* (1883–1885), *Unutrašnjost mlina* (1885), *Motiv iz Ulcinja* (1886), *Predeo iz Albanije* (1886), *Predeo u buri* (1888/89), *Predeo sa Kavkaza* (1888/89), *Predeo iz Dubrovnika sa crvenim vratima*, *Predeo iz Maroka*, *Napušteni rudnik* (1888/89). Grupa radova koja se nalazi u kolekciji Narodnog muzeja u Beogradu čine: *Odžaklija* (1883), *Motiv iz Karasa* i *Kuća iz Karasa* (1883), *Motiv iz okoline Dubrovnika* (oko 1913), *Crvena vrata* i *zelena vrata* (oko 1913), *Motiv iz Čelareva* (1916).

Dominiraju prikazi napuštenih ruralnih oblasti, egzotični, brdoviti i krševiti prizori prirode i arhitekture iz crnogorskih krajeva, ostaci feudalizma, zatim odsustvo scena industrijske proizvodnje i socijalnih promena, uslovljenih započetom liberalizacijom i emancipacijom društva ili napušteni industrijski lokaliteti u užem smislu poput reprezentativnog *Napuštenog rudnika*. Orijentalistički pristup u deskripciji prostora u Jovanovićevom radu profilisan je pretežno pod uticajem Fromantonovih orijentalnih pejzažnih predstava i teorijskih i književnih rukopisa.<sup>127</sup> Ipak, dobar deo ovih prizora, imajući u vidu da njihova produkcija nije bila uslovljena imperativom utilitarne tržišne proizvodnje, razmene i potrošnje, nose izrazit osobeni sadržaj i pristup.

Jovanovićev orijentalni opus se, prema Timotijeviću, može najbliže odrediti pojmom *idealističkog realizma* koji karakterišu naglašeni iluzionizam i kriterijum sličnosti (*mimesis*),<sup>128</sup> blisko konceptu *realističke vizije*<sup>129</sup>, čije tragove prepoznavamo u romantizmu i nemačkoj idealističkoj estetici, nasuprot *naturalističkom* ili pak *kritičkom realizmu* Žana Fransoa Milea (Jean-Francois Millet, 1814–1875) ili Gistava Kurbea (Gustave Courbet, 1819–1877). Slikarstvo Paje Jovanovića se delimično oslanja na romantizam, prožet nacionalnom mitologijom, istorijom i legendom neevropskih i naroda pod turskom okupacijom sa jakim naglaskom na *deskripciji* objekta slike koja ide ruku pod ruku sa postupkom fikcionalizacije, stereotipizacije i esencijalizacije motiva. Mogu se primetiti, osim toga, jaki uticaji slikarskih rešenja Antoana Vatoa (Antoine Watteau, 1684–1721), karakterističnih za njegovu praksu u poslednjoj deceniji XIX veka.<sup>130</sup>

Jovanovićev rad u načelu određuje režim reprezentacije,<sup>131</sup> kao jedan od sistema identifikacije unutar moderne (Zapadne) umetnosti u kome je sličnost subordinirana trostrukoj prinudi:



Paja Jovanović, *Ranjeni Crnogorac*, ulje na platnu 109x189 cm, 1882.  
Galerija Matice srpske, Novi Sad

model vidljivosti govora koji organizuje ograničenje vidljivog; regulacija odnosa koji se uspostavlja između znanja–efekata i *pat-hos*–afekata identifikujući sliku sa naracijom; i naposljetku, režim racionalnosti svojstven fikciji, koji oslobađa njene govorne činove od normativnog kriterijuma autentičnosti i utilitarnosti reči i slika, potčinjavajući ih, umesto toga, unutrašnjem kriterijumu vjerovatnoće i svrishodnosti. Jedan od ključnih elemenata režima *reprezentacije* jeste upravo ovaj jaz između racionalnosti fikcije i empirijskih činjenica. U pitanju je pragmatički princip koji izoluje i uspostavlja određene partikularne forme umetnosti koje proizvode specifične entitete, odnosno, imitacije. To je režim koji artikuliše razlike među žanrovima u službi prikazanog, proizvodi načela prilagođavanja izražajnih oblika žanrovima, odnosno, prikazanim temama, kao i raspodelu sličnosti prema načelu verodostojnosti, saglasnosti i podudarnosti sa kriterijumima razlikovanja i upoređivanja među umetnostima.<sup>132</sup>

