

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
Одељење за историју уметности

Милица А. Рожман

**ПРЕДСТАВЕ ЈЕВРЕЈА У СРПСКОЈ
ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ XIX ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of History of Art

Milica A. Rožman

**VISUAL REPRESENTATIONS OF JEWS IN
SERBIAN VISUAL CULTURE OF THE 19TH
CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025.

ПРЕДСТАВЕ ЈЕВРЕЈА У СРПСКОЈ ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ XIX ВЕКА САЖЕТАК

У средишту истраживања докторске дисертације *Представе Јевреја у српској визуелној култури XIX века* сагледане су представе Јевреја настале и присутне у Србији током XIX века. Представе Јевреја треба издвојити као засебан феномен у оквиру истраживања српске визуелне културе XIX века. С обзиром да је однос визуелне културе и Јевреја у XIX веку једна од актуелних тема која је везана за поступке њихове самопрезентације и репрезентације у различитим визуелним медијима- у фотографији, сликарству и скулптури. Ту се издвајају слике Јевреја које су настале у оквирима српске јеврејске заједнице, везане за колективни и индивидуални идентитет, али и слике настале изван ње, засноване на одређеним стереотипима који су посебно били изражени током XIX века. Тема дисертације има за циљ доношење систематичних приказа Јевреја, који се пре свега односе на поступке њихове самопрезентације, затим дела настала у оквиру идеје о толеранцији и на крају кроз конструкцију слике другог. Изложена теза има за циљ да истражи наведене визуелне представе Јевреја зарад добијања јасне и прегледне слике, у оквиру корпуса који означавамо као српска визуелна култура XIX века. Посматрано тако свеобухватно представе Јевреја до сада нису биле предмет систематичних истраживања. У српској визуелној култури представе Јевреја нису биле једнозначне, већ су настале у функцији различитих приватних, политичких и друштвених збивања, те их тако и треба посматрати кроз хронолошки оквир који обухвата период османске империје, потом Кнежевине и Краљевине Србије.

Кључне речи: Представе Јевреја, српска визуелна култура, визуелни идентитет, идеја о толеранцији, слика другог, антисемитизам, Кнежевина и Краљевина Србија, XIX век.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: историја уметности и визуелне културе новог века

VISUAL REPRESENTATIONS OF JEWS IN SERBIAN VISUAL CULTURE OF THE 19th CENTURY

ABSTRACT

Representation of Jews created and present in Serbia during the 19th century were mapped in the center of this thesis named *Visual Representation of Jews in Serbian visual culture of the 19th century*. Representation of Jews should be singled out as a separate phenomenon within the research of Serbian visual culture of the 19th century. Given that the relationship between visual culture and Jews in the 19th century is one of the current topics that are related to the processes of Jew's self-presentation and representation in different visual media - in photography, painting and sculpture. Images of Jews created within the framework of the Serbian Jewish community, related to collective and individual identity, based on certain stereotypes that were particularly expressed during the 19th century, are distinguished. This also includes artwork created outside of it. The topic of thesis aims at bringing systematic representations of Jews, which primarily refer to the procedures of their self-presentation, then the works created within the framework of the idea of tolerance and finally through the construction of the image of the other. Presented thesis aims to investigate the mentioned visual representations of Jews in order to obtain a clear and transparent picture, individual segments and the overall corpus that we designate as Serbian visual culture of the 19th century. From the author's point of view, representation of Jews has not been the subject of systematic research until now. Representation of Jews was not unambiguous in the Serbian visual culture, but arose as a function of various private, political and social events, and thus it should be viewed through a chronological framework that includes the period of the Ottoman Empire, then the Principality and the Kingdom of Serbia.

Key words: representation of Jews, Serbian visual culture, visual identity, idea of tolerance, image of other, anti-Semitism, Principality and Kingdom of Serbia, 19th century

Scientific field: History of art

Area of expertise: History of art and visual cultures of the modern era

САДРЖАЈ:

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	7
-------------------------	---

Историјски контекст	19
---------------------------	----

ЈЕВРЕЈИ И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА.....	24
---------------------------------	----

Сефардска традиција и самопрезентација.....	30
---	----

Графичке илустрације Израел Хаима	31
---	----

Костим Јевреја.....	37
---------------------	----

Портрети породице Давичо.....	40
-------------------------------	----

Портрети породице Алкалај.....	46
--------------------------------	----

Фотографија и сефардски идентитет.....	48
--	----

Срби Мојсијеве вере	53
---------------------------	----

Модерност и самопрезентација	55
------------------------------------	----

Јевреји уметници и самопрезентација	90
---	----

ВИЗУЕЛНА КУЛТУРА И СЛИКЕ СУЖИВОТА И ТОЛЕРАНЦИЈЕ.....	112
---	-----

Графички лист повратак кнеза Милоша на престо.....	120
--	-----

Меморабилуја из Јеврејског историјског музеја: Кнез Михаило и Јевреји.....	129
Старозаветне сцене и идеја о толеранцији.....	142
Идеја о верској толеранцији: Триптих <i>Молитва</i> Ристе Вукановић.....	151
Идеја о верској толеранцији: Споменик војницима <i>четири вере</i> у Чачку.....	158
Јеврејска топографија у делима српских сликара.....	166
ЈЕВРЕЈИ КАО ДРУГИ.....	174
Антијеврејски текстови.....	177
Слике Јевреја у религиозном сликарству.....	184
Тема Вечити Јуда у делима српских сликара.....	200
Јевреји у карикатури.....	208
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	230
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	236

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

У средишту истраживања докторске дисертације *Представе Јевреја у српској визуелној култури XIX века* обухваћене су представе Јевреја настале и присутне у Србији током XIX века. Представе Јевреја издвојили смо као засебан феномен у оквиру истраживања српске визуелне културе XIX века. Однос визуелне културе и Јевреја у XIX веку једна је од актуелних тема која је везана за поступке њихове самопрезентације и репрезентације у различитим визуелним медијима- у фотографији, сликарству и цртежу. Ту се издвајају слике Јевреја које су настале у оквирима јеврејске заједнице, везане за колективни и индивидуални идентитет, али и слике настале изван ње, засноване на одређеним стереотипима који су посебно били изражени током XIX века. У српској визуелној култури представе Јевреја нису биле једнозначне, настале су у функцији различитих приватних, политичких и друштвених збивања, те их треба посматрати кроз хронолошки оквир који обухвата период османске империје, те Кнежевине и Краљевине Србије.

Посматрано тако свеобухватно представе Јевреја у српској визуелној култури до сада нису биле предмет целовитих и систематичних научних истраживања. Када говоримо о српској визуелној култури важно је да напоменемо да је то одредница која овде обухвата градове Кнежевине/Краљевине Србије у којима су живели Јевреји, а да у раду није обухваћен простор Аустро-Угарске који ће у састав српске државе ући након 1918. године. Јевреји су се у Србији насељавали као трговци и занатлије, крај Саве и Дунава, у Београду, Смедереву, Шапцу, Пожаревцу и у другим већим градовима, попут Ниша и Пирота.

Важно је напоменути да је истраживање ове теме додатно отежано након друштвено- политичке фазе, Холокауста. Масовно страдање јеврејске заједнице, резултирало је и уништавањем материјалног наслеђа, као и визуелног материјала. Стога, визуелни материјал којим ми данас располажемо представља један фрагмент онога што је некада постојало.

Представама Јевреја бавили су се појединачно истраживачи, у оквиру монографских студија које су биле посвећене уметности и култури Јевреја, као мањине која је живела на различитим просторима. Представама и културом Јевреја у европској историји од раног модерног доба па до XX века, бавили су се бројни страни и домаћи истраживачи попут Питера Берека, Роберта Бонфила, Михаела Мејера, Мирјам Рајнер, Ричарда Коена, Саше Брајовић.¹ На основу протагониста и посматрача, у њиховој сопственој реалности, ове студије представљају перцепцију и самоперцепцију Јевреја у менталним и визуелним уметничким кодовима. Међу новијим студијама посебно се истиче монографска студија о југословенским јеврејским сликарима ауторке Мирјам Рајнер. У књизи *In Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia 1918-1945* прати животе седам јеврејских уметника са простора Југославије. Посебан сегмент је посвећен проучавању јеврејског идентитета, који је био окарактерисан као вишеструки и променљиви идентитет. Ауторка издваја и анализира националистички, универзалистички, ционистички, сефардски, комунистички и космополитски идентитет, али и различите животне судбине јеврејских сликара.

Као предмет истраживања представе Јевреја до сада су биле делимично обрађиване у оквиру општих прегледа српског сликарства и опуса српских сликара, али и различитим литерарним изворима. Ликове Јевреја у српској уметности XIX века срећемо у опусима српских сликара Стеве Тодоровића², Ђуре Јакшића³, Новака Радонића⁴, Димитрија Аврамовића⁵, Леона Којена⁶, Уроша Предића⁷, Стевана

¹ M.A. Meyer, *Jewish Identity in the Modern World*, Washington 1990; R. Bonfil, *Jewish life in Renaissance Italy*, Berkeley 1994.; P. Berek, *The Jew as Renaissance Man*, *Renaissance Quarterly*, 51/1, 128-162.; D. Berger, *Anti-Semitism: An Overview*, in: D. Berger ed., *History and Hate: The Dimensions of Anti-Semitism*, Philadelphia 1997.; R.I. Cohen, *Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship*, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barach*, ed. Jan Assman and Alebert L. Baumgarten, Leiden 2001, 237-276; M. Rajner, *Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia 1918-1945*, Leiden-Boston 2019.

² Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић, В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832-1925*, Београд-Нови Сад 2002.

³ Н. Кусовац, *Ђура Јакшић*, Београд 1970.; Ј. Трифуновић, *Ђура Јакшић сликар и песник 1832-1878*, ур. Радојко Мрљеш, Београд 1978.; Д. Иванић, *Сликарство: Ђура Јакшић*, Београд 1978.; Д. Иванић, *Песме: Ђура Јакшић*, Београд 1978, П. Васић, *Неки проблеми у сликарству Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 311-316.; С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, докторска дисертација обрађена на Филозофском Факултету, Београд 2017.

⁴ М. Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979.

⁵ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Нови Сад 1970, И. Борозан, *Димитрије Аврамовић: уметник европских оквира и српског контекста*, Нови Сад 2017.

⁶ З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Којен*, *Годишњак града Београда*, књ. II, Београд 1955, 377-430.; N. Šuica, *Leon Koen 1859-1934*, Београд 2001.; V. Adić, *The tragic Story of Leon Koen, the first Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*, *Ars Judaica* vol. 5, 2011, 1-18.; N. Makuljević, *Leon Kojen: „Son of the Serbian Nation“*, *Serbian Studies* vol. 22, 2017, 117-125.

⁷ М. Јовновић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998.; И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике*, Зборник радова са научног скупа Богославље и духовни живот Карловачке Митрополије, Београд-Нови Сад 2018, 97-113.

Алексића⁸, Ристе Вукановића⁹, Бете Вукановић¹⁰, Владислава Тителбаха¹¹, Моше Пијаде¹², Милана Јовановића¹³. О ликовима Јевреја у делима поменутих српских сликара није се детаљно писало у монографским студијама, док у опусима сликара јеврејског порекла у центар проучавања није мапиран њихов јеврејски идентитет. Међу историјско-уметничким текстовима који се баве сликарима Јеврејима, односно уметношћу коју су они стварали, издвајају се радови о сликарима Леону Којену и Моши Пијаде.

О сликару Леону Којену, његовом јеврејском пореклу и ликовном стваралаштву међу првима је писала Зора Симић Миловановић *Сликар Леон Којен*¹⁴, потом Никола Шуица који је посветио монографску студију под називом *Леон Коен 1859-1934*, затим Весна Адић у раду *The Tragic Story of Leon Koen, the first Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*¹⁵ и међу најновијим издваја се рад аутора Ненада Макуљевића под називом *Leon Kojen: "Son of the Serbian Nation"*¹⁶. О ликовном стваралаштву Моше Пијаде до сада је најдетаљније писала ауторка Мирјам Рајнер у оквиру књиге *In Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia 1918-1945*.

Јевреји су истакнути као важна мањинска заједница која је била део културног идентитета османско-српског Београда у студији Ненада Макуљевића.¹⁷ Од истог аутора је и студија која је представе Јевреја проучавала у оквиру слике другог. У тексту *Слика другог у српској визуелној култури XIX века* истиче се да у оквирима слике другог посебно место у европском орјенталистичком погледу, па и код Срба, заузима конструкција о Јеврејима. У Србији, као и другим срединама, постојао је већи број стереотипа о Јеврејима. У српској уметности прикази Јевреја представљају један од

⁸ М. Јовановић, *Стеван Алексић*, Крушевац 1977.; Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876-1923*, Нови Сад 2008.

⁹ Б. Поповић, *Риста Вукановић 1873-1918*, 193?, Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића: идеја толеранције и визуелна култура*, Београд 2006.

¹⁰ В. Ристић, *Бета Вукановић*, Београд 2004.

¹¹ О. Милановић, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868-1941*, Београд 1983, 43-55; Ј. Трајков, *Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа*, Корени VII (2009), 23-29; Т. Јовановић Чешка, *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах (1847-1925) и његово време*, Београд 2015.

¹² М. Пијаде, *О уметности*, Београд 1963.; С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, Београд 1968.; Н. Радић, *Вратио сам се из „Раја“ - четири аутопортрета са палетом*, ЗЛУМС 38, 2010.; М. Rajner, *Fragile Image: Jews and art in Yugoslavia 1918-1945*, Leiden-Boston 2019, 15-57.

¹³ Г. Малић, *Милан Јовановић фотограф*, Београд 1997.

¹⁴ З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Којен*, 370-430.

¹⁵ V. Adić, *The Tragic Story of Leon Koen, the first Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*, 1-18.

¹⁶ N. Makuljević, *Leon Kojen: "Son of the Serbian Nation"*, Serbian Studies vol. 22, 117-125.

¹⁷ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: Визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2015, 89-90.

веома сложених проблема. Они се срећу у карикатури, грађанском и црквеном сликарству.¹⁸

У тумачењу карикатура Јевреја у сатиричној штампи издвајају се радови аутора Ненада Макуљевића¹⁹ и Нивес Румењак²⁰. Када говоримо о карикатурама у сатиричној штампи ту треба издвојити и студију аутора Милана Ристовића, који се бавио анализама карикатура у немачким сатиричким часописима у првим деценијама XIX века.²¹ О значају српске хумористичко-сатиричке периодике друге половине XIX и почетка XX века указала је Ивана Иконић у својој докторској дисертацији.²²

Док је на представи Јевреја у црквеном сликарству Ђуре Јакшића указала Снежана Мишић у докторској дисертацији *Сликарство Ђуре Јакшића*.²³ Она се бавила упоредним анализирањем сликарства и поезије, и на тај начин је дошла до иконографских образаца које је Јакшић користио, што ће нама послужити као полазна основа за даље истраживање представа Јевреја у црквеном сликарству.²⁴

У конституисању слике другог посебно место заузимају прикази засновани на савезничком и толерантном односу према другим нацијама, о томе говори студија аутора Ненада Макуљевића *Молитва Ристе Вукановића: идеја толеранције и визуелна култура*. Ту треба издвојити и рад Мирослава Тимотијевића²⁵ који је проучавао алегоричку представу у којој се Јевреји јављају као актери, али исто указује да ту слику треба проучавати и у оквирима идеје о толеранцији, односно у борби за грађанску еманципацију.

Међу новијим студијама које сублимирају архивску грађу, приватну документацију јеврејских породица, али и артефакте везане за јеврејску уметност и културу²⁶, истичу се књиге ауторке Саше Брајовић *Лујо Давичо: фрагменти живота и*

¹⁸ Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, Историја и сећање: студије историјске свести, ур. Олга Манојловић Пинтар, Београд 2006, 141-156.

¹⁹ Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, Историја и сећање: студије историјске свести, ур. Олга Манојловић Пинтар, Београд 2006, 141-156.

²⁰ N. Rumenjak, *Manjinski identitet i antistereotipi: srpska karikatura u Hrvatskoj 1896-1902*, *Časopis za suvremenu povijest* vol. 38, No 2, 2006, 549-567.

²¹ М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници: Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима 1903-1918*, Београд 2003.

²² И. Иконић, *Српска хумористичка-сатиричка периодика друге половине 19. и почетка 20. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду, Нови Сад 2015.

²³ С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету, Београд 2017.

²⁵ М. Тимотијевић, *О симболичним фигурама композиција Јевреји на водама вавилонским Едуарда Бендемена и Живка Петровића*, САОПШТЕЊА XXXI-XXXII/ 2000-2001.

²⁶ В. Даутовић, *Збирка амuleта јеврејског историјског музеја*, Зборник радова Менора, Београд 2009.; В. Даутовић, *Сефардске штампане кетубе на Балкану*, Музеј примењене уметности, Зборник 8, Београд 2012.; В. Даутовић, *Меморабилија ефемерног спектакла из 1867. године: „Поздрав Његовој Светлости*

Милице Рожман *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*.²⁷ Указивањем на друштвени и грађански дигнитет породица Давичо и Були, као и на постојање портрета, фотографија, и другог материјалног наслеђа, истакнут је значај јеврејских породица у Србији.

На постојању портрета угледних чланова јеврејске заједнице указала је и ауторка Ана Р. Милошевић у раду *Портрет архитекте Милана Шланга од Васе Поморишца*.²⁸ Фотографијом и доприносом јеврејских фотографа бавио се Горан Малић у раду *Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века*. О јеврејским фотографима, или јеврејском доприносу развоју фотографије у Србији, није било историографских истраживања. Не значи да се о неким ауторима или појавама није писало, већ нису обрађивани у ширим размерама и нису интегрисани у контекст целовитих синтеза. Стога, овај рад обједињује познате податке и допуњује их новим чињеницама или сазнањима.²⁹ Рад нема за циљ да поставља етничке границе, него само настоји да региструје један културни опус у једном етничком окружењу, чије је постојање неправедно и безразложно тако дуго занемаривано. Овај рад испитује развој фотографије као културног феномена у јеврејској заједници него се, с обзиром на евидентан допринос јеврејских фотографа, испитује и један значајан сегмент српске историје фотографије. Јеврејском венчаном фотографијом бавила се и Јелена Ковачевић у дипломском раду *Фотографија јеврејског венчаног портрета у Србији, крајем XIX и почетком XX века*.

Када говоримо о уметности која се везују за мањину, морамо сагледати и досадашња истраживања која су везана за појам који означавамо као јеврејска историја и култура.

Проучавање јеврејске историје и културе у Србији започето је кроз научне монографије, радове савремених историчара и периодичне стручне и научне публикације које се баве овим научним питањем. (*Зборник радова Јеврејског историјског музеја, Зборника радова Менора*). Зборника радова Јеврејског историјског музеја, представља студије архивске и мемоарске грађе о историји Јевреја, које су излазиле у

Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, Горњи Милановац 2020.

²⁷ М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, Београд 2017, С. Брајовић, *Лујо Давичо: фрагменти живота*, Београд 2019.

²⁸ А. Р. Милошевић, *Портрет архитекте Милана Шланга од Васе Поморишца*, Смедеревски зборник 6, 2018, 79-89.

²⁹ Г. Малић, *Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века*, Годишњак града Београда LIII, Београд 2006, 113-173.

периоду од 1971. до 2015. године. То су тематска издања, која су се бавила историјом и културом Јевреја на подручју бивше Југославије. Док са друге стране, Зборник радова Менора преиспитује стара и изнад свега поставља и тражи одговоре на нова питања у светлу новооткривених података и актуелних интердисциплинарно устројених методолошких приступа.³⁰

О животу Јевреја у Београду, од средњег века па до почетака XX века, писало се у предговору молитвеника Келиот Јааков Хам Риби Јакова, сина Моше Хаја, Алтарца, који је издат у Београду 1904. године. Веома је важно поменути да се он и у својим другим историјским делима бавио и локалном јеврејском историјом.³¹

Једно од првих монографских проучавања о историји Јевреја у Србији, тачније Београда, везује се за Игњата Шланга и издата је 1926. године. Шланг је у овој монографији покушао да проучи живот Јевреја у Београду, али и прилике и појаве које су се дешавале ван Београда, у периоду од средњег века до Првог светског рата. Ова монографија објединила је стару Јеврејску литературу и архивску грађу, са циљем да прикаже какав су живот водили и како су се пробијали Јевреји у Београду, од њиховог досељавања па до првих деценија XX века. Представљала је један целокупан прилог познавању Јевреја у Београду, а уједно и нови подстицај за истраживања о Јеврејима у Србији. Иако је ова монографија објављена у међуратном периоду, она је у српској историографији дуго била једина полазна тачка у методологији истраживања јеврејске историје и културе.

Истраживање јеврејске историје и културе нераскидиво је повезано са именом Жени Лебл. Она се бавила истраживањем историје Јевреја, на тлу бивше Југославије, нарочито у Србији и Македонији. Објавила је неколицину чланака, а поред тога је објавила и дванаест књига, од чега је шест било на српском и шест на хеврејском језику. Након извршеног вишегодишњег истраживања по архивима, настале су монографије: До „коначног решења“ *Јевреји у Београду 1521-1942*, До „коначног решења“ *Јевреји у Србији и Јевреји у Пироту*. Истражујући о историји Јевреја у Србији, Жени Лебл проучила је законе који су се односили на Јевреје у Србији, затим какав је био њихов положај у јавној сфери, као и позиционирање у српском друштву, потом и културни модел у коме се налазе. За Јевреје који живе на територији Србије, то је подразумевало

³⁰Зборник радова Менора, настао је као резултат зимске мултидисциплинарне радионице „Јеврејска уметност и традиција“. Менора садржи радове предавача и учесника радионице. Зборник радова Менора објављује Универзитет у Београду Филозофски факултет. До сада су објављена два броја 2009, 2010. године.

³¹ Захваљујем се проф. Елизеру Папу, који ми је указао на овај извор.

процес ослобађања од османске власти, пролаз кроз стварање и изградњу државе, живот у Кнежевини, потом Краљевини, као и функционисање након династичких режима почетком XX века, све до формирања Краљевине Југославије. Сагледавајући ове монографије, које су настале као резултат вишегодишњих истраживања по архивима и библиотекама, можемо закључити да оне представљају једна од најпотпунијих издања о историји и судбини Јевреја, утемељене савременим методолошким истраживањима, која се заснивају на мултидисциплинарном методу, дајући допринос студијама визуелне културе. Иако се Жени Лебл у овим монографијама, пре свега, бавила историјом Јевреја, она је обрадила и друге феномене и контексте, као што су верски, културни и фунерални. Ту треба придодати и монографску студију Јевреји у Београду: до стицања равноправности(1878) чији је аутор Богумил Храбак.³² Док се међу новим студијама везаним за историју Јевреја и антисемитизам у Краљевини Југославији издваја књига Антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941 аутора Милана Кољанина. Од истог аутора издвајају се и радови као што су *Између еманципације и нетрпељивости: Јевреји у Србији XIX века*³³, као и *Јевреји Србије у Првом светском рату*³⁴.

Докторска дисертација посвећена истраживању представа Јевреја у српској визуелној култури XIX века има за циљ доношење систематичних приказа Јевреја, који су пре свега посматрани као део њихове самопрезентације, затим дела настала у оквиру идеје о толеранцији и на крају кроз конструкцију слике другог. Изложена докторска теза има за циљ да истражи наведене визуелне представе Јевреја, зарад добијања јасне и прегледне слике, појединачних сегмената и укупног корпуса који означавамо као визуелна култура XIX века креирана у Србији. Сублимирањем свих наведених теза допринели смо бољем разумевању како се мењао механизам представљања Јевреја у српској визуелној култури током дугог XIX века. Представе Јевреја су још један од сегмента који су јеврејску заједницу потврђивали унутар грађанских оквира, а посебно су значајне за проучавање визуелног идентитета јеврејске заједнице у Србији током XIX века. Још један од циљева рада је сагледати како се током XIX века мењао њихов положај, као и друштвени значај Јевреја у српском грађанском друштву тог доба.

У овим оквирима истраживања, методолошки поступак заснива се на традицији и искуству савремене историје уметности и контекстуалном истраживању културне

³² Б. Храбак, *Јевреји у Београду: до стицања равноправности (1878)*, Београд 2009.

³³ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости: Јевреји у Србији 19. века*, у: Менора: зборник радова 2010, 119-131.

³⁴ М. Кољанин, В. Радовановић, *Јевреји Србије у Првом Светском рату*, Београд 2013.

историје. У методолошком средишту ове теме налази се истраживање слике другог, као и студије визуелне културе и науке о слици (Bildwissenschaft).³⁵

Узоре за проучавање ове теме пронашла сам и у корпусу европског сликарства.³⁶ Најближи узор за проучавање ове теме уочен је у књизи *Jewish Icons: Art and Society Modern Europe*. Ова књига обухвата хронолошки оквир од раног модерног доба до двадесетог века. Иако се бави тим хронолошким оквиром нема за циљ да понуди свеобухватну студију визуелне слике модерног јеврејског друштва, већ да укаже на различите механизме представљања Јевреја.³⁷

Методологија истраживања ове теме заснива се и на примарном прикупљању архивске грађе, као и прикупљању приватне документације јеврејских породица, али и артефаката везаних за јеврејску визуелну културу. Методологија истраживања омогућава нам да представе Јевреја посматрамо кроз поступке саморепрезентације и репрезентације, затим кроз идеју о толеранцији и однос према Јеврејима, али и кроз идентитет, тело и културолошке разлике, што доприноси бољем разумевању конструкције слике другог.³⁸ Као предмет истраживања мапиране су представе Јевреја у визуелној култури. Стога примена појма визуелна култура подразумева проширеност истраживања традиционалне историје уметности која је везана за академске уметничке дисциплине ослањајући се и на друге видове визуелног изражавања. Према искуству које су донеле студије визуелне културе, истраживање ће обухватити дела различитих облика визуелног говора у којима се учитавају садржаји са траженим карактеристикама и структурама значења.

Кроз метод студије визуелне културе је тумачено и обликовање (креирање) слике о Јеврејима. Студије визуелне културе представљају проучавање свих форми визуелног, али и напуштање свих граница између такозване високе и ниске ликовне уметности, као

³⁵ E. Said, *Orientalizam*, Beograd 2008; M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd 2006; H. Bredeckamp, *A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft*, *Critical inquiry* 29, Chicago 2003, 418-428; Jean Beatens, *Visual Culture and Visual studies*, in: *Art History and Visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, ed. M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijalmans, Leiden-Boston 2012, 91-106., W.J.T. Mitchel, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, in: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M.A. Holly K. Moxey, Starling and Francine Clark art Institute 2005, 231-250. , W.J.T. Mitchel, *What Do Pictures Want*, University of Chicago Press 2002.

³⁶ L. Kochan, *Beyond the Graven Image- A Jewish View*, New York 1997.; R. I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Moderne Europe*, London 1998.; M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and Christian image in seventeenth-Century Amsterdam*, London 2002.; S. Nadler, *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003.; E. Voolen, *Jewish art and culture*, Munich 2006.; M. Rajner, *The Continuity of Jewish Iconography*, 2011.

³⁷ R.I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Moderne Europe*, London 1998.

³⁸ E. Said, *Orientalizam*, Beograd 2008; M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd 2006; H. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*; 141-156; М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, Београд 2018.

и став да слика и визуелно спадају у кључне креаторе људске стварности. Визуелна култура је један специфичан домен и једна нова област истраживања чији се основни проблеми у наше време изнова артикулишу, област која може да нас врати назад традиционалним дисциплинама хуманистичких и друштвених наука са новим погледом и новим питањима.³⁹ Идеја о визуелној култури је произвела једну изванредну трансформацију унутар „поспаних“ граница академске историје уметности. Сlike желе да буду равноправне са језиком, не да буду претворене у језик. Оне не желе нити да буду сведене на раван неке „историје слика“ , нити да буду подигнуте на ниво „историје уметности“, већ да буду виђене као комплексне личности које заузимају многе субјективне позиције и идентитете. О природи вербалне слике и текстуалне представе В. Џ. Т. Мичел је расправљао у књизи *Иконологија: слика, текст и идеологија*. Он говори о томе да једна слика није само некакав текст, или обратно. Постоје дубоке суштинске разлике између вербалних и визуелних уметности. Али постоје и неизбежне области трансакција које се одвијају између њих, посебно када се дође до питања попут „живота слика“ и „жеље слике“.⁴⁰ Текст креће да оживљава онда када жели да се наставља прича, супротно жељи аутора. Самим тим метод студија визуелне културе омогућава да се предмет истраживања прошири на проучавање свих видова делатности које као суштину имају продукцију комплексног визуелног материјала.

Кроз контекстуални метод предмет истраживања је одређен основним параметрима попут хронолошких оквира који обухвата период Османске државе, Кнежевине и Краљевине Србије, и самим тим пратили смо како се развијао и мењао механизам представљања Јевреја у визуелној култури у функцији различитих политичких збивања током дугог XIX века. Предложени методолошки апарат историје уметност и визуелне културе помоћи ће у испитивању и уобличавању за сада непознатог материјала, као и његовом сагледавању у оквиру укупних друштвених и културних збивања у Србији током XIX века. Представљени методолошки оквири помоћи ће нам да применимо одређене механизме који ће нам омогућити да проучавамо перцепцију и самореперцију Јевреја у српској визуелној култури XIX века. Ради комплекснијег проучавања ове теме од значаја ће нам бити и сазнања других хуманистичких наука попут историје, социологије и културне антропологије.

³⁹ W.J.T. Mitchel, *Иконологија: слика, текст, идеологија*, Zagreb 2009, 70-71.

⁴⁰ W.J.T. Mitchel, *Иконологија: слика, текст, идеологија*, Zagreb 2009, 80.

Докторска дисертација под називом *Представе Јевреја у српској визуелној култури XIX века*, подељена је на неколико поглавља и одговарајућа потпоглавља.

У уводном поглављу најпре је дефинисан предмет истраживања, као и значај представа Јевреја у Србији током XIX века. Део уводног поглавља је и објашњење основних методолошких и теоријских полазишта истраживања, као и детаљне структуре рада. Уводно поглавље разматра и досадашња истраживања о јеврејској визуелној култури у Србији, што подразумева проучавање историје Јевреја, њиховог начина живота, верских и културних установа, те како су Јевреји учествовали у креирању визуелне културе.

Контекстуализација јеврејске визуелне културе у Србији, неопходна је за разумевање историјског и социо-политичког контекста. Потребно је сагледати и проучити законе који се односе на Јевреје у Србији, њихов положај у јавној сфери, као и њихово позиционирање у српском друштву, и културни модел у коме се налазе.

Поглавље *Јевреји и самопрезентација* посвећено је истраживању представа Јевреја које, пре свега, указују на поступке њихове репрезентације и самопрезентације. Анализиране су представе у три различита медија као што су портрети, фотографије и цртежи. Проблем који је постављен у оквиру јеврејског идентитета и самопрезентације анализирали смо прве познате примере портретног сликарства чланова јеврејске заједнице чији су аутори били Стева Тодоровић, Милан Јовановић, Ендреј Шандор. Подељено на одређена потпоглавља поменуто визуелне представе анализиране су кроз конструкције различитих идентитета, као што су сефардски и модерни. Посебан сегмент јеврејског идентитета посматран је кроз аутопортрете јеврејских сликара, али и тема из јеврејске традиције које су они обрађивали.

Наведена потпоглавља допринела су бољем разумевању визуелног идентитета јеврејске заједнице у Србији у XIX веку. Такође, кроз ове визуелне предлошке пратили смо како се развијао и како је текао ток јеврејске еманципације крајем XIX века. Након доношења слободоумног устава из 1888. године који потврђује равноправност свих народа Краљевине Србије без разлике у вери и припадности, Јеврејима су укинута разна ограничења и то је период када почиње брз процес акултурације, који су многи изједначавали са асимилацијом. Процес еманципације Јевреја одвијао се у више фаза. Јевреји у овом процесу прихватају централно-европски културни модел. За Јевреје који живе на територији српске државе то је подразумевало процес ослобађања од османске власти, пролаз кроз стварање и изградњу државе, живот у Кнежевини, потом

Краљевини, као и функционисање након династичких режима почетком XIX века. Кроз овај хронолошки оквир пратили смо како се мењао механизам представљања Јевреја, будући да су представе Јевреја у грађанском сликарству један од сегмената који су јеврејску заједницу потврђивали унутар грађанских оквира.

Треће поглавље, *Визуелна култура и слике суживота и толеранције*, посвећено је истраживању представа Јевреја у оквиру идеје о толеранције током XIX века. Кроз растућу културу о толеранцији, анализирали смо визуелни материјал који је сведочио о односу јеврејске заједнице и владајуће династије Обреновић. Кроз одређена потпоглавља обрађене су идеализоване представе Јевреја, као један од сегмената којим су Јевреји учествовали у борби за грађанска права и еманципацију. Наредно потпоглавље односи се на анализу верске толеранције. Идеја о верској толеранцији у српској визуелној култури XX века сагледана је кроз важно дело сликара Ристе Вукановића триптих *Молитва* који приказује јеврејску, хришћанску и исламску молитву и очигледно потенцира могуће духовно јединство различитих конфесија, као и кроз меморијалну целину војницима четири вере страдалим у Балканским и Првом светском рату. Завршни део овог поглавља бави се анализом јеврејске топографије у делима српских сликара попут Надежде Петровић, Миодрага Петровића, Пашка Вучетића, Бете Вукановић и других.

Четврто поглавље дисертације *Јевреји као други* посвећено је разматрању представа Јевреја кроз слику дугог у оквирима српске визуелне културе XIX века. Током овог периода због различитих политичких и друштвених збивања покренут је талас мржње и антијеврејског расположења. Различити чиниоци овако креираног јавног односа имали су за циљ да застраше целу јеврејску заједницу. То је пре свега било заступљено кроз антисемитске новинске чланке. Такође, крајем XIX века почеле су да се појављују књиге и брошуре које су вршиле негативан утицај и окретале српску заједницу против јеврејске. То нису били непознати аутори већ људи чије се мишљење ценило и уважавало у тадашњим друштвеним и политичким круговима. Анализирање таквих антијеврејских текстова допринело је бољем разумевању визуелних представа које су део наредних потпоглавља. Представе Јевреја као слике другог анализирали смо у религиозном сликарству, што је допринело и разумевању иконографије антисемитизма. Истраживање је обухватило дела српских сликара попут Ђуре Јакшића, Новака Радонића, Уроша Предића, Стевана Алексића. Посебна потпоглавље посвећено је теми Вечити Јуда, кроз које смо сагледали како су исту тему тумачили нејеврејски и јеврејски сликари. Завршни део овог поглавља посвећен је анализирању карикатура која

су дело првог српског карикатуристе Димитрија Аврамовића, као и оних које су израђиване за Србе почетком XX века, а које су излазиле у хумористичко-сатиричкој периодици. Циљ овог поглавља је сублимирање литерарних и визуелних материјала, што доприноси утврђивању основних принципа којима су слике другог биле формулисане.

У закључним разматрањима су сажете и резимиране основне поставке претходних поглавља које сублимирањем доводе до закључака како се мењао механизам представљања Јевреја у српској визуелној култури током дугог XIX века.

Историјски контекст

Током XIX века Јевреји су представљали заједницу која је више векова живела на овим просторима. За Јевреје, који су живели на територији српске државе, то је означавало живот пре свега у Османској држави, потом у Кнежевини, као и у Краљевини Србији.⁴¹ Од 1918. године у састав Србије улазе и јеврејске заједнице са простора Аустро-Угарске. Међу Јеврејима из Аустро-Угарске који су се 1918. нашли у новој држави издвајале су се три најбројније заједнице: Јевреји са простора Хрватске и Славоније са Сремом, из јужне Угарске (Српске Војводине) и из Босне и Херцеговине. Као и у осталим деловима монархије, и у њеним јужнословенским поседима до 1878. живели су готово искључиво Јевреји са немачког говорног подручја, Ашкенази. Они који су били везани за владајући мађарски народ.⁴²

На простору османске империје, потом Кнежевине и Краљевине Србије углавном су живели Јевреји Сефарди, док су Ашкенази чинили мању скупину. Њихов долазак изменио је социјалну структуру и слику самог града, те заузимају нови и истакнути положај у урбаном језгру града.⁴³ Јевреји Сефарди као поданици Османске државе представљали су видљиву мањину у односу на припаднике других верских заједница. Као видљива мањина са својом религијом, културом и обичајима били су интегрални и конститутивни део османске балканске културне сфере. Зато сви видови културе, укључујући и визуелну културу османског Балкана, обухватају сефардску заједницу и њене припаднике у двострукој улози. Пре свега, они су заједница која истовремено примењује законски кодирани норми, прилагођава се на форме визуелног понашања и учествује у креирању визуелне културе Балкана.⁴⁴

⁴¹ И. Шланг, *Јевреји у Београду*, Београд 1926; Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Београду 1521-1942*, Београд 2001; Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, Београд 2002.; Б. Храбак, *Јевреји у Београду: до стицања равноправности 1878*, Београд 2009; М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости: Јевреји у Србији током 19. века*, Менора: зборник радова 2010, 119-131.; N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, El Prezente, Studies in Sephardic culture. Vol. 4, 2010, 199-212.; М. Кољанин, *Јевреји и антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941*, Београд 2008.