Premda se Jovanovićevo *orijentalno slikarstvo* ne može doslovno uklopiti u model kolonijalne francuske i britanske slikarske *orijentalističke* retorike,<sup>133</sup> prevashodno usled formiranja njegovog slikarskog senzibiliteta u krugu Bečke škole, odnosno, u dvojnoj Austrougarskoj monarhiji koja je već tada bila uključila „jedan deo *Orijenta* u svoje političke granice“<sup>134</sup> – te je, tako, oštra distinkcija između „nas“ i/kao *Drugih* (i *Okcidenta*) postala nejasna pa verovatno, samim tim, i ne tako bitna za tumačenje ove faze njegovog opusa – upravo ova nejasnoća svedoči o temeljnoj

nemogućnosti govora o i razumevanja ove konfliktne regije Jovanovićevo stvaralaštva unutar moderne, srpske teorije i istorije umetnosti. Drugim rečima, ne možemo prenebrežniti da je Jovanovićevo *orijentalna žanrovska* produkcija bila uslovljena, pre svega, imperativom zapadnoevropskog, posebno, britanskog tržišta *orijentalnih* kompozicija, što ga neminovno, uprkos njegovom nacionalnom poreklu i školovanju, svrstava u krug internacionalne grupe slikara *orijentalnih* tema. Osim toga, korpus *znanja* (*orijentalizam*) koji Jovanović tokom školovanja na akademiji usvaja i koristi za deskripciju tema iz života naroda na Balkanu je onaj koji biva proizveden kao efekat konstitucije novih modernih zapadnih i srednjoevropskih država i njenih institucija u prosvetiteljskom, racionalističkom periodu od druge polovine XVIII veka.<sup>135</sup> Ovo je *znanje* tokom istorije imalo veliku ulogu u „civilizacijskim misijama“ evropskih imperijalnih sila, pa tako i austrougarskog kolonijalizma na Balkanu.<sup>136</sup> Istina, između slika iz narodnog života i slika *Orijenta* u žanr slikarstvu dvojne monarhije gotovo da nije bilo razlike, ali takvu konstataciju ne možemo uzeti kao samorazumljivu, budući da, kako bi rekao Igo, „primiti nešto od običaja onih kojima se kroje zakoni znači naviku varvarskog pobedioca prema 'kulturnijim' poraženim“.

Podsetimo da postupak *orijentalizacije* balkanskog prostora seže čak do XI veka kada Turci Seldžuci nadiru prema *Zapadu* i postaju pretnja za *Zapad*. U germanskom istorijsko-kulturalnom području, recimo, poznate su predstave o *Turčinu* kao o *Drugom*,

posebno u doba Reformacije, pokrenute delovanjem Martina Lutera, koje su, zahvaljujući otkriću štamparske prese, proširile (*Frühneuzeit*) u ostalom delu Zapadne Evrope, probudivši nacionalno osvešćenje.<sup>137</sup> Poseban talas zainteresovanosti Evrope za balkanski prostor u doba prosvetiteljstva, raste sa eskalacijom Velike istočne krize (1875–1878) i deobe Balkana do koje dolazi Berlinskim kongresom 1878. godine. O uticaju ovih političkih i ideoloških previranja na oblikovanje Jovanovićevog umetničkog identiteta kako u Srbiji, tako i u inostranstvu, kao slikara koji je „umeo da iskoristi istorijska zbivanja“, Kusovac piše:

Istina, u svemu tome Jovanoviću je mnogo pomogao i učitelj Miler, kako savetima tako i primerom. Prvo, on je zahtevao od svojih učenika da slikaju scene iz života naroda kojem pripadaju, odnosno da često putuju i na terenu upoznaju i beleže narodne običaje, nošnju, zatim istoriju predanja i krajolike [...] Po njemu i njima, biti realista značilo je verno, do detalja tačno, odgovarajućim likovnim sredstvima oblikovati jedan pažljivo odabran osmotren motiv iz stvarnosti. Ako je motiv bio istorijski onda se prvo morao proučiti sam događaj i dato vreme, načiniti brojne skice, studije odeće i oružja, zatim je trebalo po modelima u ateljeu ili na terenu prostudirati željene tipove, određene pokrete i tome slično, pa tek na kraju se pristupalo definitivnom uobličavanju

kompozicije. Nije potrebno isticati da je takav postupak najčešće vodio u deskripciju lišenu dubljeg značenja. Zato se moglo dogoditi, kao što se desilo, da je Jovanović putujući po Balkanu, Kavkazu ili Africi, ostao potpuno gluv ili slep za neke na tim meridijanima izrazite socijalne probleme.<sup>138</sup>

Uzmimo primer *Ranjenog Crnogorca* koji najupečatljivije ukazuje na simptom „primene“ postupka *orijentalizacije* na temu iz svakodnevnog života balkanskog naroda. Za razliku od tipičnog zapadnoevropskog figurativnog prikaza orijentalnog prostora, u kome dominiraju reprezentacije tamnopusitih muškaraca i žena u orijentalnoj nošnji, na Jovanovićevoj slici imamo prikaz belih ljudi u kostimima sa tipičnim detaljima otomanskih odevnih predmeta, koji umesto tamne kože kao evropocentrične, kolonijalne metafore *divljaštva* i *necivilizovanosti*, poseduju naglašenu maljavost, brkove i/ili bradu, naturalizujući, tako, „normativnu istočnjačku muškost“, čiji je javni vizuelni izgled još uvek uslovljen *zaostalim*, feudalnim i religioznim normama. Ovakva reprezentacija balkanskog muškarca i/ili *muškosti* suprotstavlja se modernoj, progresivističkoj, osamnaestovekovnoj reprezentaciji zapadnoevropskog koji „brije bradu, brkove, i plete kosu“.<sup>139</sup>

Pri kontekstualizaciji<sup>140</sup> jednog umetničkog dela menja se recepcija i skup značenja dela, oblikovanog kulturalnim i geopoliti-



Paja Jovanović, *Povratak čete Crnogoraca iz boja*, ulje na dasci, 16x25 cm, oko 1888.  
Privatna kolekcija

tičkim prostorom u koji se postavlja i izlaže, pa, tako, ni Jovanovićeve *orijentalne* kompozicije ne proizvode isto značenje u zapadnoevropskom i lokalnom kulturalnom kontekstu. U konfliktnom kulturalnom prostoru u kome se razmena pogleda kolonijalnog i kolonizovanog diskursa odvija, suočavamo se ne samo sa borbom za moć i *emanacijom* moći jakog diskursa, već i, konsekvntno, subordinacijom i potiskivanjem *drugog* (*subaltern*) diskursa. U ovoj složenoj interakciji, erupcija *drugog* često nosi subverzivni potencijal, na osnovu čega možemo reći da Jovanovićev *orijentalizam*, nije samo, *mimikrijski*, proizveo Balkan kao *drugo*, već i njegovu vlastitu samokritiku. Jer, označitelj autoriteta *apsolutnog* znanja o *drugom*, konkretno Balkanu, zadobija svoje značenje nakon „traumatičnog scenarija kolonijalne, kulturalne ili rasne razlike“. Pri tome, ova reprezentacija ne može biti nikako *autentična* usled postupaka ponavljanja kojima biva konstruisana, kao ni *identična* skupom razlika koji je određuje. Kolonijalno prisustvo je uvek ambivalentno podeljeno između njenog pojavljivanja u vidu autoritativnog, i njene artikulacije kao repetitive i razlike. Ono uvek pokazuje potrebu za osporavanjem singularnosti razlike kao i artikulaciju modaliteta diferencijacije.<sup>141</sup>

U domenu *orijentalnog žanra* na prostorima današnje Srbije i Vojvodine, pored Paje Jovanović, pominje se stvaralaštvo Jovanovićevog dugogodišnjeg prijatelja i saradnika Franca Ajzenhuta, slikara nemačkog porekla rodnom iz Bačke Palanke. Delo Franca Ajzenhuta primarno beleži mađarska istorija umetnosti, imajući u vidu da je njegov rad prevashodno vezan za delovanje mađarskih institucija kulture, ali značajan je kako za nemačku istoriografiju, tako i za Vojvodinu kojoj je ostavio kultno delo istorijskog žanra *Bitka kod Sente*. Sliku o Senčanskoj bici, nakon koje je Karlovačkim mirom 1699. godine veći deo teritorije Vojvodine oslobođen od Turaka, od Ajzenhuta je naručio Sombor povodom Milenijumske izložbe čiji je koncept, objavljen 1893. godine predlagao postavku od osam delova po razdobljima iz istorije Mađarske, od doseljenja do najnovijeg doba.<sup>142</sup> Povodom ove izložbe, Jovanović je prihvatio porudžbinu od strane Saborskog odbora u Sremskim Karlovcima za sliku *Seoba Srba*, naručenu iz pragmatičnih političkih ciljeva koji su podrazumevali obeležavanje veka postojanja mađarskog carstva i reafirmaciju njenog nacionalnog i teritorijalnog legitimiteta – legalnu i privilegovanu poziciju Srba pod njenim teritorijalnim granicama<sup>143</sup> – a od vršačkog Municipija za sliku *Vršački triptihon*. Nakon Jovanovićeve prve izložbe namenjene srpskoj publici 1893. godine u Beogradu, ove porudžbine predstavljaju prvo zvanično sklapanje ugovora sa Jovanovićem u Srbiji, odnosno, Vojvodini.<sup>144</sup>

Franco Ajzenhut je tokom 1876. godine bio prvo polaznik Mađarske zemaljsko-kraljevske škole za crtanje, namenjene obrazovanju budućih srednjoškolskih nastavnika crtanja, a 1877. godine upisuje odsek antike Bavarske kraljevske likovne akademije u Minhenu. Nakon prve godine studija dobija mađarsku državnu stipendiju. Minhenska akademija je negovala akademski realizam sa akcentom na formi u duhu Pilotijevog realizma, što se tada moglo uporediti sa bečkim narativno-realističkim pravcem. U periodu između 1877. i 1883. godine Ajzenhut uči kod Đule Bencura



Franco Ajzenhut, fotografija, oko 1897.