⁴² М. Кољанин, *Антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941*, Београд 2007, 46-48.

⁴³ E.Jushaz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire*, Jerusalem 1990, 19-34; E. Benbassa, A. Rodrigue, *Sephardi Jewry: a history of the Judeo- Spanish community, 14th-20th centuries*, Berkeley 2000; N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, El Prezente, Studies in Sephardic culture. Vol. 4, 2010, 199-212.; N. Makuljević, *The trade zone as Cross-Culture Space: Belgrade Carsi*, El Prezente, Studies in Sephardic culture, Vol. 7, 233-245.; J.P.Cohen, *Becoming Ottomans: Sephardi Jews and imperial citizenship in the modern era*, New York 2014; М. Мазовер, *Солун град духова: хришћани, муслимани и јевреји: 1430-1950.*; Београд 2018.

⁴⁴ N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, El Prezente, Studies in Sephardic culture. Vol. 4, 2010, 199-212.; В. Даутовић, *Сефардске кетубе штампане на Балкану*, Музеј примењене уметности Зборник 8(2012), 65.

Јевреји су се у Србији насељавали као трговци и занатлије, крај Саве и Дунава, у Београду⁴⁵, Смедереву⁴⁶, Шапцу⁴⁷, Пожаревцу⁴⁸, али у градовима попут Ниша⁴⁹, Пирота⁵⁰, Лесковца⁵¹, Крагујевца⁵² и Крушевца⁵³. Веће јеврејске заједнице постојале су и на простору некадашњег Новопазарског санцака, на Косову и Метохији, у Приштини⁵⁴, Косовској Митровици⁵⁵ и Новом Пазару^{56,57}.

Време формирања османске доминације Балканом хронолошки се подудара са доласком прогнаних Сефарда из Шпаније, крајем XV века. Сефарди су насељавали истакнуте трговачке градове попут Солуна, Сарајева и Београда. Јеврејско становништво је простор османског Београда насељавало из различитих делова и говорних подручја. Јевреји Сефарди своје досељавање у Београд, везују са Солун, што се може сматрати тачном чињеницом, али ту је реч о каснијом миграцијама. Солун је био град-лука која је прва прихватила сефардске избеглице, али и место одакле су се Сефарди ширили по Балкану. Јевреји, као војни обвезници артиљеријских јединица, најпре су се доселили у Смедерево, а потом и у Београд.⁵⁸

Српска револуција и обнављање државности у Кнежевини Србији првих деценија XIX века пружили су и овом делу српског народа релативно брзо одвајање од оријенталног цивилизацијског круга османског царства, све бржи развој и постепено усвајање тековина грађанског либералног друштва. Јевреји у Србији били су малобројни и нису имали тако истакнуту улогу у друштвеној, пре свега привредној структури, за разлику од средње и источне Европе. Ипак, они су сачињавали знатан део градског

⁴⁵ О Јеврејима у Београду види више у: И. Шланг, *Јевреји у Београду*, Београд 1926; Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Београду 1521-1942*, Београд 2001; Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, Београд 2002.; Б. Храбак, *Јевреји у Београду: до стицања равноправности 1878*, Београд 2009

⁴⁶ О Јеврејима у Смедереву види више у: Л. Павловић, *Прилог изучавању смедеревских Јевреја*, Зборник Јеврејски историјски музеј бр. 4(1979), 65-86.

⁴⁷ О Јеврејима у Шапцу види више у: Ж. Војиновић, *Најпознатији шабачки Јевреји*, Зборник Јеврејски историјски музеј бр.10(2015), 183-274.

⁴⁸ О Јеврејима у Пожаревцу види више у: Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, Београд 2002, 208-214.

⁴⁹ О Јеврејима у Нишу види више у: Исто, 65-112.

⁵⁰ О Јеврејима у Пироту види више у: Исто, 141-206; Ж. Лебл, *Јевреји у Пироту*, Пирот 2015.

⁵¹ О Јеврејима у Лесковцу види више у: Исто, 51-62.

⁵² О Јеврејима у Крагујевцу види више у: Исто, 37-48.

⁵³ О Јеврејима у Крушевцу види више у: А. Албахари, С. Шароњић, С. Шароњић, *Прилог грађи за историју о Јеврејима Крушевца*, Београд 2019.

⁵⁴ О Јеврејима у Приштини види више у: Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, 217-243.

⁵⁵ О Јеврејима у Косовској Митровици види више у: Ж. Лебл, *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, 25-32.

⁵⁶ О Јеврејима у Новом Пазару види више у: Исто, 120-135.

⁵⁷ М. Кољанин, *Јевреји и антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941*, 28.

⁵⁸ N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, El Prezente, Studies in Sephardic culture. Vol. 4, 2010, 199-212, О Јеврејима у Солуну види више у: М. Мазовер, *Солун град духова: Хришћани, Муслимани и Јевреји 1430-1950*, Београд 2017.

становништва, пре свега у Београду, а имали су и значајно место у пословању, углавном трговини. Својим местом становања, али и целим својим друштвено-економским и културним животом, Јевреји су били, и дуго остали, компактна етничка и верска група, углавном изолована од свог друштвеног окружења.⁵⁹

Јевреји су као етничка група уживали изванредан аутономан статус у Милошевој Србији. У Београду их је било највише, имали су посебну општину са јеврејским кметом на челу; то је у исто време била њихова црквена општина. Она се старала о синагоги, школи, сиротињи и о интересима истоверника као заједнице. Кнез Милош је правио разлику између богатих и сиромашних Јевреја. Тада је међу Јеврејима у Србији било врло богатих и истакнутих људи, са јаким пословним везама с Европом. У актима се често помиње Давид, ког је кнез Милош звао *Давичо*. С њим је кнез Милош од 1821. одржавао блиске пословне контакте, зато што је Давид био и пашин и кнежев лиферант. Постоји предање да је, као угледан послован човек ком су повераване разне информације, 1835. године упозорио кнеза да Турци спремају атентат на њега, те му је тиме спасао живот.⁶⁰

Кнез Милош је неговао толеранцију према сефардским Јеврејима, те је даривао и потпомагао обнову синагоге. Познато је да је том приликом поклонио велики бронзани полијелеј са угравираним посветом од 800 сребрних франака.⁶¹ Толеранцију према Јеврејима кнез Милош је исказао доделивши им сва грађанска права која су уживали и остали становници Србије. Јевреји су то веома ценили и трудили се да својим поштењем, радом и везама допринесу економском процвату кнежевине Србије. Кнез Милош је угледне Јевреје позивао и из иностранства.

Општи дух живота јеврејске заједнице у Београду током друге половине XIX века најбоље и најнепосредније је описао путописац Феликс Каниц, који у својој књизи *Србија: земља и становништво* наводи следеће:

„Непосредно повезана са Дорћолом, који је, као што је моја скица из 1862. показујем имао сасвим оријентални изглед, била је Јеврејска махала, у којој су становали већином Јевреји досељени из Шпаније, и у којој је Панчић, близу улице која носи његово име, основао прву ботаничку башту у Београду; на жалост, њу је 1888. уништила

⁵⁹ М. Кољанин, *Између емнаципације и нетрпељивости: Јевреји у Србији 19. века*, 119-130.

⁶⁰ С. Брајовић, *Лујо Давичо: фрагменти живота*, 17-20, Јеврејска заједница је водила рачуна о сопственим интересима, па је покренута иницијатива за оснивање школског фонда током 1847. У оквиру овог предлога планирано је да се „једно зданије из 8 соба построји, које ће за 8 школа служити и у којима ће две собе и то у долњем боју за децу од 5 година старију, један пак за школу у којој ће се 3 или 4 језика учити; а осма за читалиште служити, у ком ће сваком бити слободно улазити, цитирано према: Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, 90.; Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 77-81.; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 274.

⁶¹ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, 90.

поплава. Међутим, мада тамо поред Солунске улице, која својим именом подсећа на српске тежње, налазимо Јеврејску, Мојсијеву и друге улице с именима из старог завета, у Београду нема гета. Србин, који је вековима страдао од верског фанатизма, врло је толерантан, па чак и у најотменијим четвртима града Јевреји имају храм, лепе куће и богате радње. Питање је само слободног избора да ли ће Јеврејин старога кова и данас најрадије становати у близини својих школа и богомоља у Аврамвој улици или ће ићи у дорћолску синагогу, грађену око 1820, мада већ и у њу продире дух новог времена; године 1896. њена велика лађа и чак осмокраки олтарски полијелеј подешени су за увођење електричног осветљења; само су на некадашњем турском купатилу који припада породици Сонанти, врата затворена сваком напретку; дању тамо имају приступ само жене“.⁶²

О друштвеној прихваћености Јевреја и угледу који су појединци имали, сведочи и чињеница да је на изборима за Велику народну скупштину 1877. међу осам посланика из Београда, највећим бројем гласова изабран и један Јеврејин, Аврам Озеровић, чије је презиме посрбљено и раније је гласило Озер, што управо сведочи о укључености Јевреја у српски национални корпус. Наведени облици дискриминације погађали су Јевреје све до међународног признања независности Србије на Берлинском конгресу 13. јула 1878. чланом 34 мировног уговора велике силе су признале независност Кнежевине Србије обавезујући је условима који су изложени у наредном члану уговора. По 35. члану уговора у Србији разлика у вери и вероисповести неће моћи да буде сметња да неко ужива своја грађанска и политичка права, да буде примљен у јавне службе и да обавља разне задатке и занимања „ма у ком месту то било“.⁶³ Грађанима Србије свих вероисповести зајамчена је слобода и јавно вршење црквених обреда, као и слободно хијерархијско уређење. Пуна грађанска равноправност српских Јевреја гарантована је уставом из 1888. године једним од најлибералнијих устава тог доба у Европи. Наредне деценије обележене су убрзаним напретком и интеграцијом Јевреја у српско друштво.⁶⁴

Након доношења слободоумног устава из 1888. године, који потврђује потпуну равноправност свих народа Краљевине Србије, без разлике у вери и припадности, Јеврејима су укинута ограничења, која им нпр., између осталог, нису дозвољавала излазак из махале на Јалији; тада је почео брз процес акултурације који су многи изједначавали са асимилацијом. Процес еманципације Јевреја и излазак из традиционалних оквира махале на Јалији одвијао се у више фаза. За Јевреје који живе на територији српске државе то је подразумевало процес ослобађања од османске власти,

⁶² Ф. Каниц, *Србија: земља и становништво I*, 55.

⁶³ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 119-130.

⁶⁴ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 119-130.

процес стварања и изградњу државе, живот у Кнежевини, потом Краљевини, као и функционисање након династичких режима почетком XX века.

Важан положај сефардске популације у Београду потврђен је крајем XIX и почетком XX века када је поседовала све значајне топосе као што су синагоге, школа, обредно купатило и гробље. Сефардска заједница била је сачињена претежно од трговаца и занатлија, са активним учешћем у животу београдске чаршије, као месту заједничких сусрета са другим народима и узајамне културне размене.⁶⁵

⁶⁵ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, ; N. Makuljević, Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans, *El Prezente, Studies in Sephardic culture*. Vol. 4, 2010, 199-212.; N. Makuljević, The trade zone as Cross-Culture Space: Belgrade Carsi, *El Prezente, Studies in Sephardic culture*, Vol. 7, 233-245.; М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 16-17.

ЈЕВРЕЈИ И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Јеврејске студије визуелне културе биле су дуго усмерене на антисемитску презентацију Јевреја у уметности. Поље јеврејске самопрезентације, па и питање јеврејске визуелне културе генерално, остало је неистражено, али последњих деценија, управо, се изнова посвећује пажња.⁶⁶ Током модерног периода дошло је до евидентне промене у ставовима Јевреја према њиховом представљању. То је пре свега било повезано са процесом интеграције. Све више су се окретали визуелним представама како би унапредили посебну слику о себи. Они су ценили способност уметности да пренесе традицију и евоцира успомене на прошлост, док су истовремено заступали посебан поглед на јеврејску садашњост и будућност. Део те жеље укључивао је обликовање или представљање лика, често у тандему са развојем у хришћанском друштву, понекад у одбацивању схеме по којој је „лик Јеврејина“ био конструисан у машти околног друштва.⁶⁷

Јевреји су били интегрални и конститутивни део ширег културног оквира у ком су живели. Они су чували свој идентитет, али су истовремено исказивали припадност средини у којој живе. Јевреји у Србији нису живели у оквиру гета, те је било пуно простора за размену, што се управо исказује у визуелној култури.⁶⁸ Процес дефинисања јеврејског идентитета и саморепрезентације био је веома комплексан, разнолик и амбивалентан.⁶⁹

⁶⁶ R. I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, 1998; R. Bonfil, *Jewish life in Renaissance Italy*, Berkley 1994.; P. Berek, *The Jew as Renaissance Man*, *Renaissance Quarterly*, 51/1, 128-162.; D. Berger, *Anti-semitism: An Overview*, 1997; L. Kochan, *Beyond the graven Image- a Jewish View*, New York 1997.; M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and Christian Image in seventeenth- Century Amsterdam*, London 2002; S. Nadler, *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003.; E. Voolen, *Jewish art and culture*, Munich 2006.; M. Rajner, *Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia 1918-1945*, Leiden-Boston 2019.

⁶⁷ R.I. Cohen, *Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship*, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, ed. Jan Asmann and Albert L. Baumgarten, 239-242.

⁶⁸ Ж. Лебл, До „коначног решења“ Јевреји у Београду 1521-1942, Београд 2001; N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans, El Prezente, Studies in Sephardic culture*. Vol. 4(2010); 199-212.; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета(1815-1878)*, 90-92.

⁶⁹R.I. Cohen, *Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship*, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, ed. Jan Asmann and Albert L. Baumgarten, 237-276. С. Брајовић, Презентација и саморепрезентација Јевреја у раној модерној историји, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, год 10. број 20, Крагујевац 2013,91-100.; С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској уметности, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, год.8, број 20, Крагујевац 2011, 167-181.

Традиција и религија били су синоним за јеврејски идентитет. Временом се то мењало усред различитих политичких и друштвених фактора, пре свега зато што су Јевреји имали могућност да комуницирају са другим културама и заједницама, и као резултат тога идеје о религији и идентитету су се временом мењале.

Јеврејска заједница XIX века била је разнолика, као и свет других етничких група тог периода. Демографска померања нарочито након изгона са Иберијског полуострва, политичке, социјалне, економске, религиозне и интелектуалне промене обликовале су јеврејски идентитет. Креирање балканског јеврејског идентитета подразумевало је уплив нејеврејског, континуирано позајмљивање туђих културних вредности, али и задржавање сопствене традиције. Размена са другима била је обострана и дешавала се на много различитих нивоа, али истовремено Јевреји су веома брижљиво чували своје аутохтоне вредности.⁷⁰ Јеврејска саморепрезентација обликовала се као и свака друга, у контрасту са другим, али и у сличности себе са другим. Лик Јеврејина који је обликован у визуелној култури претходних векова, као негативни пример, суштина слике другог, амбивалентан у религиозном, етничком, социјалном и сваком другом смислу- не припада ни једном контексту природно и једноставно.⁷¹ Јевреји свој идентитет покушавају да изграде асимилацијом у хришћанско друштво, или потпуном оданошћу сопственој традицији.

Јеврејски идентитет веома је тешко обухватити зато што постоји много различитих формулација јеврејских идентитета.⁷² Јевреји са севера и југа Европе међусобно се разликују, док разлике постоје и унутар мањих регија и градова. Тако се у Србији срећу различите групе Јевреја- Сефарди и Ашкенази. Живели су у истим градовима говорећи различитим језицима, практиковали различите верске ритуале,

⁷⁰ R.I. Cohen, Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, ed. Jan Asmann and Albert L. Baumgarten, 237-276. С. Брајовић, Презентација и саморепрезентација Јевреја у раној модерној историји, 91-100.; С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској уметности, 167-181.

⁷¹ D. Berger, *Anti-semitism: An Overview*, 1997; R. I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, 1998, 220-250; С. Брајовић, Презентација и саморепрезентација Јевреја у раној модерној историји, 91-100.; С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској уметности, 167-181.; Н. Макуљевић, Слика другог у српској визуелној култури XIX века, *Историја и сећање: студије историјске свести*, ур. Олга Манојловић Пинтар, Београд 2006, 141-156.

⁷² С. Брајовић, Презентација и саморепрезентација Јевреја у раној модерној историји, 91-100.; Иста, Јеврејски идентитет у раној модерној европској уметности, *Наслеђе: часопис за књижевност*, 167-181.; M. Rajner, *Fragile Image: Jews and Art in Yugoslavia 1918-1945*, Leiden-Boston 2019, X-XIII.

имали су другачије обичаје, одвојене синагоге и гробље.⁷³ Јевреји су осећали отпор према сопственим подгрупама, као и остале етнице у Европи.⁷⁴

У конструкцији идентитета једно од истакнутих места заузима визуелна култура. У оквиру визуелне културе спадају сва дела која својом артифицираном обрадом надилазе материјалну и употребну вредност и носе одговарајући симболични карактер. Тако су се употребом одређених аспеката визуелне културе јасно исказивале личне верске, социјалне, етничке, националне и друге карактеристике и стварала комуникација са заједницом у којој се живело. Визуелна култура имала је значајну улогу у свим европским државама и друштвима током новог века. Коришћењем визуелног говора преносиле су се идеолошке и религијске поруке и истицао се идентитет грађанства. У заједници на верској правоверности визуелна култура је била строго кодификована и представљала је једно од најмоћнијих средстава идентификације различитих делова друштва.

Креирање идентитета Јевреја у Србији током XIX века имало је дугу традицију. Основни чиниоци изградње јеврејског идентитета и визуелне културе мењали су се с временом, али су се заснивали на истим претпоставкама. Они су се налазили у конститутивним елементима њиховог живота, као што су материјални, економски, друштвени и географски предуслови, верски идентитет и стратегија прилагођавања и истицања у заједници. Зато су сложенији видови приватног живота углавном развијани у круговима имућнијег и образованијег становништва. Визуелна култура се интензивно развијала и неговала у овирима најактивнијег слоја београдског јеврејског становништва, који је представљао његову духовну, економску и културну елиту.⁷⁵

Представе Јевреја су један од сегмената који су јеврејску заједницу потврђивали унутар грађанских оквира, а посебно су значајне за проучавање визуелног идентитета јеврејске заједнице у Србији током XIX века. Кроз познати број портрета чланова јеврејске заједнице, сагледали смо како се током XIX века мењао положај Јевреја, као и њихов друштвени значај у српском грађанском друштву тог доба.⁷⁶

⁷³ О томе види више у: Ж. Лебл, *До „коначног решења“: Јевреји у Београду 1521-1942*; Београд 2001.