(1844–1920), učenika Karla Teodora Pilotija (1826–1866), predstavnika akademizma i mađarskog istorijskog slikarstva XIX veka, zatim pohađa školu Vilhema Dica (1839–1907) slikara scena iz tridesetogodišnjeg rata. Uticaj na Ajzenhutovo stvaralaštvo imali su i Ludvig Lefc (1845–1910) slikar pejzaža i scena iz društvenog života, Franc von Defreger (1835–1921), predstavnik slikarstva sentimentalno-romantičarskih prizora iz života tirolskih seljaka i Oto Sajc (1846–1912).

Ajzenhutovo zanimanje za *orijentalne teme* biće inicirano pozivom na putovanje po Kavkazu od strane njegovog prijatelja, Franca Ruboa (Franc Aleksejevich Roubaud, 1856–1928), slikara poreklom iz Odese, koga je i Jovanović dobro poznao, školovanog u Minhenu kod profesora Jozefa Brandta i predstavnika akademskog realističkog slikarstva sa temama iz kavkaskog narodnog života. Ajzenhut se odazvao pozivu oko 1883. godine nakon čega će se opredeliti za *orijentalni žanr*. Njegov savremenik Deže Ambrozovič (1864–1919), advokat, novinar, prevodilac i sakupljač umetnina, sekretar Mađarskog zemaljskog likovnog društva (1895–1915), urednik časopisa *Műcsarnok* umetničkog paviljona (1898–1901) povodom Ajzenhutovog interesovanja za *Orijent* piše:

Nakon sedmogodišnjeg boravka u Minhenu otputovao je na Istok, gde se nadisao šarenih boja fascinantnog sveta. Na povratku je intenzivno počeo raditi na slikama sa istočnjačkim temama, s kojima je odmah u početku postigao veliku popularnost. Oduševljen ovim uspesima, u potpunosti se opredelio za ovaj pravac.<sup>145</sup>



Franc Ajzenhut, *Smrt Đul Babe*, ulje na platnu 196x240 cm, 1886.  
Mađarska ambasada, Ankara

Podstaknut istočnjačkom kulturom, u ovom periodu nastaje niz slika *orijentalnog žanra*: *Lečenje putem kurana* (1883), *Učitelj pisanja* (1884), *Ulična menjačnica* (1884), *Tatarska škola u Bakuu* (1885), *Smrt Đul Babe* (1886).

Slika *Smrt Đul Babe*, izložena prvo na Pariskom salonu 1886. godine, a potom u Umetničkom paviljonu u Pešti, predstavlja specifičan rad koji će autoru tokom izložbe u paviljonu doneti nagradu – veliku zlatnu medalju – osnovanu od strane Ministarstva vere i prosvete povodom dvadesetpetogodišnjice osnivanja Društva likovnih umetnika. Ovo je delo inspirisano likom Đul Babe, za koji se u mađarskoj kulturi vezuju romantičarske legende. *Smrt Đul Babe* se tematski poklapa sa Jovanovićevim *Ranjenim Crnogorcem*, imajući u vidu da je posredi tema o smrti junaka, izrazito popularna u orijentalističkoj vizuelnoj retorici u vreme borbi za oslobođenje naroda na Balkanu.

Nakon uspeha u Pešti, Ajzenhut odlazi Afriku, prvo u Tunis i Alžir, a potom u Kairo (1894). Tokom ovog putovanja posećuje gradove Italije i tada verovatno nastaje jedino njegovo delo koje se danas nalazi u Narodnom muzeju u Beogradu, *Napulj sa Vezuvom* (1886/92). Veći deo Ajzenhutovog stvaralaštva orijentalne tematike proizvod je putovanja po Africi: *Orijentalna kapija* (1887), *Mađioničar iz Alžira* (1887), *Ukrotitelji hrane zmiju* (1887), *Kafenisanje* (1889), *Trgovina robljem* (1888), *Arapska kafana u Tunisu* (1890), *U nemilosti* (1889), *U haremu* (1889), *Ratni plen* (1889), *Pred presudom* (1890), *Preljubnice/Pred pre-*



Franc Ajzenhut, *Trgovina robljem*, ulje na platnu, 200x151 cm, 1888.  
MNG, Budimpešta



Franc Ajzenhut, *Borba petlova*, ulje na platnu, 188,7x265,3 cm, 1894.  
MNG, Budimpešta

*sudom* (1890), *San Álom der Traum* (1891), *Škola u Kairu* (1892), *Bajadera* (1886/92), *Orijentalni motiv* (1892), *Dolce far Niente* (1892), *Predstavljanje novog favorita u haremu* (1893), *Ljubimica* (1893), *Pažljiv čuvar* (1893), *Borba petlova* (1894), *Čajanka u Samarkandu* (1895), *Na periferiji istočnog grada* (1895), *Rabin koji čita* (1897), *Robinje u kupatilu* (1898), *Rvači* (1899), *Lesghial* (1899), *Ulični muzičar iz Tiflisa* (1899), *Ulica u Samarkandu* (1899), *Pijaca u Samarkandu* (1900), *Narodno veselje u Kavkazu* (1900), *Prosjaci u Samarkandu* (1900), *Deoba plena* (1901), *Trgovina robljem* (1902), *Čerkeski ples* (1902), *Pripovedačica* (1903), *Sanjarenje* (1903) itd. Korpus orijentalnih predstava prostora čine: *Tvrđava Šamil* (1884), *Baku* (1884), *Naseobina u bakuu* (1885), *Tunis* (1884), itd.

Ajzenhut je, poput Paje Jovanovića, postigao zapaženi uspeh na internacionalnom tržištu orijentalnog slikarstva i kao zastupnik mađarskih slikara, učešćem na velikom broju međunarodnih izložbi, pre svega, u Minhenu, zatim, Beču, Antverpenu, Madridu, Berlinu, Parizu, Londonu, Budimpešti itd. Ipak, *orijentalizam* u njegovom stvaralaštvu mnogo je bliži „kanonskom“ *Zapadnom*, imajući u vidu da motivi koji dominiraju u njegovom opusu nemaju blisku vezu sa balkanskim prostorom. Karolj Lika (1869–1965), slikar i pisac, u svojoj studiji *Mađarski likovni život u Minhenu – Mađarska umetnost 1867–1896*, objavljenoj 1951. godine pisao je o značaju Ajzenhutovog delovanja i zastupanja mađarskih slikara:

Oni su postali ambasadori naše umetnosti u prestonici Bavar-ske, što nije bio baš zahvalan posao. Ipak, uspeli su da u ovom moru slika i skulptura obezbede mesto svojim sunarodnicima [...] veći deo publike je već tada putem jeftinih romana steklo neko nejasno i nesređeno znanje o Istoku: Odaliske, opijum, ev-nusi, ružno ulje, derviši, turbani, rubini veličine pesnice, mutna mešavina Hiljadu i jedne noći. Sada je na Ajzenhutovim slikama ovaj Istok stvaran, opipljiv i autentičan.<sup>146</sup>

### Žena kao pogled

*Pogled* implicira „uobičajan način viđenja na koji ljudski subjekt u određenom istorijskom kontekstu gleda druge i sam biva gledan“.<sup>147</sup> Odnos *pogleda* prema onome što želimo videti, međutim, jeste odnos varke, jer to što gledamo, nije nikad ono što „zaista“ želimo videti.<sup>148</sup> U dijalektici oka i *pogleda* nema podudarnosti jer u skopičkom polju nismo više u području zahteva već želje, koja je za govorećeg subjekta uvek želja simbolnog *Drugog*. Tako, *pogled* u Lakanovoj terminologiji funkcioniše kao predmet *a*, kao idealni, imaginarni objekat želje koji u svojoj funkciji simbolizuje središ-nji manjak želje (–*f*). U skopičkom polju *pogled* je spolja, *Ja* sam viđen/a, što će reći, *Ja* sam slika. *Pogled* me determiniše, ali na takav način da uspostavlja i utvrđuje frakturu, cepanje bića, koje



Paja Jovanović, *Borba petlova*, ulje na dasci, 55x76 cm, 1897.  
Narodni muzej, Beograd

se pak *pogledu* kao takvom „prilagođava“ (*mimikrija*).<sup>149</sup> Pogled zato, kako kaže Tamar Garb, nikada nije tek „proizvoljan, ličan ili idiosinkratičan“ već esencijalizovana i naturalizovana društvena konstrukcija – moć koju *treba* zadobiti.