⁷⁴ С. Брајовић, Презентација и саморепрезентација Јевреја у раној модерној историји, 91-100.; С. Брајовић, *Јеврејски идентитет у раној модерној европској уметности*, 167-181.

⁷⁵ Н. Макуљевић, *Визуелна култура и приватни идентитет православних Хришћана у XVIII веку, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, приредио Александар Фотић, Београд, 2005., 79-97.; Ненад Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у XIX веку, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, приредили Ана Столић и Ненад Макуљевић, Београд 2006. 17.

⁷⁶ Н. Макуљевић, *Визуелна култура и приватни идентитет православних Хришћана у XVIII веку*, 79-97.; Ненад Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, 17.; М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 14-15.

Јеврејска заједница својим вишевековним присуством на овим просторима прихватала је различите културне моделе, обичаје и изглед. На тај начин желела је да кроз различите визуелне медије, креира слику заједнице односно појединца. Представе Јевреја срећемо од најранијих познатих примера штампаних молитвених књига, те портретног сликарства, па све до појаве и употребе фотографије, односно надгробне фотографије. У овом поглављу мапиране су представе Јевреја у грађанском сликарству које, пре свега, указују на поступке њихове репрезентације и самопрезентације.

Поступке репрезентације и саморепрезентације треба посматрати првенствено као део ширих културних процеса којима се обликује како колективни тако и индивидуални идентитет. Треба такође истаћи да је то дуготрајан и релациони процес симболичног система знакова који, између осталог, може да одговори на питање *ко сам ја* или *ко смо ми*, али и *шта бих волео да будем*.⁷⁷ Кроз различите медије као што су портрети, фотографије али и цртежи пратићемо како се креирала слика чланова јеврејске заједнице. Поред портрета на платну, грађанство је од шездесетих година XIX века могло да има и сопствену фотографију. Фотографски медиј нудио је могућност грађанском друштву да дође до своје индивидуалне представе. Многи угледни Јевреји имали су своје приватне фотографе, али је такође познато и постојање Јевреја фотографа који су оставили значајан допринос. Тако ће се испитивати развој фотографије као културни феномен у јеврејској заједници али, с обзиром на евидентан допринос јеврејских фотографа на овом простору, испитиваће се и један значајан сегмент српске фотографије.⁷⁸

У новијим студијама портретног сликарства, у центар се ставља конструисање различитих идентитета портретисаних. Многострукост иконографских предлога надопуњује се са проучавањем деловања историјског лика портретисаног, што води томе да лик портретисаног постане део ширих културних и политичких феномена. Различито иконографски решени портрети чланова јеврејске заједнице послужили су да се управо преко њих може извести неколико закључака. Настали у различитим периодима, сведоче о имовинском статусу портретисаног, те конструисању различитих идентитета, у коме се преплићу јеврејски и грађански, и на крају јасно указују како је текао процес јеврејске еманципације. Поједине портрете можемо сагледавати у светлости интелектуалне

⁷⁷ М. Тодић, Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, пр. Ана Столић и Ненад Макуљевић, Београд 2006, 538.

⁷⁸ Г. Малић, Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века, *Годишњак града Београда LIII (2006)*, 113-173.

свести епохе и, као њену последицу посматраћемо јачање јеврејске грађанске аутономије, што је резултирало еманципацијом, као симболом грађанске репрезентације. Многи Јевреји, делећи грађанску потребу за самопрезентацијом, у својим домовима су излагали портрете, често наручујући слике престижних уметника.

Откриће фотографије као новог медија средином XIX века и њен брзи развој омогућили су Јеврејима прихватање новог облика личног и јавног представљања, али и способност комуникације кроз овај медиј. Тај нови облик сликовног представљања био је проблематичан са аспекта традиције, пре свега због забране стварања слика као таквих, док је истовремено схваћен и као изазов личној скромности као пожељној јавној врлини. Присуство Јевреја у Београду раније је забележено бројном путописном литературом, гравурама и сликама, међутим оно што на документаран начин преноси тренутке постојања заједнице сачуване у времену су фотографије, настале из потребе саме заједнице и њених чланова. Посматране фотографије су одраз промена кроз које су заједница и њени чланови пролазили постепено замењујући један начин живота и организације, који је претежно имао османски карактер, новим грађанским по узору на средњу Европу.⁷⁹

Управо им је идеја о мултинационалној и мултикултуралној Србији омогућила да се осећају равноправним и интегрисаним члановима, а притом се осећали слободним да изразе свој јеврејски идентитет, који је био специфичан или не.⁸⁰ Изражавање јеврејског идентитета у српској визуелној култури је централно у овом поглављу.

Да бисмо разумели како су поменуте промене утицале на самопрезентацију портретисаних личности, уметника и на уметност коју су стварали морамо сагледати и различите јеврејске идентитете и начине саморепрезентације. Први део поглавља везан је за сефардску традицију, што ћемо сагледати кроз три различита медија- портрети, фотографија, цртеж. Док други део указује на прихватање модерне европске традиције и различитих културних модела, и трећи део је посвећен јеврејима уметницима. У српској визуелној култури није сачувано много портрета, фотографија, графика на којима су приказани припадници јеврејске заједнице. Али оно што је сачувано представља репрезентативне примере и они су везани за угледне чланове јеврејске заједнице. Што је заправо и било логично, зато што су имућни чланови јеврејске

⁷⁹ V. Dautović, *Belgrade Jews and the medium of photography: community transition and its private public memory, Abstract of papers: Creating Memories in Early Modern and Modern Art and Literature*, Belgrade 2017, 14.

⁸⁰ M. Rajner, *Fragile Image*, 2-14.

заједнице у Србији могли себи да приуште поручивање пре свега портрета на платну, а касније и фотографије. Највећи број сачуваних примера пре свега се везује за јеврејску заједницу у Београду, зато што је она била најбројнија, док су други градови у Србији имали знатно мањи број Јевреја.

Сефардска традиција и самопрезентација

Када говоримо о самопрезентацији морамо узети у обзир да она представља недовољно истражено поље. О репрезентацији Јевреја највише се говорило у међуратном периоду, као и након Холокауста.⁸¹ Тада се посебно обликовала сефардска самопрезентација Јевреја, која се посебно истицала избором костима, али и приказивањем сцена из верског живота. Свесни нестајања сефардске традиције, трудили су се да прикупљањем фотографија, али и израдом портрета које су радили јеврејски уметници у том периоду, сачувају од заборава сефардску традицију.

Сцене из јеврејског верског живота постају веома важне идентитетске представе у јеврејској култури. Овим темама у европској уметности посебно се бавио сликар Мориц Опенхајм, када ради серију слика под називом *Слике Јевреја из живота традиционалне јеврејске породице*. То су, заправо, биле слике које су исказивале његов јеврејски идентитет, и порука које оне шаљу јесте да је поштовање традиције и верских обичаја имало веома важну улогу у креирању јеврејског идентитета. Током XVIII и XIX века настаје велики број портрета рабина, као и дела посвећена страдањима и погромима.⁸² У европској уметности позната је слика јеврејског сликара Исидора Кауфмана, који је насликао портрет сефардског Јеврејина око 1900. године. Кауфман је употребом традиционалног костима, изгледом, као и употребом делова који су имали верску улогу, успео да изрази јединствен сефардски идентитет.⁸³ Такође, у првим деценијама XX века сарајевски сефардски сликар Даниел Кабиљо ради слике које приказују традиционални изглед Сефардкиња, али и цртеже инспирисане празничним темама.⁸⁴ Два дела представљају пар који изводи ритуале уочи Шабата, онако како се исти прославља у једном сефардском дому. Један цртеж приказује жену која стоји поред стола, обучена у традиционалну хаљину са токадом на глави, како изговора традиционални благослов за паљење суботњег кандила. На другој слици приказан је

⁸¹ E.D. Bilski, Art during the Holocaust. In: *Kunst und Holocaust: bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur*, ed. By Detlef Hoffman and Karl Ermert, Loccumer Protokolle 14/1989, Rehburg-Loccum: 1990, 29-72.

⁸² R.I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in modern Europe*, London 1998, 114-152.; M. Rajner, *The Continuity of Jewish Iconography: Images Depicting the Migration from Eastern Europe, Pogroms, and Deportations as Models Holocaust Art*. *Legacy: Journal of the interantional School for Holocaust Studies* 4 (2011), 14-25.

⁸³ M. Rajner, Visualizing the Past: The Role of Images in Fostering the Sephardic Identity of Sarajevo Jewry, *SEFARAD*, vol. 79:1, 2019, 265-295.

⁸⁴ M. Rajner, *Fragile Images*, 57-90.; M. Rajner, Visualizing the Past: The Role of Images in Fostering the Sephardic Identity of Sarajevo Jewry, *SEFARAD* vol. 79:1, 2019, 265-295.

мушкарац са фесом, док рецитује кидуш, благослов над вином, у једној руци држи тихор, а у другој молитвеник.⁸⁵

Графичке илустрације Израел Хајима

Јевреји се дуго препознају као народ Књиге, који се увек интелектуално бави светим текстовима.⁸⁶ Стога Књига имала значајно место у њиховом идентитету. Такође, сматрани су и невизуелним народом, лишеним способности да у расејању креира одређени препознатљив визуелни уметнички израз.⁸⁷ Познате су неке од типизирних представа где су они представљени као народ књиге, што је подразумевало традиционалног учењака Талмуда заокупљеног својим читањем.⁸⁸ С друге стране, Јевреји Сефарди су и далеко од своје друге постојбине успели да сачувају делове своје културе и идентитета кроз језик и поезију. Што је заправо било омогућено кроз прве штампане јеврејске књиге, које су између осталог биле везане и за преводе светих текстова и тако представљале значајне елементе верског живота. Сцене из верског живота биле су веома важне у конструисању јеврејског идентитета. Поред визуелних представа, удео у томе су имали и молитвени приручници. О томе управо сведочи све већи број штампаних хебрејских књига с литургијским текстовима и њиховим преводима на ладино.

У штампању таквих књига велике заслуге имао је хахам Хајим Израел пореклом из Београда. Почетком XIX века био је приморан да напусти Београд, и у Бечу је активно учествовао у штампању молитвених књига.⁸⁹ У Бечу 1811. године објављена је књига под називом *Седер керие амоед* која садржи одломке из Торе, Мишне и Зоара.⁹⁰ Приредили су је Израел бен Јехуда, бен Хајим Адут, Аврам бен Гавријел и браћа.⁹¹ Садржи читања за три ходочасничка празника: Сукот, Шавуот и Песах. Обредна читања

⁸⁵ M. Rajner, *Fragile Images*, 57-90.

⁸⁶ R.I. Cohen, Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, ed. Jan Asmann and Albert L. Baumgarten, 237.

⁸⁷ Исто, 237.

⁸⁸ Исто, 15.

⁸⁹ Хаим Израел, Јеврејин из Београда, може се сматрати једним од пионира јудео лингвистике у XIX веку. Објављивао је преводе светих текстова, али и приручнике за учење хебрејског и немачког језика. D.M.Bunis, *Yisrael Haim of Belgrade and the history of Judezmo linguistics*, La linguistique de l' Hebreu et des langues Juvies, Paris 1996, 151-166. Захваљујем се проф. Др Елиезеру Папо који ми је указао на овај текст.

⁹⁰ М. Михаиловић, *Две стотине година породице Хајим-Давичо у Београду*, 252.

Захваљујем се ментору проф. др Ненаду Макуљевићу који ми је указао на овај извор. Захвалност дугујем и проф.др Елиезеру Папо који ми је помогао око тумачења и уступио фотографије.

⁹¹ М. Михаиловић, *Две стотине година породице Хајим-Давичо у Београду*, 252.

прате графике које илуструју ове празнике које такође потписује Хајим Израел, „верни син сефардске заједнице у Београду“⁹². О самом Хајиму Израелу не постоји много сачуваних података. Претпоставља се да је рођен у другој половини XVIII века у Београду. Потиче из угледне породице Хајим/Давичо која је живела у Београду и Бечу.⁹³ Вероватно је учио код рабина, писца и песника Давида бен Јакова Парде (1718-1790), који је био учитељ и рабин у Сплиту и Сарајеву.⁹⁴ Међу књигама које је Израел штампао и приредио издвајају се *Минхат Шај (Свети дар)* из 1815, те књига *Сефер Хок Ле Јисраел (Књига закона Израела)* по сефардском обичају, која садржи одломке из Торе, Мишне и Зохара. У Јеврејском историјском музеју чувају се три од пет штампаних томова из 1816. године. На насловној страни сва три тома напомиње се благослов на Хајима Израела из Београда „који се бави светим послом“.

Из те поменуте књиге, Седер керие амоед, сачуване су две графике које прате обредна читања за празнике *Сукот* и *Шавуот*.⁹⁵ Графика која приказује празник *Шавуот*, други по реду од три ходочасничка празника, који у јеврејској традицији има неколико назива.⁹⁶ У време после закључења Вавилонског талмуда, празник је почео да се слави 6. сивана, јер су талмудски учитељи израчунали да је тог дана дата Тора народу Израела на брду Синају, па је празник добио још једно име: *Земан матан торетану-време давања наше Торе* или слободније преведно *час када нам је дата Тора*. На овој графици управо је и приказан тренутак када Мојсије верницима приказује таблице закона.

Сцена *Мојсије приказује таблице закона* представља веома значајну тему како у јеврејској, тако и у хришћанској уметности. Ова тема заступљена је у обе уметничке традиције од средњег века. Пре свега илустрација ове теме красила је разне илуминиране

⁹² Тако се потписивао Хаим Израел у књигама које је приређивао, види више о томе у: D.M.Bunis, *Yisrael Haim of Belgrade and the history of Judezmo linguistics*, La linguistique de l' Hebreu et des langues Juvies, Paris 1996, 151-166.

⁹³ М. Михаиловић, *Две стотине година породице Хајим-Давичо у Београду*, 252.; .M.Bunis, *Yisrael Haim of Belgrade and the history of Judezmo linguistics*, La linguistique de l' Hebreu et des langues Juvies, Paris 1996, 151-166.

⁹⁴ .M.Bunis, *Yisrael Haim of Belgrade and the history of Judezmo linguistics*, La linguistique de l' Hebreu et des langues Juvies, Paris 1996, 151-166.

⁹⁵ Две графике су сачуване у књизи коју сам користила приликом писања докторске дисертације. Захваљујем се проф.др Елиезеру Папо на корисним информацијама

⁹⁶ Хаг ашавоут-празнична седмица, вероватно потиче отуда што почиње да се слави седам седмица после другог дана Песаха, тј. на крају одбројавања омера. Први дан празника је у ствари педесети дан од почетка одбројавања, па се Шавоут на грчком зато и назива Пентекосте, а у српском Педесетница. У II Књизи Мојсијевој (34,22) стоји назив Хаг Ашавоут, док у истој књизи пре (23,16) стоји да је то Хаг акацир-Празник жетве и првих плодова. У Мишни и Талмуду се овај празник назива још и Ацарет, што би могло да значи свечани скуп, при чему се вероватно мисли на скуп ходочасника у Јерусалиму. Види у: Ц. Данон, *Збирка појмова из јудаизма*, Београд 1996, 55.

рукописе и књиге, док се од XVIII века за ову тему посебно интересују јеврејски уметници.⁹⁷ Иконографско решење разликује се у хришћанској и јеврејској уметности. У хришћанској уметности приказује се како Божја рука спушта Мојсију таблице Закона, док су Јевреји приказани у супротности са библијским текстом, како стрпљиво чекају Закон. Током XVIII века у хришћанској уметности, Мојсије на брду Синај приказује се и као део представе Распећа Христовог о чему сведочи графика настала у Аустрији током XVIII века.⁹⁸ Слично решење примењено је и на графици из истог периода која је настала у Русији.⁹⁹

Сцена *Мојсије прима таблице закона* у јеврејској уметности приказује се углавном како је и описано у старом завету, о чему сведоче различите илустрације настале у периоду од XV до XVIII века.¹⁰⁰ Устаљена иконографска схема примењена је и на графици Хајима Израела. У центру композиције на врху брда Синај приказан је Мојсије одевен у хитон и химатион, са капом на глави, како држи таблице Закона и приказује их верницима, који су окупљени испод њега. Приказано је мноштво верника како у различитим молитвеним ставовима посматрају таблице Закона, које симболизују Тору. Испред њега са леве и десне стране, у две групе, распоређени су верници који са рукама у различитим молитвеним гестовима сведоче овом догађају. У првом плану графике са десне стране, приказана је и фигура мушкарца који је бос, и која може да симболизује верника који ступа на свето тло. Док су у позадини упрво приказани и шатори у којима су Јевреји спавали. На графици је приказана и ограда око брда Синај, што се такође помиње у самом библијском тексту: „А поставићеш народу међу унаоколо, и рећи ћеш: Чувајте се да не ступите на гору и да се не дотакнете краја њеног; шта се год дотакне горе погинуће; тога да се нико не дотакне руком, него камењем да се заспе или да се устрели, било живинче или човек, да не остане у животу. Кад рог затруби отежући онда нека пођу на гору.“ (II књ. Мојсијева 19/12-13). На врху графике приказане су две трубе односно два шофара¹⁰¹, који најављују значајан догађај верницима:

⁹⁷Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

⁹⁸Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

⁹⁹ Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

¹⁰⁰ Више примера види у: Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

¹⁰¹ Шофар је један од најстаријих дувачких инструмената. Прави се од рога било које чисте животиње, изузев од краве и вола. Шофари се разликују по облику, величини и боји, а служе за обављање посебног обреда у храму приликом великих празника. Шофар се често помиње у Тонаху, Талмуду и књижевности после Талмуда. У старо доба шофар је служио за најаву важних догађаја, за позивање у рат, за упозорење

„А трећи дан кад би ујутру, громови загрмеше и муње засеваше, и поста густ облак на гори веома јако, да задрхта сав народ који беше у логору. Тад Мојсије изведе народ пред Бога, и стадоше испод горе. А гора се Синајска сва димљаше, јер сиђе на њу Господ у огњу; и дим се из ње подизаше као дим из пећи, и сва се гора трешаше веома. И труба све јаче трубљаше, и Мојсије говораше а Бог му одговараше гласом“ (II књ. Мојсијева 19/16-19).