Nemogućnost reprezentacije „žene“ (*Ēa*) u zapadnom slikarstvu, u čijoj je konstrukciji investiran *pogled*, predstavlja samo jedan nivo problema, imajući u vidu da je uvek već prožet implikacijama istorijskog i geopolitičkog konteksta, specifičnosti prikazivanja u okviru određenog žanra, rasne, klasne i starosne pripadnosti reprezentovanih likova. Pitanje *prirode* žene i *ženskosti* jeste ključno za osamnaestovekovno i devetnaestovekovno prosvetiteljsko i pozitivističko istraživanje medicinsko-biološke razlike između muškaraca i žena. Ljudska anatomija je u prosvetiteljskom periodu osnovna preokupacija medicinske nauke: muško telo je obezbedilo anatomsku normu za vladajuću *političku anatomiju*,<sup>150</sup> ili pak, *mikrofiziku moći*<sup>151</sup> pozitivističkog razdoblja, naspram koje je *ženskost* mogla biti tumačena i *naučnim metodomama* elaborirana, utvrđena i reprezentovana.<sup>152</sup> O tome svedoči, recimo, simptomatično povlačenje predstava androgina i prolifernog potencijala tela, zastupljenog u renesansnom slikarstvu, i delimično, romantizmu u korist esencijalizovane *medicinsko-biološke* polne razlike u modernom, devetnaestovekovnom realizmu.<sup>153</sup> Vizuelna reprezentacija tela, zato poseduje specifičnu moć naturalizacije koja se odvija *pogledom*, budući da je njen uticaj

direktan i neposredan. Reprezentovana tela su, dakle, apstraktna tela – produkt ili projekcija istorijski i kulturalno oblikovane ljudske stvarnosti i ideja.

Orijentalna slika sama *po sebi*, kao što smo videli, implicira prisvajanje *Istoka pogledom*,<sup>154</sup> ili posredstvom fantazmatiskog ekrana na čiju se *površinu* projektuje *drugost* koja reflektuje *Zapadne* psihoseksualne potrebe i erotske ili sadističke želje, *strane* devetnaestovekovnom *Zapadnom* Subjektu cenzure.

Čini se neophodnim u ovom kontekstu podsetiti na Frojdu konceptualizaciju, ranije pomenute *skopofilije*, termina kojim je Frojd u studiji *Tri eseja o seksualnosti* (1905) označio fenomen „uživanja u gledanju“, izolujući je kao jednu od komponenti seksualnog instinkta, koja egzistira relativno autonomno u vidu nagona na erogenim zonama. Frojd je *skopofiliju* povezao sa viđenjem i *prisvajanjem* drugih ljudi kao objekata, potčinjavajući ih kontrolišućem i znatiželjnom *pogledu*, poput voajerističkih sklonosti i aktivnosti dece, njihovih želja da gledaju i budu sigurna u privatnost i zabranjenost *pogleda*. U osnovi (seksualni instinkt) *skopofilija* proističe iz uživanja u korišćenju druge osobe kao objekta seksualne stimulacije preko *pogleda*, međutim, postoji još jedan aspekt *skopofilije* koji se vezuje za *narcizam*, koji će Lakan kasnije elaborirati u ogledu o ogledalnoj primarnoj fazi, čiji je *uzrok* ego-libido. Ambivalentna crta *skopofilije* pokazuje da njen prvi aspekt implicira separaciju erotskog identiteta subjekta



Franc Ajzenhut, *Pred presudom*, ulje na platnu, 160x321 cm, 1890.  
MNG, Budimpešta

i objekta na ekranu, dok drugi zahteva identifikaciju ega sa objektom na slici ili projekciji posredstvom posmatračeve fascinacije i prepoznavanja vlastitog sopstva (*Ja*) u/na njemu. Ova ambivalenost je demonstrirana u većini uobičajnih orijentalnih predstava žene i ženskosti u kojima je uživanje u pogledu rascepljeno na aktivno-muško i pasivno-žensko.<sup>155</sup> Antitetična predstava *Istočne* ili pak *balkanske žene i ženskosti* u slikarstvu *orijentalnog žanra* pokazuje niz izostanaka posredstvom kojih govoreći subjekt biva uhvaćen i stigmatiziran između *Orijenta* kao *fantazme*, gde njegove/njene želje bivaju realizovane (fantazmatski zaslon realnosti) i slike orijentalnog društva kao nedostižnog (*Realno*) – zapravo, obavijenog domenom apsolutne represije.<sup>156</sup>

Pasivizacija žene i ženskosti je u tradiciji vizuelnog (likovnog) predstavljanja mapirana na više ravni, od kojih simbolička ravan prepoznavanja i identifikacije indicira različite vidove simboličkog i simbolnog zastupanja: ženi ili ženskosti su najčešće pripisivani epiteti poput *prirode*, *lepog razuma*, *lepe vrline*, *čednosti*, *stidljivosti*, ili, pak, *slobode*, *pravde* i *mira*, kao alegorijske konotacije njene *pasivne uloge* naspram *Uma*, *dubokog/uzvišenog razuma*, *plemenite vrline*, *lažova*<sup>157</sup> itd. koji pripadaju aktivnoj ulozi muškarca.

U orijentalnim predstavama žene u slikarstvu Paje Jovanovića, kojih, uzgred nema mnogo, ili onoliko koliko je ovaj motiv prisutan u svojevrsnoj esencijalizovanoj, erotizovanoj i egzotizovanoj varijanti u tipičnim Zapadnim reprezentacijama ili, pak, slikarstvu Ajzenhuta, mogu se uočiti izvesna odstupanja od *kanonske orijentalne* reprezentacije ženskog tela kao seksualnog objekta u iščekivanju seksualnog čina ili egzotičnog tela koje se može prodati, kupiti i posedovati. Ako je za *Zapadni Subjekt* najveće otelo-

tvorenje fascinacija i opsesija *Orijentom* reprezentacija žene/a u haremu,<sup>158</sup> na Balkanu bi to mogla biti reprezentacija ritualne pripreme venčanja, koju je Jovanović predstavio u kompoziciji *Kićenje neveste* (1886). Istina, kako kaže Simona Čupić, u slikarstvu Jovanovićevom srećemo se sa određenim vidovima selektivnosti koji epitomizuju hijerarhiju društvenih konvencija i *bihevioralne simptome*, karakteristične za balkansko patrijarhalno društvo, te falogocentričnu strukturu morala. U njegovom opusu dominira razlika između javnih *muških* i privatnih *ženskih* prostora. U uličnim prizorima, u krčmama, *zaplet* koji se odigrava pred nama, vezan je za *muški* deo populacije, dok se *ženama* dodeljuje tek epizodna uloga, poput *Ranjenog Crnogorca*, *Mačevanja*, *Crnogorske krčme*, *Borbe petlova* itd.<sup>159</sup> Žena se mahom pojavljuje u ulozi „vredne i brižne majke“ ili metafori „stuba porodice“ pri čemu su kategorije moralnosti, skromnosti, časti i marljivosti kao idealni objekti želje evidentno naglašene na način kako se to moglo očekivati od nje, a njeno telo kao zdravo, plodno telo čija je reproduktivna uloga i jedina svrha.

Korpus Jovanovićevih predstava žene čini mali broj kompozicija poput: *Žena u orijentalnoj nošnji*, *Žena sa turbanom*, *Arbanaska igračica*, *Vezilja* itd. Iz korpusa *privatnih* prostora namenjenih ženi, izdvaja se posebno kompozicija *Kićenje neveste* koja prikazuje devojkicu u beloj svečanoj odeći sa orijentalnim detaljima (fes, dukati, prsluk sa kitnjastim vezom itd) koji diskretno naglašavaju *ženske atribute*, u ritualnoj pripremi za čin venčanja. Kao označitelji rodne pripadnosti, ovi detalji i slojevita odeća na paradoksalan način *odvraćaju* posmatračevu (*mušku*) pažnju od puke seksualne konotacije tela kakva se pojavljuje u dogmatskim orijentalnim prikazima žene, prema kojima žena na *Istoku* provodi

vreme u dokolici, čekajući da realizuje svoju seksualnu telesnu funkciju i ispuni obaveze prema mužu, za razliku od prikaza balkanske, kojim se naglašava njena strogo određena i ograničena društvena uloga i utilitarni, fizički rad.<sup>160</sup> Nevestu okružuju devojčica, žena srednjih godina i starica, kao personifikacija *tri stadijuma života* simbolišući ciklus života, čime autor obeležava ceremoniju venčanja kao *prekretnicu* u *ženskom intimnom životu*. Tri gošće različitog starosnog doba na desnoj strani prizora simbolišu intimno okruženje u kome će nevesta provesti ostatak svog života, imajući u vidu da se njen pristup javnom prostoru smatra *opasnim*, pa samim tim *neprirodnim* i nepoželjnim.

Međutim, koliko god da se kompozicija *Kićenje neveste* razlikuje po izboru motiva od kanonskih orijentalnih prikaza žene i *ženskosti* na *Istoku*, postupci egzotizacije, erotizacije i fetišizacije

prizora i neveste koja fiksira narativ, zastupljeni su daleko intenzivnije nego u kanonskim prikazima obnažene žene na *Istoku*, investiranjem antropološke ambivalentne dimenzije traumatičnog, opskurnog, skrivenog i sakralnog elementa koji čin ritualnog bračnog vezivanja treba da razreši. Jer, „erotizam omogućava da se nazre *naličje* jedne fasade čija se besprekorna spoljašnjost nikada ne dovodi u pitanje“, a to je osnovno obeležje braka – prestup koji brak treba da normalizuje. Brak je u osnovi prestup, nesumnjivo paradoksalan, budući da je utemeljen zakonom koji predviđa prekršaj i smatra ga zakonitim. Tako, rečju Bataja, prva bračna noć i utemeljivanje braka podrazumeva dozvoljeno nasilje.<sup>161</sup>