Посебно је значајно што је уметник приказао звукове шофара и експлозије громава и муња, који се помињу у оригиналном тексту. Ти шофари очигледно досежу до Мојсија и свих Јевреја који су окупљени испод. Празник прославља повезаност добијања Торе, Десет заповести и склапања савеза са Богом. Тренутак који приказује графика има највише сличности са графикама јеврејског уметника Јосифа бен Давида које су биле инспирисане *Амстердамском хагадом* из 1695. године.¹⁰² Такође, сличност има и са илустрацијом из *Хагаде* штампане у Бечу 1719. године, чији је аутор Мешулам Зимел бен Моше (Meshulam Zimmel ben Moshe).¹⁰³ Графичка илустрација има сличности и са сликом Морица Опенхајма *Мојсије представља десет заповести*. Поменута Опенхајмова слика приказује Мојсија који стоји испред срушеног паганског храма и представља Десет заповести, не библијском народу Израела већ скупини различитих људи, коју чине монаси, сељаци, војници, жена са бебом и старци са турбанима. Међу њима појављују се представници све три религије, муслиман и католички кардинал, али и Христос укључен у разговор са ортодоксним Јеврејином, док се са стране појављује и Јеврејин луталица као сведок свих важних дешавања.¹⁰⁴ Јевреји су на овој графици приказани другачије одевени, носе одећу налик на античку, попут хитона и химатиона, обувени у сандале, и носе капе које су биле карактеристичне за такав начин одевања.

Графике попут ове, које су штампане у молитвеним књигама, поред тога што су пратиле обредна читања за празнике, могле су да послуже и као иконографски предлошци јеврејским сликарима који су се бавили овом темом. Постоји могућност да су и јеврејски сликари користили овај или неке друге молитвене приручнике, приликом

на непосредну опасност, за застрашивање непријатеља, али и приликом светковина и празника. Објави на Синајском брду претходио је снажан звук шофара „од ког је задрхтао сав народ“ (II Књига Мојсијева, 19/16). На Рош-ашана када почиње десет дана покорне, звуци шофара опомињу вернике да је то дан небеског суда и позивају на покајање. На Јом кипур они симболично најављују опроштај од грехова. Ц. Данон, *Збирка појмова из јудаизма*, Београд 1996, 23.

¹⁰² Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

¹⁰³ Z. Rothbart, Drawing Moses...From the Sublime to the Ridiculous, <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

¹⁰⁴ M. Rajner, *A Turbaned German of Mosaic Faith: Moritz Daniel Oppenheim's Visual Self-Orientalization*, 79-80.

обрада поједних тема. С обзиром да је ова молитвена књига штампана у Бечу, могла је да буде доступна и многим другим европским сликарима.

Друга значајна тема за јеврејску традицију и уметност била је свакако празник Сукот, који представљала подједнако заступљену тему од периода средњег века, како у молитвеним књигама, тако и у делима јеврејских сликара. У јеврејским молитвеним књигама ова тема имала је различита иконографска решења. Празник Сукот приказивао је Јевреје испред или у сеницама, затим обичај бацања воћа које су деца скупљала за време празника који следи након празника Сукот, као и тренутак употребе арбаа- миним. Све три представе управо садржи књига јеврејских обичаја штампана у Амстердаму 1691. године. Књига садржи графике на којима су приказани јеврејски обичаји током празника, које је описао аустријски рабин из XIV века Јицак Тернау.

На графици Хаима бен Израела која приказује празник *Сукот*¹⁰⁵ приказана је група старијих Јевреја, који у левој руци држе молитвеник, а у десној руци лулаву- палмину грану. Палмина грана и цитрус очувани су у јеврејској традицији као симбол овог празника. Тренутак који је приказан на графици је седми дан празника који се назива Ошана раба и симболизује последњи дан обавезе становања у сеницама¹⁰⁶ и употребе арбаа-миним¹⁰⁷. Назив је добио по молитви „Ошана“, која се тог дана чита више пута, него претходних. Ошана раба представља велику Ошану. Према сведочењу у Мишни, верници су обилазили око олтара сваког дана Сукота по једанпут, а седмог седам пута. Отуда потиче обичај да се на Ошана раба, са лулавом у рукама обилази олтар

¹⁰⁵ Сукот је светковина која почиње уочи петнаестог месеца тиршија и траје девет дана. Прва два и последња дана су пуни празници, а средњих пет-полупразници. Тумачење историјског порекла Сукота налазимо у Библији, где пише: „У колибама станујте седам дана. Ко год да је рођен у Израелу нека буде под сојеницама да би знали ваши потомци да сам ја учинио да живе под сјеницама када сам их извео из земље египатске.“ (III књига Мојсијева 23,42). Ц. Данон, *Збирка појмова из Јудаизма*, Београд 1996, 36-42.

¹⁰⁶ Поред библијског објашњења којим нас сука подсећа на лутање по пустињи и боравак под шаторима, ова колиба је служила и као инспирација за извлачење моралних поука. Као што је сука као грађевина, скромна и једноставна, али довољно чврста, да би издржала налете ветра, тако и човек треба да буде скроман и понизан у свом понашању, али зато чврст и постојан у свом веровању. Такође, сука може да представља симбол привремености и нестабилног живота Јевреја, који свуда живе привремено, као номади, вечно лутајући из земље у земљу.

¹⁰⁷ Арба миним се називају четири биљке којима се у храму врше обреди за време празника Сукот. То су етрог (врста цитруса), лулав (листови палмине гране), адас (гранчице мирте) и арава (гранчице врбе). Мало се данас зна о првобитној употреби арбаа миним. У доба Нехемије, оне су служиле са украшавање сука. Није јасно како је дошло до тога да лулав и етрог комбинују са три гранчице миртео две гранчице врбе и да се, као празнични букет, кроз посебан обред, потресају и усмеравају на све стране. Јеврејски мудраци су у свакој од четири врсте видели симбол Јеврејина. Етрог, воћка са укусом и мирисом, симболизује Јеврејина који познајџ Тору и чини добра дела. Палма, односно урма, коју она раја и која има укус али нема мирис, симболизује Јеврејина који познаје Тору, али не чини добра дела. Мирта, која има мирис али не и укус, представља Јеврејина који не познаје Тору, али чини добра дела. Врба, која нема ни мирис ни укус, симболизује Јеврејина који не познаје Тору и не чини добра дела. Види више у: Ц. Данон, *Збирка појмова из Јудаизма*, 39.

седам пута и да се певају пијутим (побожне песме), које се називају Ошанот. По завршетку обреда Ошанот, удара се свежњем врбових гранчица о земљу близу олтара.¹⁰⁸ Колики је значај празник Сукот имао у животу сефардских породица забележила је Лаура Папо Бохорета:

„Осам дана Сукота, са својим ручком у сјеници, посјете, побожни напјеви, пјесме из комшилука, ако су ноћи биле ведре и посуте звијездама те ако су кроз пукотине импровизованог крова падали листови у тих осам ноћи Сукота, било је толико љепоте и поезије, толико поздрава шалом, да су то биле за сефардску породицу, нарочито за жену, незаборавне ноћи за цијелу годину.“¹⁰⁹

Као што смо рекли, на графици су приказана четири Јеврејина испред сеница, управо у тренутку читања молитве, односно побожних песама Ошанот. Приказани Јевреји одевени су у пругасте хаљине-антерије или кафтане, преко којих носе огртаче. Око хаљине обмотани су појасеви налик на бајадер. Два Јеврејина приказана су са високим фесовима, док су друга два приказана како носе фесове око којих је обмотан сарук, шал, који се обмотавао око капе, што је била карактеристика османског начина облачења.¹¹⁰ Међу сачуваним записима о начину одевања Јевреја у османској империји, наводи се да су се Јевреји управо разликовали по капама које су носили.¹¹¹ Фес са саруком препознаје се као традиционална капа Јевреја и носи назив *кавесе*, типична за период почетком XIX века, али и у ранијим епохама. О томе сведоче графике француског географа Николе де Николаја, на којима су приказани османски јеврејски лекар и трговац с краја 16. века.¹¹² Они су такође одевени у антерије и огртаче, и на главама носе фес са саруком. Идентичан начин репрезентације срећемо и на другим приказима Јевреја с краја XVIII и почетком XIX века.¹¹³ Што заправо указује да је то био главни начин репрезентације и одевања Јевреја у Османској империји.¹¹⁴ Сличан начин одевања среће се и код хришћана и муслимана, с тим што се костим разликовао у боји и капи коју су носили. Религијски моменат на овој графици додатно је наглашен и самим изгледом Јевреја, приказани са брадом и зулуфима, одавали су утисак религиозних Јевреја, одани празнику и молитви. Они су потпуно унети у молитвени текст, што

¹⁰⁸ У народу се верује да се на Ошана раба потврђује пресуда грешницима, донесена на Рош-ашана и Јом акипурум.

¹⁰⁹ Л. Папо Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, Сарајево 2005, 161.

¹¹⁰ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 90.

¹¹¹ Е. Јуhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹¹² N. de Nicolay, *Les Quatre Premiers Livres de Navigations et Pérégrinations Orientales Faicts en Turquie*, Lyons 1573, 115, 170.

¹¹³ Е. Јуhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹¹⁴ Е. Јуhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

карактеришу гестови њихових руку, али и погледи. Начин одевања и костим који срећемо на овој графици био је заступљен у османској имеприји све до 1829. године када је реформом одевања, започетом од стране Махмуда II, почео да се трансформише костим.¹¹⁵ Трансформацију костима и начин одевања код Јевреја пратићемо кроз друге сродне примере, попут портрета и фотографија, које смо обрадили у овом поглављу. Пре свега зато што је сефардска традиција била заснована и на коришћењу костима.¹¹⁶ Значај и улогу костима учили смо кроз различите писане изворе, као и кроз различите медије, сагледане у овом поглављу.

Костим Јевреја

Османско друштво било је састављено од различитих етничких и верских група, велику пажњу посвећивало је начину облачења велики друштвени, верски и етнички значај. Одећа појединца или њени делови, сведочили су о њеном занимању, друштвеној класи и законским правима. Како костим није био само ствар личног укуса, већ је био део друштвених норми и основно оруђе за одржавање друштвених хијерархија. Велика пажња била је посвећена његовој припреми, варијацији његовог изгледа и одабиру тканине и украса. Јевреји протерани са Иберијског полуострва стигли су у Османско царство крајем XV века, доносећи са собом и традицију одевања и ношње. Тако се њихова одећа разликовала од одеће османлија и Јевреја који су ту већ живели.¹¹⁷

Одело је имало есенцијалну важност као исказ вишеструког идентитеског значења. Одабир костима у коме ће се појединац представити, био је управљан конвенцијом репрезентативности, али и свим другим аспектима које одело као комуникацијски конструкт носи. Оно је говорило о друштвеном и економском престижу, припадности одређеном културном кругу, родном, професионалном или етничком идентитету, као и множини порука које су уписиване у одело као означитеља културног идентитета.¹¹⁸ Тако је и избор костима за позирање увек успостављао динамичан однос портрета и реторике одеће, у коме они заједно визуелно дејствују производећи читав скупа значења.¹¹⁹

¹¹⁵ Исто, 120-130.

¹¹⁶ О костиму сефардских Јевреја: Е. Juhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹¹⁷ Е. Juhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹¹⁸ И. Ћировић, *Слике жене у српској уметности друге половине XIX века*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду 2022, 14.

¹¹⁹ Исто, 14.

Када говоримо о костиму, тј. начину облачења Сефарда морамо разликовати два периода, од њиховог доласка па до почетка XIX века, о чему знамо захваљујући сачуваним писаним изворима, и од средине XIX века до почетка XX века, то је период за који постоје и сачувани одевни предмети. Као и другим немуслиманима и Јеврејима је било забрањено да носе зелену боју. У почетку је костим Јевреја био тамних, загаситих боја.¹²⁰ О одећи Сефарда писали су и разни путописци попут С. Капера. Он уочава карактеристике одеће Јевреја приликом посете Јалији:

„Само што смо прошли кроз два-три сокака, пало ми је одједном у очи да се лица и ношње са којима смо се сусретали некако другачије од оних које сам до сада виђао. Жене и девојке биле су готово сасвим онако одевене као и српске госпође, али су неке од њих свиленим марамама, које су биле обмотане око малог феса, настојале да што више покрију косу. Неке друге су опет своје црне плетенице искитиле златним дукатима различите величине као да би да своје богатство свима изнесу на видео. Мушкарци су били одевени у дугачке, загасите кафтане, који су се разликовали од турских, а испод њих су имали неку доњу хаљину од пругасте тканине, а на глави су имали црне капе од сукна, а неки опет сарук или фес.“¹²¹

Црне капе од сукна могуће је да су биле традиционалне јеврејске мушке капе-кипа¹²², док су жене носиле традиционалну капу-токадо. Токадо је била капица овалног облика зашиљена на два краја, личила је на једну барку или бродић.¹²³ Токадо није представљао само модни додатак, он је имао и религиозну улогу. Она је покривала косу, што је била заштита жене од мушког погледа. Токадо је углавном рађен од црног сомота, ако њега се обмотавала свилена марама. Ниске дуката су могле бити закачене са предње стране, док су се позади налазиле пришивене свилене црне ресе које су имитирале косу. Коса је била скупљена и склоњена под токадо. Удате жене носиле су токадо који је био састављен од тепелука преко кога је био причвршћен крњи конусни шешир обично од шареног материјала или броката, док су удовице носиле токадо цилиндричног облика, без ниски са дукатима.¹²⁴ Тако су удате жене своју косу сакривале испод токада, некада је било потребно упола скратити косу. У томе су сефардски Јевреји били знатно толерантнији, зато што жене нису приморавали да се удајом шишају на ћелаво, како не би дугом косом одвлачиле пажњу мушкарца у кући, док су изласком из куће носиле

¹²⁰ E. Juhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹²¹ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: Визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, 89-90.

¹²² Исто, 89-90.

¹²³ О токаду види више у: S. Elazar, *Traditional costumes of Sephardic Jews in Bosnia*, 32-35.; S. Elazar, *From the Album of Bosnian Sephardic Jewry*, Sarajevo 2014, 32-45,

¹²⁴ Л. Папо- Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, Сарајево 2005, 61-63.; E. Juhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: Визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, 89-90.

перике. Неудате сефардскиње углавном су носиле пуштenu косу и нису је скривале, те су оне, углавном, носиле плетенице, риблије кости, а оне које нису имале дугу косу задовољавале су се периком. На врху сваке плетенице стављала се кићанка боје косе. На глави су носиле ниски округли фес украшен малом кићанком од финих бисера, старог новца или корала- што је имало и апотропејску улогу.¹²⁵ О јеврејским невестама С. Капер је забележио: *Са једног прозора нас је поздравила једна лепушкаста смеђа главица са црним увојцима и црвеним фесом. Та је главица својим одликама указивала на своје порекло од оних дванаест Израљових племена. Била је лепа, али праву драгоценост на тој девојци представљао је њен фес украшен са пет низова великих дуката. Било је то право мало богатство. А осим тога и витки врат био јој је украшен златом.*

У погледу одевања, прелазак је изражен у промени од традиционалног османско-балканског костима ка модерном европском одевању. Мода кројена по европском узору која се брзо мењала, је искоренила идентификациона обележја међу различитим верским групама и друштвеним сталежима, већ је била и у сукобу са традиционалним нормама и вредностима. Јевреји су постепено прихаватали модерни начин облачења. Мушкарци су огртач заменили европским оделом, фес шеширом, или су престали да покривају главу. Код жена је та фаза преласка са традиционалног на модеран начин облачења текао у више фаза, зато што и када су носиле модерне европске хаљине, одређене жене су и даље поштовале традицију и носиле токадо. Да би постепено и токадо замениле шеширом и другим модним додацима. Код жена костим није био уједначен у свим заједницама, те је зато процес промене био знатно сложенији и одвијао се у више фаза. У првој фази жене су користиле увозне тканине које су кројене по османској моди, иако су прављени одређени уступци европским трендовима, као што су били одређени детаљи или коришћење модних додатака. У средњој фази су носиле европску хаљину са традиционалном капом, и на крају су усвојиле модерне европске трендове.¹²⁶ Како је изгледао традиционални костим Јевреја, али и његову трансформацију, најбоље можемо уочити на портретима који настајали од половине XIX века.

Грађанство Кнежевине Србије прихвата сликање и поседовање породичних портрета XIX века и њихову иконографију прилагођава потребама и схватањима сопствене средине.¹²⁷ Домови српског грађанства у београдској вароши били су

¹²⁵ Л. Папо- Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, 53-57.

¹²⁶ Л. Папо- Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, Сарајево 2005, 61-63.; E. Juhasz, *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989, 120-172.

¹²⁷ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 82-85.

опремани и породичним портретима. Породични портрети се постепено уводе у српску грађанску културу од XVIII века у Хабзбуршкој монархији.¹²⁸ Основна карактеристика портрета насталих у Београду и Србији су костим и иконографија приказаних који најчешће одговарају актуелним османско-балканским концептима облачења. Портрети настали током прве половине XIX века истицали су социјални статус портретисаних, али и слику породице и ентеријер грађанског дома. Грађанске портрете у периоду од 1817. до 1878. радили су бројни сликари.¹²⁹ Богати слој београдског грађанства ангажује сликаре како би овековечили њихов најрепрезентативнији изглед. Портрети настали у овом периоду драгоцени су зато што се на њима уочавају промене у начину облачења београдског грађанства. У основи концепта грађанског портрета у Београду налазиле су се бидермајерске концепције.¹³⁰

Портрети породице Давичо

Процес еманципације јеврејске заједнице резултирао је усвајањем модерних облика визуелног изражавања, док је одржавање јеврејске традиције било намењено за приватне просторе. Тако, угледне јеврејске породице поручују своје скупочене портрете на платну. Једни од првих дела портретног сликарства на којима су приказани чланови јеврејске заједнице су прикази супружника *Хајима* и *Рејне Давичо*, које је насликао сликар Стева Тодоровић.

Већ поменута породица Давичо била је једна од угледнијих у Београду, и представљала је огранак фамилије Хајим. Велики број чланова ове породице Хаим/Хајим живео је у Београду и Земуну, док су остали живели у Бечу.¹³¹ Као што је већ речено оснивач породице Давичо био је Давид бехор Хајим(1772-1845)¹³², трговац. Поред тога, био је и пословни партнер кнеза Милоша Обреновића; обезбеђивао му је новац, луксузне производе, оружје и муницију за српску војску. Постоји предање да је, као угледан послован човек којем су повераване важне информације, 1835. године

¹²⁸Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 85.

¹²⁹ Исто, 85.

¹³⁰ Исто, 85.

¹³¹М.Б. Милошевић, Хајим С. Давичо(1854-1918) у: *Јеврејски алманах 1965-1967*, 129-135; Б. Храбак, *Јевреји у Србији*, 264-267.; А. Гоан, *Знаменити Јевреји Србије*, Београд 2011, 75-76.; С. Брајовић, *Лујо Давичо*, 17-30.;

¹³²М. Б. Милошевић, Хајим С. Давичо(1854-1918) у: *Јеврејски алманах 1965-1967*, 129-135.; Б. Храбак, *Јевреји у Србији*, 264-267.; А. Гоан, *Знаменити Јевреји Србије*, Београд 2011, 75-76.; С. Брајовић, *Лујо Давичо*, 17-30.