Nevesta je slika, izložena aktivnom uživanju u kontrolišućem pogledu muškarca, koja uvek pretila da opozove strepnju koja je prvobitno označavanjem potisnuta, jer ona je *razlika sama*: ne-



Paja Jovanović, *Aleksandrijska plesačica*, fotografija



Paja Jovanović, *Žena u orijentalnoj nošnji*, ulje na dasci, 24x36 cm, 1885–1888. Narodni muzej, Beograd

dostatak falusa implicira pretnju kastracije i neprijatnosti, konstitutivne za organizaciju pristupa *simbolnom* registru i zakonu Oca. Ona egzistira kao (*pre*)*semiotičko*, maternalno, jer na putu do jezika pri ulasku u simbolni registar patrijarhata mora biti potisnuta i odbačena (*abjet*). Ali, *nevesta* je isto tako *objekt a*, idealni objekat želje balkanskog ili pak evropskog muškog subjekta kome je namenjen u faličkom sistemu: „Sa jedne strane, ona je izgnana u vidu prostitutke, povezujući je sa zemljom, prirodom i putenošću, sa druge strane, ona je postavljena na pijedastal kao savršeno, nedodirljivo biće otelotvoreno u devici ili majci.“<sup>162</sup> Ovaj idealni objekat želje je kao takav zabranjen te se pojavljuje u vidu „izgubljene žrtve“ koja se nudi *Bogu* ili *Drugom*, koji obeležava sublimacioni proces, indeksira estetičke objekte i pobuđuje iskustvo *Das Unheimliche*. Drugim rečima, *nevesta* simbolizuje *univerzalnu* funkciju žene koja mora biti žrtvovana da bi postala neoznačavajuće *Drugo-Stvar* u korist faličkog Zakona. Ona kao apsolutno *uživanje*, zato, nije moguća, jer se simbolnom registru mora pristupiti, a ekonomija želje nastaviti.

### Zaključak

Ostaje, čini se, jedno nerazjašnjeno pitanje koje postavljanjem uvek iznova proizvodi jaz unutar samog jezgra *episteme* iz koga smo govorili – *postkolonijalizma*, *orijentalizama* ili, pak *balkanizama*: ima li *subaltern* pravo na znanje ili da li se ono kao takvo može čuti? Drugim rečima, da li *ženska pozicija* ima glas, ili govoriti znači uvek zastupati za? Taj glas prijatelja, ili preciznije glas

*drugog*, kako bi Derida rekao, suštinski je razumljiv glas, premda ne u obliku akustičkog fenomena (ne svodi se na organ slušanja) već „kao suštinska mogućnost govora, odnosno diskursa“.<sup>163</sup> Prema Spivakovoj, sa druge strane, *subaltern* ne može da govori,<sup>164</sup> jer je produkcija postkolonijalnog subjekta uvek uslovljena intelektualnom invencijom *Zapada*, poput Saidovog *Orijenta* ili u našem slučaju *Balkana*, budući da ono što ne znamo ili nedovoljno znamo – ono što je *razlika sama* – uvek podleže zahtevu inventivnog tekstualnog prisvajanja. *Subaltern* je zahvaćen mrežom reprezentacije koja ga ponavljanjem propušta u vidu otpora.<sup>165</sup>

Na epistemološkoj ravni *subaltern* nema pristup Kantovom modernom Subjektu. Ovakvim iskazom kao i dosadašnjom analizom primera koje beleži domaća istorija umetnosti, mogao bi da se stekne utisak naturalizacije nužnosti Lakanove teorije *pogleda* ili pak Babinog postkolonijalnog koncepta *mimikrije*, za koji se čini da rešava problem zadržavajući (prvobitno) uspostavljenu dihotomiju kolonijalno vs. kolonizovano. Ipak, šta ako je *Drugo*, uprkos postrukturalističkim, postkolonijalnim kritičkim aspiracijama, egzistira u svojoj singularnosti (subjekt-za-sebe) u istoj meri u kojoj na to pravo polaže Zapadna predstava Kantovog Subjekta? Moć reprezentacije koja tendenciozno prisvaja *Drugo* počiva na vlastitoj nemogućnosti upravo u dodiru sa *Drugim* koje da ne poseduje sopstveno pismo, ne bi moralo biti podvrgnuto kognitivnom prisvajanju. *Politika prevođenja*<sup>166</sup> predstavlja jednu mogućnost rešavanja ovog problema budući da postavljanje jezika stvara moć delanja. Pri tome, uho mora biti otvoreno za vlastitio moći-bit: „*Dasain* nosi glas prijatelja *bei sich*“. *Hteti-slušati nekoga/nešto* nije isto što i *znati o nekome/nečemu*.