упозорио кнеза да Турци спремају атентат на њега те му је тиме спасио живот.¹³³ Био је заслужан за штампање великог броја књига, док је његов најстарији син Хајим Давичо био заслужан за оснивање јеврејске школе у Београду.¹³⁴ Он је наследио посао од свог оца и био је човек у кога је кнез Милош имао поверења. Добри односи Давида, потом и његовог сина Хајима и кнеза Милоша одразили су се на живот и културу Јевреја у Београду током успостављања и за време Кнеживине Србије. О добрим односима кнеза Милоша и Хајима Давича говори и податак да се за време друге владавине кнеза Милоша, и сам Давичо враћа у Београд.¹³⁵ То је био период кад је Хајим Давичо наручио портрете, себе и своје супруге, у природној величини.

Ова два портрета урадио је тада млади сликар Стева Тодоровић, који се у то време, такође, вратио из Беча у Београд, са жељом да се у својој отаџбини бави сликарством. Како сам уметник наводи у својој аутобиографији један део његовог школовања стипендирао је јеврејски банкар Арон Демајо из Беча. Пошто су у истом периоду боравили у Бечу, Хајим Давичо и Стева Тодоровић, могуће је да су се тада и упознали, и по повратку у Београд, сликар добија поручбину да наслика два портрета угледних чланова јеврејске заједнице.

У својој аутобиографији сликар наводи: *Први су ми сликарски радови у то доба били неколико портрета. А први од ових била су два у природној величини преко колена, деде и мајке Давича Хајма.*¹³⁶ Ова два портрета рађена у техници уље на платну 1857. године данас се налазе у Музеју јеврејске уметности и историје у Паризу(Musée d'Art et d'Historie du Judaïsme, Paris).

Портрети су били излагани у просторима куће отвореним за госте. То је условило њихову репрезентативну намену, која је у складу са идеалима времена тежила да прикаже идеализовани и улепшани свет грађанства, као и да истакне њихов друштвени значај.¹³⁷ Специфичност портрета Хајима и Рејне Давичо управо лежи у томе што су на њима представљени угледни чланови јеврејске заједнице који су поручивањем репрезентативних портрета, заузели значајно место и тиме исказали припадност

¹³³ М. Б. Милошевић, Хајим С. Давичо(1854-1918) у: Јеврејски алманах 1965-1967, 129-135.; Б. Храбак, Јевреји у Србији, 264-267.; А. Гоан, Знаменити Јевреји Србије, Београд 2011, 75-76.; С. Брајовић, Лујо Давичо, 17-30.

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Исто.

¹³⁶ Цитирано према: *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, Нови Сад 1951, 33. Овде је вероватно сам сликар погрешно у навођењу чије је портрете радио, зато што деда Хајима Давича 1857. године није био жив, портрете које је тада радио јесу Хајим Д. Давичо и његова жена Рејна Давичо, родитељи Хајима С. Давича правника, књижевника и дипломате.

¹³⁷ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 85.

грађанском друштву Кнежевине Србије. С друге стране, значај ових портрета се огледа и у одражавању сефардске традиције. Управо се у томе и огледала репрезентација Јевреја, употребом карактеристичних делова костима, који су били везани за њихову традицију и идентитет. У заједници заснованој на верској правоверности, костим је представљао један од значајних делова визуелног идентитета који је могао да одговори на одређена питања о оном ко га носи. Управо су такви портрети Хајима и Рејне Давичо, и на њима се уочава прилагођавање европских бидермајерских норми и сефардске традиције.¹³⁸ Опште норме тадашњег европског портрета јасно се сагледавају у идеализацији ликова, али је присутна београдска култура облачења.¹³⁹ Женски портрети су најчешће приказани у балканско-османском костиму, који је током читавог XIX века био репрезентативно одело београдског грађанства. Док су мушкарци били различито представљени: у османско-балканском оделу, униформи или савременој европској одећи.¹⁴⁰ Хајим и Рејна Давичо приказани су у традиционалном сефардском костиму, који је почивао на основама османско-балканског костима.

Рејна Давичо на портрету је приказана како седи у фотељи, закривљеном линијом тела, мирног израза лица и очима упереним ка посматрачу. Десна рука је пасивно наслоњена на наслон фотеље, док је лева рука приказана у крилу како држи белу свилену марамицу.¹⁴¹ Одевена је у репрезентативни сефардски костим који је имао сличности са грађанским костимом XIX века, пре свега зато што су и један и други почивали на османско-балканској концепцији. Насликана у ентеријеру, иза ње је црвена драперија, а лево од ње приказан је део пејзажа. Рејна је обучена у светлу хаљину, на вертикалне пруге са штампаним цветним детаљима, која је по изгледу блиска фиџан хаљини.¹⁴² Насликана је у хаљини изразито светлих нијанси, упркос својој старосној доби.¹⁴³ Такав одабир је могао бити личних преференција, али свакако и моменат ексклузивности материјала у којима је костим рађен.¹⁴⁴ Преко хаљине носи либаде тамно плаве боје са златним позамантеријским тракама и везом у виду геометризаних биљних орнамената. Либаде које носи Рејна Давичо је атипична варијанта са подигнутом

¹³⁸ Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић, В. Краут, *Стеван Тодоривић 1832-1925*, Београд-Нови Сад 2002., 129-146.

¹³⁹ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 86.

¹⁴⁰ Исто, 86.

¹⁴¹ Перформативностима тела на женским грађанским портретима детаљно се бавила Ирена Ћировић, о томе види више у: И. Ћировић, *Представе жена у српској визуелној култури друге половине XIX. века*, Докторска дисертација, Одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2022. 8-13.

¹⁴² М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века*, Београд 2006, 246-254.

¹⁴³ Рејна Давичо рођена је 1800. године, и у тренутку када су портрети урађени имала је 57 година.

¹⁴⁴ И. Ћировић, *Представе жена у српској визуелној култури друге половине XIX века*, 14-19.

класицистичком крагном, а и сами мотиви декорације имају западне карактеристике.¹⁴⁵ На глави има капу токадо, око које је обмотана свилена марама са цветним детаљима, чиме је посебна пажња посвећена прекривању косе. То је био важан део јеврејске традиције, према којој коса жене није смела да се види. Сефардкиње нису биле приморане да се шишају те је ово био један од толерантнијих видова третирања косе.¹⁴⁶ То је био важан део сефардске традиције, те је токадо поред декоративне улоге имао и верску. Оглавље са марамом, било је карактеристично за представљање старијих жена, судећи према портретима Јелене Карађорђевић и фотографији жене Мише Анастасијевића.¹⁴⁷ Оглавље токада Рејне Давичо украшено је фронтром. Огрлицом од ситних новчића, који нису приказани у првом плану, већ се до пола назире. Овакав вид украшавања токада била је честа пракса, указивала је такође на сефардску традицију, али и богатство особе која га носи. *Профил семитске жене украшен цвијећем, бисерима, свилом и цекинима. Такав један украс за главу допада се, чини ми се, и данас. Требало је да је то покривало за главу буде лијепо. А за љепоту нема старости.*¹⁴⁸

Репрезентативност овог портрета исказана је и приказивањем накита, и на тај начин се употпуњавао изглед. Рејна на ушима има висеће минђуше, вероватно са бисерима, какве су биле карактеристичне за тај период. Врат је украшен белим бисерима обмотаним неколико пута и дукатима разних величина и на тај начин приказивало се богатство портретисане.¹⁴⁹ Рејна је за портрет позирала са богатим нискама новца, од којих је једна у специфичном маниру уплетена са огрлицом од црвених перли.¹⁵⁰ То је такође било карактеристично да се новчићи комбинују са одређеним коралима, и тако је имало и функцију амулета. Оваква врста украшавања неговала се међу сефардским Јеврејкама, али таква пракса имала је корене у атропејској функцији новца и веровању у његову магијску моћ, уједно и улогу истицања материјалног богатства породице или личне имовине жена.¹⁵¹ Табака је имала двоструку

¹⁴⁵ Овакво либаде било је карактеристично за Беч и период око 1820-30, више о томе види у: М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века*, 254.

¹⁴⁶ О јеврејском костиму види у: Е. Juhasz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire*, Jerusalem 1990, 120-171.; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 89.

¹⁴⁷ М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века*, 263.

¹⁴⁸ Л. Папо Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, 61.

¹⁴⁹ Неке Јеврејке су своје плетенице китиле дукатима разних величина, као да би да своје богатство свима изнесу на видело, види о томе у: Л. Папо Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, Сарајево 2005, 53. Е. Juhasz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire*, Jerusalem 1990, 172-195; Н. Макуљевић, *Моћна жена- егзотична појава: жена османског Балкана у Европским путописима новог века*, 36.; И. Ћировић, *Представе жене у визуелној култури друге половине XIX века*, 48

¹⁵⁰ И. Ћировић, *нав. дело*, 49.

¹⁵¹ И. Ћировић, *нав. дело*, 49.

улогу, она је била и мираз и накит које је жена носила. Имала је улогу накита који је могао да се троши у неким кризним ситуацијама. Постојао је обичај додавања једног или два новчића у ланац годишње. Таква пракса можда је била повезана са умножавањем породичног капитала. Због вредности новчића, као законског средства плаћања, то су били први делови накита који су продавани, ако је за то било потребе. Рејна ниске од новчића носи у два облика, као табаку и као фронтету, што јасно истиче богатство породице Давичо. Прсти десне руке су украшени масивним прстењем, и широком златном наруквицом, од испреплетаних ланчића са масивном копчом. Ношење наруквице указивало је на брачни статус, зато што су Сефардскиње приликом удаје добијале наруквице, а некада су их носиле и на обе руке. У левој руци држи белу свилену марамицу. На женским портретима, марамице се појављују као најчешће изабран аксесоар, везан за конвенцију њеног ношења, у руци као ознаке правилног понашања и префињености. Као визуелни симбол женскости, оне су материјализоване у продужетку руке наводе о деликатности, али и чистоћи преведеној на ниво женског морала.¹⁵²

Хајим Давичо представљен је у османско-балканском оделу, који је био познат и као традиционални сефардски костим. Приказан у ентеријеру како седи у фотељи, док је иза њега у позадини приказана зелена драперија. Поред фотеље је приказан део стола на коме се види свећњак, поред кога је насликана ручна преса за књиге и дивит-стаклена посуда са мастилом. Ови предмети симболизују један од доприноса који је породица Давичо дала за јеврејску заједницу у Београду. Као што је познато, Хајим Давичо и његов отац, заслужни су за штампање јеврејских књига у Београду, као и за оснивање јеврејске школе. Хајим Давичо на портрету носи османско-балкански костим. Он је приказан у пругастој хаљини загасите боје око кога има шарени појас бајадер, а преко хаљине носи бунду (огртач) израђену од чоје, постављена и обрубљена крзном целом дужином. На глави носи црвени фес са кићанком. Оно што је било карактеристично за тај период јесте да су фес носили припадници свих етничких група, тако су га усвојили и сефардски Јевреји.¹⁵³ Хајим је приказан са брадом, озбиљног погледа и очима упереним у посматрача, и са увојцима косе, пуштеним са обе стране лица- што је било карактеристично за јеврејску традицију приказивања мушкараца. У десној руци држи књигу, док је лева рука опуштено спуштена у крило. На портретима XIX века, књига се појављује као атрибут који је имао своју пикторалну традицију, настављену и у

¹⁵² Исто, 49.

¹⁵³: E. Juhasz, *Sephardi Jews in The Ottoman Empire*, Jerusalem 1990, 120-171; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 89.

грађанској култури. У основном концепту она остаје резервисана за представе писаца, научника или државника, односно као идентификатор професије мушкарца.¹⁵⁴ Приказивање књиге, ручне пресе и мастионице на портрету Хајима Давича можемо повезати са допринсом коју је ова породица дала за читаву јеврејску заједницу. Хајим и његов отац заслужни су за штампање првих јеврејских књига, као и за оснивање јеврејске школе. Те је Хајим желео да остане упамћен са атрибутима који једним делом означавају које су његове заслуге за јеврејску заједницу у Београду, превасходно везане за писменост и образовање. Овакав концепт облачења био је присутан и код Јевреја Сефарда у другим балканским урбаним центрима. У Солуну је овакав костим називан традиционалним сефардским костимом, о чему сведоче сачуване фотографије из друге половине XIX века. С друге стране приказивање у ћураку на портретима било је карактеристично и за владајући део Кнежевине Србије.

Поручивањем ових портрета породица Давичо је себе представила као део српског грађанског друштва, као мањину која је усвојила начин одевања и представљања, али не заборављајући сефардску традицију. Данас постоје сачуване и фотографије, супружника Давичо. На фотографији Хајима Давича уочавамо истоветне визуелне обрасце, као што су ћурак и фес са кићанком. Док је Рејна Давичо приказана у скромнијем костиму, одевена у хаљину и либаде, док је репрезентативан накит као на портрету изостао. Примењен је исти принцип оглавља, токадо са марамом, што сведочи о истицању сефардског идентитета.

Да се породица Давичо уклапала у концепт српског грађанског друштва можемо закључити на основу усмена које је забележио Владан Ђорђевић, описујући кућу свог рођака Ћир Томе Лека.¹⁵⁵ Он наводи да су собе у тој кући биле опремљене по османско-балканском, али и европском концепту. Даље наводи следеће: *Најсвечанији простор била је сала у којој беше европејски намештај, канабета, фотеле и столице пресвучене вишњевом кадифом, политирани столови и ормани, карнисе, завесе на прозорима, слике и огледала на зидовима.*¹⁵⁶ Сагледавајући ова два портрета, можемо закључити да је на њима спој османско-балканског и европског концепта. Приказивање одређених комада покућства указује да је породица Давичо један део свог дома уредила по европском концепту, то можемо закључити на основу фотеле, свећњака и других предмета. На овим портретима се јасно види стратегија приказа једне имућне јеврејске породице.

¹⁵⁴ И. Ђировић, *нав. дело*, 67.

¹⁵⁵ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 86-87.

¹⁵⁶ Исто, 86-87.

Породица Давичо наручила је портрете, као што су то радиле и друге имућне српске породице. Један од таквих примера јесу управо портрети поменуте породице Леко, на којима се уочавају истоветни механизми представљања уобличени у бидермајерску концепцију. Будући да су ово први наручени портрети за чланове јеврејске заједнице, али и први које је израдио сликар Стева Тодоровић, може се закључити да су му они били полазна тачка у обликовању идентитета чланова јеврејске заједнице, начина представљања, али и то да су Хајим и Рејна Давичо желели да остану упамћени као угледни чланови јеврејске сефардске заједнице, али и саме Кнежевине Србије, комбинујући делове сефардске традиције са српским грађанским костимом XIX века.

Портрети породице Алкалај

Следећи познати примери су два портрета угледних чланова јеврејске заједнице рабина Моше бен Давид Алкалаја и његове супруге Кларе који су данас изложени у Јеврејском историјском музеју у Београду. Појава рабинског портрета била је карактеристична за период XVIII и XIX века. Сматрало се да одређене рабинске личности поседују јединствен ауторитет, али истовремено и да ти портрети врше снажан утицај на животе и навике њихових следбеника. Продукција рабинских портрета била је допуњена и хагиографском литературом. Такво величање и истицање рабина била је последица удаљавања од традиционалних јеврејских образаца. Продукцију рабинских портрета треба посматрати као саставни део променљивих друштвених појава у јеврејском животу и, заправо, они илуструју како је текао процес еманципације. Појава рабинских портрета може се посматрати као један од сегмената који је, такође, преузет из хришћанске традиције. У изворној јеврејској заједници преовладала је распрострањена резерва према портретима, зато што су они сматрани идолопоклонством и опонашањем хришћанске традиције.¹⁵⁷

Моша бен Давид Алкалај представљао је једног од најугледнијих чланова јеврејске заједнице на Балкану током друге половине XIX века. Био је рабин, писац, вероучитељ и учитељ хебрејског у школи Талмуд-Тора у Београду. Још током својих младалачких дана помагао је свом оцу Давиду око штампања и издавања књига на хебрејском и јудео-еспањолу у београдским штампаријама, а од 1856. године на

¹⁵⁷ R.I. Cohen, *Jewish Icons*, London 1998, 114-153.

насловним странама већине јеврејских књига појављују се имена и оца и сина. Након што је Давид Алкајал прешао у Беч, од 1869. године Моше наставља да самостално уређује и издаје књиге. У периоду од 1880. до 1882. године био је заменик рабина. После смрти свог оца 1882. године, даје оставку на место заменика рабина и прелази у Беч, где остаје до краја живота. О њему пише и његов најстарији син адвокат др Давид М. Алкалај:

„Мој отац, хахам и проповедник сефардске општине у Бечу, био је један од оснивача и духовних покровитеља првог народно-јеврејског академског друштва у Бечу „Кадима“ које је постојало још од пре наступа др Теодора Херцла. На првој Макабејској свечаности што је ово друштво приредило 1884. године, мој је отац одржао свечану беседу на јеврејском језику. То је уопште први свечани говор на јеврејском језику који се након дугог, дугог времена чуо у једном западноевропском граду. Мој отац је тада, што уосталом није ни чудо, био извргнут многим нападима од стране свемоћних представника асимилације...“¹⁵⁸

Портрети Моше Д. Алкалаја и његове супруге Кларе, наручени су вероватно у последњим деценијама XIX века. Рађени у техници уље на платну, од стране фотографа и сликара Милана Јовановића, брата познатог српског сликара Паје Јовановића. Према сачуваним фотографијама Моше Алкалаја можемо закључити да је он веродостојно приказан. Као што је већ наведено портрете је урадио фотограф Милан Јовановић, који је сликарство учио од свог рођеног брата. Постоји претпоставка да је Моше прво наручио фотографије од Милана Јовановића, а да су касније ипак пожелели да имају и своје портрете рађене у уљу. Моше Алкалај представљен је као допојасна фигура, одевен у црну одећу. Приказан је са црвеним фесом на глави, и дугом брадом, и изражено строгим цртама лица. Његова супруга Клара је приказана, такође, као допојасна фигура, одевена је у црну хаљину од најфинијих материјала. На глави је приказана са токадом који је оглавлjen свиленом марамом са цветним детаљима, док су јој уши украшене висећим минђушама. Одевена је у тамну одећу као што је било карактеристично да се старије жене приказују у тамнијој одећи. И на овим портретима можемо да уочимо сличан начин приказивања као на портретима Хајима и Рејне Давичо. Рејна Давичо и Клара Алкалај су приказане како носе такадо оглавлjen свиленом марамом са цветним детаљима, док су Хајим Давичо и Моше Алкалај приказани са црвеним фесом на глави, дугом брадом и навојцима косе, и самим тим применом сличних концепата, ове две угледне јеврејске породице исказале су свој јеврејски идентитет у српској грађанској култури, која је означавала поручивање репрезентативних портрета на платну.

¹⁵⁸ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 157-158.

Портрети Моше Д. Алкалаја и његове супруге Кларе, по начину представљања блиски су култури реализма. Поручивањем ових портрета Моше је желео да у оквирима јеврејске заједнице, пре свега у Београду, буде упамћен као њен рабин, али и личност која је свакако допринела ширењу јеврејске писмености, и свеопште културе његове заједнице.

Фотографија и сефардски идентитет

Као што смо већ сагледали, у један од атрибута друштвеног успеха, спадају сопствени портрети и портрети чланова породице. Ову потребу грађанског друштва у прво време испуњавали су познати сликари, а касније и путујући фотографи. Њихова појава омогућила је ширем делу грађанства да поседује своју сопствену фотографију. Масовна производња породичних портрета може се сматрати производом Друге индустријске револуције, чији су технолошки производи створили погодно тло за развој фотографије.¹⁵⁹

Угледним члановима јеврејске заједнице више је приличила традиционална галерија монументалних репрезентативних портрета, који су у прошлости красили потписи познатих сликара. Али је појава фотографског медија омогућила да свако, до најситнијег трговца и чиновника, поседује своје индивидуалне репрезентативне представе. Прве фотографије у Србији везују се за чланове кнежевске породице Обреновић, док је појава путујућих фотографа омогућила и ширем грађанству да има не само један, већ читаво туче(12) портрета, у неколико варијаната. Тиме је развој масовне производње слика односно, рана идеолошка инструментализација фотографије у Србији, једнако као у свим другим европским државама, била упакована у рам новостечених грађанских слобода и снажног осећања за индивидуализам. Конструкција визуелног наратива, са намером да се изгради целовит систем симболичног значења, не може се увек сасвим тачно и лако прочитати.¹⁶⁰ Пре свега зато што се у случају сачуваних фотографија припадника јеврејске заједнице, с краја XIX и почетком XX века, не може са сигурношћу утврдити ко је на њима представљен, а са друге стране већи број слика је нестао током прогона и ратова, док су оне сачуване расуте по разним приватним

¹⁵⁹ М. Годић, Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, у: *Приватни живот код Срба у деветмаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд 2006, 526-564.

¹⁶⁰ Исто, 526-564.

и музејским колекцијама.¹⁶¹ Крајем XIX и почетком XX века бележи се присутност јеврејских фотографа у Београду, а касније и у другим деловима Србије. Познато је да су имали атеље у Нишу, Крушевцу и Јагодини, док су неки одлазили тамо као путујући фотографи.¹⁶² Данас је сачувана неколицина фотографија с краја XIX и почетка XX века на којима су представљени Јевреји. Као што је то био случај са портретима на платну, и фотографије су поседовали значајнији чланови јеврејске заједнице. Поред индивидуалних фотографија, појављују се и групне породичне фотографије, али и венчани портрети који су указивали на важност породице и добрих породичних односа унутар једне верске заједнице. Истицање сефардског идентитета било је дуго присутно у репрезентацији Јевреја у Србији, о чему заправо сведоче и сачуване фотографије и цртежи. Као што смо већ напоменули, сефардска традиција која се посебно истицала избором костима, обликована је од почетка XX века па све до међуратног периода. На то је утицала појава модерног начина одевања, те су делови традиционалног костима полако одлазили у заборав. Свесни нестајања сефардске традиције, заједнице поручују фотографије на којима су њихови припадници одевени у традиционални костим. Такође, прикупљају се и старе фотографије на којима су приказани чланови јеврејске заједнице, који својим изгледом и употребом костима, учествују у чувању сефардске традиције.

Истицање сефардске традиције примећујемо на фотографијама с краја XIX и почетка XX века, највише у приказивању старијих припадника заједнице. У традиционалном костиму на фотографији представила се Рахела Калеф коју је фотографисао јеврејски фотограф Самуило Сима Алкалај почетком XX века. Он потиче из јеврејске фотографске породице Алкалај, и средњи је син Мојсија (Моше). У последњим деценијама XIX века отворио је атеље у Великом Бечкереку. Међутим, почетком XX века среће се у Шапцу где је радио до Балканских ратова. Након тога, преузео је братовљев атеље *Два голуба бела* у Београду, радећи у њему ортачки са најмлађим братом Исаком. Касније наставља самостално да ради и отвара нов атеље под називом *Талијанска фотографија*, у Коларчевој улици бр. 4, у Београду, где га је затекао и Други светски рат. Почетком окупације одведен је у логор Топовске шупе, а након тога

¹⁶¹ М. Годић, Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, у: *Приватни живот код Срба у деветмаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд 2006, 526-564.; Г. Малић, Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века, *Годишњак града Београда LIII(2006)*, 113-173.

¹⁶² М. Годић, Конструкција идентитета у породичном фото-албуму, у: *Приватни живот код Срба у деветмаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд 2006, 526-564.; Г. Малић, Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века, 113-173.

је стрељан. Самуило Сима Алкалај био је, по свему судећи, најталентованији од браће. Он је инстинктивно осећао естетику фотографског кадра. Његова дела врло добро изведена, налазе се у збиркама Музеја града Београда, Музеја позоришне уметности Србије и у приватним колекцијама.¹⁶³

На овом портрету Рахела Калеф¹⁶⁴ представљена је у зимском капуту тј. ћураку која је углавном рађена од чоје, кадифе али најчешће од атласа, црне боје, постављена јефтинијим, јагњећим или зечјим, бојеним или небојеним крзном, док је обрубљивана самуровином, куном, лисичјим и другим племенитим врстама пелца.¹⁶⁵ Представљање у бунди даје репрезентативну ноту овој фотографији, док с друге стране сведочи и о имовинском статусу. На глави има токадо, који је обмотан свиленом марамом, коса је скроз скупљена испод оглавља, тиме је свакако испоштована сефардска традиција. Док су уши украшене скромним висећим минђушама. Сведене боје и одсуство накита сведоче управо о њеној старосној доби, заправо постојала је одећа која је креирана за старије даме. Ћурак је био један од главних делова грађанског костима код Јевреја, о чему сведоче и примери других сачуваних фотографија. Сличан концепт представљања заступљен је и на надгробним фотографијама Бохоре Рејне Меворах (1826-1906) и Нети Јаков (1870-1910). Обе су приказане у ћураку испод ког се назире хаљина, док је оглавље било решено у виду токада обмотаног марамом сличних шара. На сачуваном цртежу из 1855. приказана је Јеврејка одевена у традиционални костим са ћураком и токадом на глави. Такође, постоји велики број фунералних фотографија на којима се уочава поштовање сефардске традиције коришћењем токада и традиционалног костима. То примећујемо на споменицима попут Рахеле Коен (1885-194), затим Стреје Сторн (рођ. Тајтацак, 1887-1936), те на споменику Бохоре Рејне Меворах (1826-1906). Занимљиво је да су у традиционалном костиму са токадом на глави биле приказиване углавном старије жене, док су прерано преминуле Јеврејке биле костимиране у неку врсту ношње.

Овим примерима треба придодати и фотографије Узијела Пијаде и његове супруге у позним годинама. Узијел Пијаде био је оснивач породице, који се из Видина у Београд доселио око 1830. године. То је био период када је кнез Милош позивао угледне Јевреје трговце да се доселе у Кнежевину Србију. Узијел Пијаде приказан је са брадом и фесом на глави, док је његова супруга приказана са покупљеном косом и токадом на глави. Они су приказани са елементима традиционалног костима, који је имао и верску

¹⁶³ Г. Малић, Деловање јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX века, 113-173.

¹⁶⁴ О одевању породице Калеф види више у: Д. Маскарели, *Модни свет породице Калеф*, Београд 2022.

¹⁶⁵ М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду у XIX и почетком XX века*, 250.

улогу.¹⁶⁶ Идентични пример сефардске репрезентације уочава се и на фунералној фотографији брачног пара Алкалај. Уочавамо да је Јосиф Алкалај приказан са фесом на глави, док је његова супруга Рахела одевена у традиционални костим са токадом на глави. На фотографијама и цртежима с краја XIX и почетка XX века, може се уочити и даље коришћење традиционалног сефардског костима.

Други примери фотографија, који су данас сачувани и који углавном носе називе Јеврејке у традиционалној јеврејској хаљини, заправо су фотографије на којима су припаднице Јеврејске заједнице позирале у биндали хаљини. Биндали хаљина је један од типичних производа позноосманске моде. У преводу речи са турског језика налази се значење „хиљаду грана“, а назив потиче од богатог украса у виду цветних грана који се на овим хаљинама изводио у техници веза. Израђиване су углавном од тамноцрвеног или тамнољубичастог свиленог сомота, а служиле су као одећа за посебне прилике, углавном током различитих свадбених обреда. Од друге половине XIX века у Цариграду су биндали хаљине могле да се купе као готова одећа, тако да су их носиле припаднице различитих етничких и конфесионалних група на читавој територији Царства. Присуство биндали хаљине било је карактеристично и за одевни инвентар становништва у југоисточној Србији на Косову и Метохији, и у Македонији под називом „стамболски вистан“. Посебно ћемо истаћи начин на који су биндали хаљине постале препознатљив део визуелног идентитета османских Јевреја. На сачуваним фотографијама београдских Сефарда с краја XIX и почетком XX века, наилази се на биндали хаљину конвертовану у неку врсту јеврејског националног костима, који се чувао у породицама кроз више генерација. Међу сачуваним фотографијама Јеврејки које су представљене у биндали хаљини издвајају се свакако фотографије Матилде Калеф и Ленке Коен (рођ. Калеф), које су дело фотографа Самуила Алкалаја. Сагледавајући ове две фотографије, можемо закључити да су Матилда и Ленка позирале и истој хаљини и у истом артифицираном ентеријеру, на основу чега можемо закључити да су оне желеле да себе овековече у биндали хаљини и тим поводом отишле су у атеље јеврејског фотографа Самуила Алкалаја. Овим фотографијама треба придружити и фотографију на којој је приказана Сара Русо (удата Пијаде) са својим сестрама, све три су одевене у биндали хаљину, у артифицираном ентеријеру атељеа. Фотографија је настала крајем XIX века,

¹⁶⁶ Фотографија публикована у књизи: С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, Београд 1968, 121.

фотографисане су у граду Русе у Бугарској.¹⁶⁷ На овим фотографијама се уочавају и даље традиционалне сефардске капе, уклопљене у декорум хаљине.

Присутан је и већи број фунералних фотографија на којима су приказане жене одевене у биндали хаљине. О присуству биндали хаљине у одевању Јеврејки, говори и податак да је у Јеврејском историјском музеју изложена биндали хаљина као традиционална сефардска хаљина с почетка XX века. Изложена биндали хаљина у музеју представља наслеђе угледне јеврејске породице Азријел. То управо указује и на уплив османске/локалне традиције на јеврејски костим, односно на прихватање визуелног понашања средине у којој су живели, због тога се не може са сигурношћу говорити о традиционалном сефардском костиму с почетка XX века. Код Јевреја биндали хаљина је значајно место заимала у секундарној употреби, кроз даривање синагоги и преиначавање у синагогални текстил. У синагогама, као и у музејима и збиркама јеврејске уметности и традиције широм света, сачувани су парохети за ехал, мапа (меил), као и други примерци синагогалног текстила, направљени од биндали хаљина.¹⁶⁸

Када говоримо о упливу локалне традиције на одевање сефардских Јевреја у Србији, морамо издвојити и фотографију Ленке Коен која је датована у 1900. годину. Ленка Коен одевена је у национални костим, чији је неизоставни део било либаде. Занимљиво је да је овде приказана са оглављем које је било карактеристично за српски костим, а то је тепелук, који се носио на темену главе.

Прелаз са традиционалног на модеран начин одевања код Јевреја се одвијао у неколико фаза, што можемо закључити на основу фотографске грађе, али и писаних извора. Други примери који су били приступни указују да су Јеврејке носиле хаљине кројене по европској моди, али поштујући сефардску традицију носећи токадо. Оваква пракса одевања била је присутна до двадесетих и тридесетих година XX века. Лаура Папо Бохорета забележила је следеће: *Мало-помало, шешир симбол цивилизације за жену преовладао је међу њима, како рекосмо, могу се на прсте набројати типови из прохујалог времена... Оно мало примјера токада које имамо треба цијенити и питање је да ли ће наши унуци, када једном буду гледали на сликама старе ношње и капе, помислити да су то носиле њихове прабаке. Вријеме све мијења и измјењује.*¹⁶⁹

¹⁶⁷ Фотографија публикована у књизи: С. Нешовић, Моша Пијаде и његово време, Београд 1968, 121.

¹⁶⁸ О везеним тканинама види више у: В. Недомечки, *Везене тканине из јеврејских збирки у Југославији*, Београд 1978.

¹⁶⁹ Л. Папо Бохорета, *Сефардска жена у Босни*, 63.

Временом се костим мењао, тако су јеврејке носиле хаљине кројене по узору на европску моду карактеристичну за Париз и друге европске центре, а традиционалну сефардску капу заменио је модни шешир или неки други пригодни аксесоар, док су мушкарци били одевени у европски костим.

Срби Мојсијеве вере

У самопрезентацији Јевреја, било је карактеристично и истицање двоструког идентитета јеврејског и државе у којој су живели; то је била уобичајена пракса у јеврејској визуелној култури у ширем смислу, па и на подручју Србије, и то је период када настаје синтагма *Срби Мојсијеве вере*.¹⁷⁰ Фраза *Срби Мојсијеве вере* постала је уобичајена у широј јавности почетком XX века, након периода потпуне јеврејске еманципације, интеграције и развоја. Стога, у функцији самопрезентације Јевреја појављује се и српска народна ношња, као један од начина да себе представе као истински убеђене родољубе. Српска народна ношња је ношена на костимираним баловима који су били веома популарни током XIX века. Међу припадницима српске грађанске класе веома често ћемо наћи фотографисане у народној ношњи. Као посебан облик самопрезентације Јевреја као *Срба Мојсијеве вере* морамо издвојити и представљање у српској народној ношњи. Представљање у народној ношњи указује да су се Јевреји осећали као равноправни грађани, асимиловани у српско друштво. Управо о томе сведоче фотографије чланова породице Калеф. Сачуване су две фотографије које су настале у атељеу јеврејског фотографа Соломона Алкалаја. На једној фотографији су приказани Нисим и Матилда Калеф, док су на другој фотографији приказани Јаков и Сара Калеф и још једна непозната женска особа. Можемо да приметимо да су обе фотографије снимљене у артифицираном ентеријеру, али и да су том приликом користили идентичне сетове народне ношње. Нисим и Јаков носе идентични комплет народне ношње, док Матилда и непозната жена са друге фотографије носе исту. Занимљиво је да је део ове фотографије искоришћен и за фунералну фотографију Саре Калеф. Не можемо са сигурношћу тврдити зашто су се чланови породице Калеф одлучили да позирају у народној ношњи, али један од разлога може бити да су

¹⁷⁰А. Алкалај, Живот и обичаји у некадашњој јеврејској махали, *Јеврејски алманах*, Београд, 1961–1962. М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 54.

искористили један од популарних модела самопрезентације у том периоду и себе представили као *Србе Мојсијеве вере*.¹⁷¹ У народној ношњи фотографисали су се и чланови владајуће династије Обреновић, али костимирани ликови у српској народној ношњи почињу да буду и чест мотив разгледница. Представљање у народној ношњи указивало је на јачање националног идентитета, док су они који га носе управо били препознавани као представници народа. То управо указује да су се припадници јеврејске заједнице у Србији осећали као равноправни грађани, као значајни представници, који су се у српско друштво асимилovali до те мере да су прихватили ћирилично писмо, српску народну ношњу и обичаје. Управо се то исказује и бирањем фотографије Саре Калеф у српској народној ношњи за надгробну фотографију.

Још један пример који морамо издвојити је фотографија Моше Пијаде као дечака који је костимиран у црногорску народну ношњу. Фотографија је настала почетком XX века у фотографском атељеу једног од најомиљенијих јеврејских фотографа Саватаја Мојсиловића. На фотографији је приказан као што је већ речено Моша као дечак одевен у црногорску народну ношњу, са и без црногорске капе, која је била важан део те народне ношње.

Међу сачуваним визуелним предлошцима *Срба Мојсијеве вере* појављују се и чланови јеврејске заједнице који су учествовали у балканским ратовима и Првом светском рату. То су фотографије покојника које трајно памте њихов војнички идентитет. Постоје сачуване слике, где су јеврејски војници приказани у униформи са фесом на глави, што представља значајно сведочанство о изгледу јеврејских сефардских војника, чији је идентитет током рата још увек био партикуларан на овај начин. Фраза о Јеврејима као Србима Мојсијеве вере постала је уобичајена у широј јавности и кроз њихово учешће у ратовима од 1912. до 1918. године. Сведочила је о исказивању двоструког идентитета, јеврејског и државе у којој су живели. У домену приватног сећања, ратна трагедија је обликовала стратегије репрезентације и сећања на покојнике, који су истицани као храбри војници, страдали за отаџбину, хероји без гробова, војници заробљеници, али и победници и часне старешине, стварајући различите аспекте јединственог јеврејског војног идентитета формираног током балканских и Првог светског рата.¹⁷²

¹⁷¹ Д. Маскарели, *Модни свет породице Калеф*, Београд 2022.

¹⁷² V. Dutović, Remembrance of the military identity: Funerary photographs and epitaphs at Belgrade Jewish cemetery monuments after the WWI, *International conference Representation and Responses-The Great War and the Jews in Literature*, Sarajevo 6-8 October, 2016., излагање на конференцији.; V. Dutović, *A Monument to*

Иако данас није сачувано много фотографија чланова јеврејске заједнице, фотографије које се налазе на надгробним споменицима на Сефардском гробљу, представљају значајан корпус за проучавање визуелног идентитета јеврејске заједнице у Београду. С друге стране оне представљају фото-албум на отовреном, будући да су ове фотографије и једине познате визуелне представе одређених чланова јеврејске заједнице.

Модерност и самопрезентација

Последњих деценија XIX века захваљујући успесима у индустрији, трговини, банкарству у Београду је почео да се ствара нови слој буржоазије коме су припадале и јеврејске породице. Након стицања равноправности оснивају се друштва са добротворним и културним циљевима, долази до оснивања две банке и Јевреји почињу да учествују у друштвеном и политичком животу Београда.¹⁷³ Управо је то условило поручивање репрезентативних портрета који су настајали у првој половини XX века. Портрете поручују угледни чланови јеврејске заједнице, и за њих је карактеристично приказивање у европској грађанској одећи, без посебних симбола који су исказивали њихов јеврејски идентитет. Управо, такви портрети сведоче о томе да су се чланови јеврејске заједнице инкорпорирали у српско грађанско друштво, прихватајући све норме визуелног понашања.

Почетком XX века угледни јеврејски банкар, трговац, народни посланик и тадашњи председник јеврејске сефардске општине, поручује свој портрет. Портрет Едије Булија настао је 1904. године, насликао га је и потписао сликар Endrey S.¹⁷⁴-Ендреј Шандор (Endrey Sándor)¹⁷⁵. Портрет је рађен у техници уље на платну, у доњем левом углу налази се поменути потпис, као и година 1904, у којој је портрет израђен.

Fallen Jewish Soldiers in the Wars Fought between 1912 and 1919 at the Sephardic Cemetery in Belgrade, Acta historiae artis Slovenica, Ljubljana 2013, 43-58.

¹⁷³ М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 17.

¹⁷⁴ У књизи *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, потпис је идентификован и публикован као Ендрен С., што је у том тренутку било погрешно прочитано са портрета. Види више у: М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 22.

¹⁷⁵ Велику захвалност дугујем колеги Михајлу Планкошу који ми је указао на правилно ишчитавање натписа и помогао у проналажењу сликара. Упоредивањем са потписаним портретима које сликар радио установљено је да је и портрет Едије Булија дело сликара Ендреј Шандора.

Едија Були приказан је у европској одећи како стоји у црном капуту испод кога се назире крагна беле кошуље, и у левој руци украшеној масивним златним прстеном држи штап. Портрети у целој фигури и, у стојећем ставу, која је подразумевала и велики формат, остаје везана као официјелна форма за владаре и истакнуте појединце, ослоњена на традиционална значења величајности у портретном сликарству.¹⁷⁶

Портрет Едије Булија по начину приказивања близак је култури реализма. Едија Були одевен је у свечану дневну одећу, обучен у црни реденгот капут, најчешће од шевиота и камгарна, углавном са свиленим реверима, у комбинацији са белом кошуљом и штапом у руци. Крајем XIX и почетком XX века ово је била одећа која је ношена у свечним дневним приликама.¹⁷⁷ Брижљиво одабрана и по свој прилици скупочена одећа, прстен и штап, сведоче о припадности водећим круговима српског грађанског друштва, коме су свакако припадале јеврејске породице. Слика Шандор Ендреји је са нарочитом пажњом насликао одређене делове портрета, као што су црте лица и строг израз лица, који је наглашен тамним обрвама, брковима и погледом усмереним ка посматрачу. Поред тога посебну пажњу је посветио сликању детаља попут руку, прстена и штапа. Прстен који носи приказан на малом прсту леве руке је златни прстен са печатом на коме су могли да буду угравирани иницијали или породични грб, био је карактеристичан за период крајем XIX и почетком XX века, и означавао је припадање одређеном сталежу или пак сведочио о богатству особе која га носи. Едија Були приказан на тамној позадини, угашеним скоро монохромним колоритом, до изражаја долази реалистички приказ лица који изазива страхопоштовање. О томе сведочи и записи Арона Алкалаја о Едији Булију, он наводи:

„Мали човек из махале приступао је понизно и рекли бисмо страхопоштовањем каквом Булију, Озеровићу, Шјор Леону и другим богаташима када би дошао да нешто моли или тражи неку позајмицу“. Он даље наводи сведочанство једног „нејеврејина“, „Др. Владан Ђорђевић, бивши претседник Министарства био је због неке штампарске кривице затворен у београдској главњачи, где је био заједно са једним Јеврејином осуђеним због банкротства. И у затвору наш човек се лепо снашао са овим великим господином, не либећи се нимало и ручавајући заједнички оно што су им породице доносиле. Једног дана је др. Владану у посету његов пријатељ Едија Були. На веље чудо др.

¹⁷⁶ И. Ћировић, *нав. дело*, 10.

¹⁷⁷ Поред наведеног што се види на портрету Едије Булија, свечану дневну одећу чинили су и следећи одевни предмети, као што су црно-сиво пругасте панталоне или глат црне; прслук на један или два реда исте тканине или светло сиви од лакше материје; кошуља бела са крутим прсима и крагном, било двоструком или са пресавијеним крајевима, кравата или аскот сиви или пругасти; игла од племенитог метала са драгим камењем или бисерима, кожне рукавице; црне чарапе, црне кожне ципеле на шнир или чизме са дугметима или ластишом; цилиндер уз реденгот. О томе види више у: М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду*, 362.

Владана наш се човек брзо повукао, да га ћир Едија не би видео. И сада др. Владан резонује овако: „Ја, др. Владан, председник Министарског савета, носилац највиших ордена Краљевине Србије и толиких страних одликовања, посланик на Отоманског двору, баш нимало не импонујем овом трговцу Медини, а гле, молим те, како је он побегао пред ћир Едијом који изгледа да је за њега неки полу-бог“.¹⁷⁸

Избор да се Едија Були наслика у стојећем ставу на портрету великих димензија, обучен у европско свечано одело, са одређеним статусним симболима, говори заправо о његовом значају и положају који је заузимао у грађанском друштву тог доба, брижљиво одабраним гестовима и детаљима сликар је то управо постигао. Поручивањем овог портрета Едија Були желео ја да остане упамћен као оснивач породице, трговац, банкар, народни посланик, како у оквирима јеврејске заједнице, тако и ширим круговима Краљевине Србије.¹⁷⁹

У периоду од 1897. до 1907, када је вршио функцију председника Јеврејске сефардске општине, Едија Були се залагао за подизање нове синагоге Бет Лисраел у Улици цара Уроша. Као тадашњи председник Јеврејске сефардске општине присуствовао је и свечаности поводом полагања камена темељца, који је положио краљ Петар I Карађорђевић. Едија Були је за своје заслуге добио и одређена одликовања-Орден Белог орла V степена и Медаљу обновљене Краљевине. Преминуо је 2. септембра 1907. године у Бечу и четири дана касније (6.9.1907) сахрањен је у Београду на Сефардском гробљу.¹⁸⁰ Портрет је насликан у периоду када је Едија Були био председник Јеврејске сефардске општине, што је условило његову репрезентативну намену. О чему сведочи и то да је Едија Були ангажовао сликара мађарског порекла Ендреј Шандора, школованог на академији у Будимпешти, касније и у Паризу. У

¹⁷⁸ А. Алкалај, „Младотурци“ и „старотурци“ у Београду. Спор око зидања нове синагоге Бет Лисраел (Прилог историји сефардске општине у Београду), Јеврејски алманах 1965/67 (1967), 105-114.

¹⁷⁹ Једидија-Едија Були био је први истакнути члан породице. Рођен је 1834. године у Београду. По занимању је био трговац и банкар, а вршио је и функцију председника Јеврејске сефардске општине у периоду од 1897. до 1907. године. Поред тога, био је именован за посланика Народне скупштине. Своју каријеру започео је као трговац, након чега је основао банку, коју ће још успешније утемељити његов најстарији син Бенцион. Био је заслужан за ширење трговинских веза Србије са иностранством. Истовремено, био је председник Трговачке штедионице и члан првог Есконтног одбора Привилеговане народне банке. Едија Були уживао је углед и поштовање прво кнеза, потом краља Милана Обреновића, а касније и краља Александра Карађорђевића. Међу четрдесет чланова скупштине, именованих од стране кнеза, први пут је за посланика именован један Јеврејин из Београда. Трговац и банкар Едија Були био је именовани јеврејски посланик у време владавине Милана Обреновића у периоду између 1880. и 1882. године. Пословао је заједно са својим братом Давидом Булијем, на кога је пренето посланичко именоване, и њих двојица успела су да породицу Були уздигну у ред најбогатијих породица у Београду. Булијеви су тада парирали тадашњим најугледнијим породицама попут старих Хаџи-Томића, Бабадудића и појединаца као што су били Ђорђе Вајферт, браћа Рашић, Илија Ковачевић и Игњат Бајлони. Види више у: М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 17-18.

¹⁸⁰ Исто, 17-18.

Будимпешти је студирао са Исидором Кауфманом, сликаром јеврејског порекла. Шандор Ендреј бавио се портретним сликарством. Радио је и портрете за припаднике јеврејске заједнице, као што је портрет Самуелан Клајна, на коме се потписао у горњем левом углу слике, док се подаци о портретисаном налазе на полеђини слике.¹⁸¹

Портрет Едије Булија данас се налази у свечаној сали Јеврејске општине. Зграда црквено-школске Јеврејске општине подигнута је 1929. према пројекту архитекте Саумила Сумбула.¹⁸² Као што је већ поменуто, портрет је настао 1904, а зграда општине завршена је 1929. године, те се одатле поставља питање где се портрет налазио пре него што је подигнута нова зграда Јеврејске општине. Из наведених чињеница можемо извести одређене претпоставке: да се портрет Едије Булија налазио у старој згради Јеврејске општине на Јалији¹⁸³, те да је након подизања Дома црквено-школске јеврејске општине постављен у свечану салу, или да је пак био у власништву породице Були, о чему сведочи тестамент Бенциона Булија, у коме се наводи да је поседовао *22 разне слике са рамовима*. Портрет Едије Булија може се претпоставити да је био изложен у вили Бенциона Булија на Топчидерском брду, те да је након смрти Едије Булија поклоњен Јеврејској општини. Портрет уједно приказује и свет имућног београдског грађанства, истичући социјални статус Едије Булија. Имајући у виду чињенице о настанку овог репрезентативног портрета и период када настаје, стиче се утисак да је Едија Були желео да остане упамћен у оквирима јеврејске заједнице као њен председник, креирајући тиме у оквирима јеврејског идентитета слику лидера заједнице.¹⁸⁴

Представљање чланова Јеврејске заједнице у европском грађанском костиму заступљено је и на фотографија с почетка XX века. Такву потребу репрезентације угледних чланова заједнице пре свега су испуњавали Јевреји фотографи, док су одређени чланови ангажовали и угледне српске фотографе. Оно што је заједничко је, углавном за све сачуване фотографије, да су настајале у артфицираној атмосфери атељеа. Фотографисање је пре свега био један породични ритуал, али и свечани тренутак који је захтевао одређене припреме, пре свега у избору модерног костима у коме су чланови заједнице желели да буду упамћени.

¹⁸¹ Радио је портрет Кардинала, те мађарског истраживача Армина Вамберија и портрет Иштвана Тисе. Његова дела могу се наћи у сталној поставци збирке Мађарске националне галерије и збирци Мађарске историјске галерије, као и у приватним збиркама.

¹⁸² О згради Јеврејске општине види више у: V. Dautović, V. Putnik, The Construction of the House of the Jewish Church-School Community in Belgrade and the Process of Jewish Emancipation, in: *Serbian Studies* Vol. 28 (2017), 191-230.

¹⁸³ М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 22-23.

¹⁸⁴ Исто, 22-23; 60.

Један од јеврејских фотографа који је био најпознатији у грађанском портрету је Леополд Кениг. Био је типичан фотограф портретист. Портрете је реализовао као појединачне, двојне или групне (породице, свадбе, официри, деца). Као један од најбољих портретиста у српској фотографији пратио је новости у европској атељерској фотографији и тако их уводио у свој рад. Међу првима је увео електричну расвету у свој атеље, а затим и различите технике и начине опреме фотографија. Користио је све расположиве формате који су били доступни с почетка XX века. Управо једна од сачуваних фотографија коју је он урадио данас се налази у приватном власништву породице Калеф. На фотографији је приказан Моша Калеф са мајком крајем XIX века, одевени у модерни грађански костим.¹⁸⁵ На већем броју сачуваних фотографија породице Калеф уочавамо каква је била мода карактеристична за почетак XX века. Фотографија на којој је приказан Јаков Калеф са пријатељима и која је дело јеврејског фотографа С. Пијаде, приказује да су они одевени у дугачке жакете реденгот, са хомбрук шеширима и штаповима у руци. На породичним фотографијама које су пре свега сведоче о значају породичних односа унутар једне верске заједнице, можемо сагледати и каква је била модерна одећа коју су носила деца. Тако на групним фотографијама породица Калеф и Коен најмлађа деца су носила матроско одело. Оно се састојало од широких звонастих панталона, блузе са великом морнарском крагном, везане мараме око врата и морнарског шешира са широким ободом.¹⁸⁶ Док су нешто старија деца носила одела и реденгот капуте, као и старији чланови породице. Разграничавање друштвених улога деце и одраслих неминовно је изискивало и стварање другачијих начина одевања као једног од спољашњих обележја тих разлика. Осим тога, признавање детињства као доба посебни потреба имало је и функцију статусног симбола.¹⁸⁷ Свечано одевање деце било је резервисано за потребе празника и одређених прилика, од којих је једна свакако била породично фотографисање у атељеу.

Јеврејке су носиле раскошне модерне хаљине кројене по последњој моди, приказиване су различитим стилизованим фризурама или пуштене косе, са модерним шеширима или другим аксесоарима карактеристичним за тај период, од којих ћемо као репрезентативне примере издвојити фотографије Солчи Були, Матилде Калеф, Ленке Коен и Ленке Калеф.

¹⁸⁵ Димензије фотографије су 16,4x10,3 цм. Уп. Г. Малић, нав. дело, 131.

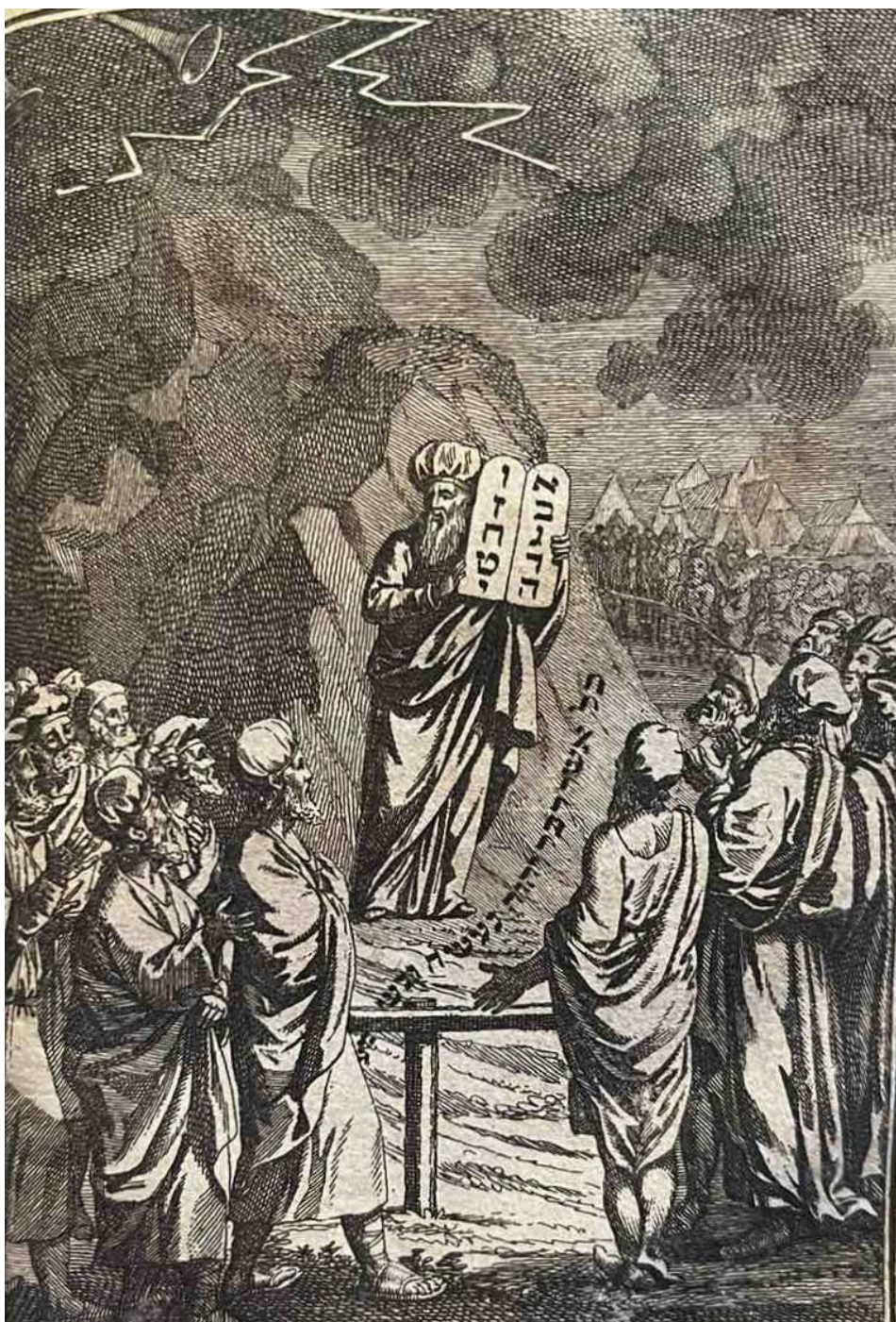
¹⁸⁶ М. Прошић Дворнић, *Одевање у Београду у XIX и почетком XX века*, 380.

¹⁸⁷ Исто, 380.

На Сефардском гробљу у Београду постоји неколицина примера, на којима су Јевреји одевени у модерни костим. Модерни грађански костим пре свега преовладава на фотографијама мушкараца, који су одевени у грађанско одело, приказани са или без шешира, што се види на споменицима Радомира Габаја (1878-1918), који је одевен по последњој моди, и својим целокупним изгледом асоцира на париског дендија. Грађанско одело без шешира на глави пристуно је и на надгробним фотографијама Арона М. Левија (1830-1910) и Едије Булија (1834-1907)¹⁸⁸. Док је Мајер Макс Мергулис на надгробној фотографији приказан одевен у грађанско одело са шеширом на глави. И код Сефардкиња уочено је потпуно прихватање модерног европског костима што можемо видети на надгробним фотографијама Салике Пинто (1864-1893), Лоти Демајо (1922), Берте Демајо (1865-1899) и Рахеле Булисе Калмић (1867-1920). Приказане у раскошним модерним хаљинама, без традиционалног оглавља, пуштене косе или са одређеним декоративним шеширима, који су били карактеристични за период XX века.

Слике и репрезентација угледних чланова јеврејске заједнице пре свега указују на њихов положај и друштвени значај у српском грађанском друштву кроз шири хронолошки оквир, а потом представљају још један од сегмената који су јеврејску заједницу потврђивали унутар грађанских оквира. С друге стране, представе у три медија- портрети, фотографије и цртежи- веома су значајне за проучавање визуелног идентитета јеврејске заједнице, будући да су ово за сада једини познати трагови визуелне меморије поменутих чланова јеврејске заједнице у Србији.

¹⁸⁸ М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 24.



Графика праздника Шавоут из кнѣге Седер кериа Амоед, Израел Хаим, 1811. година,
Беч (из архиве Елизера Папе)

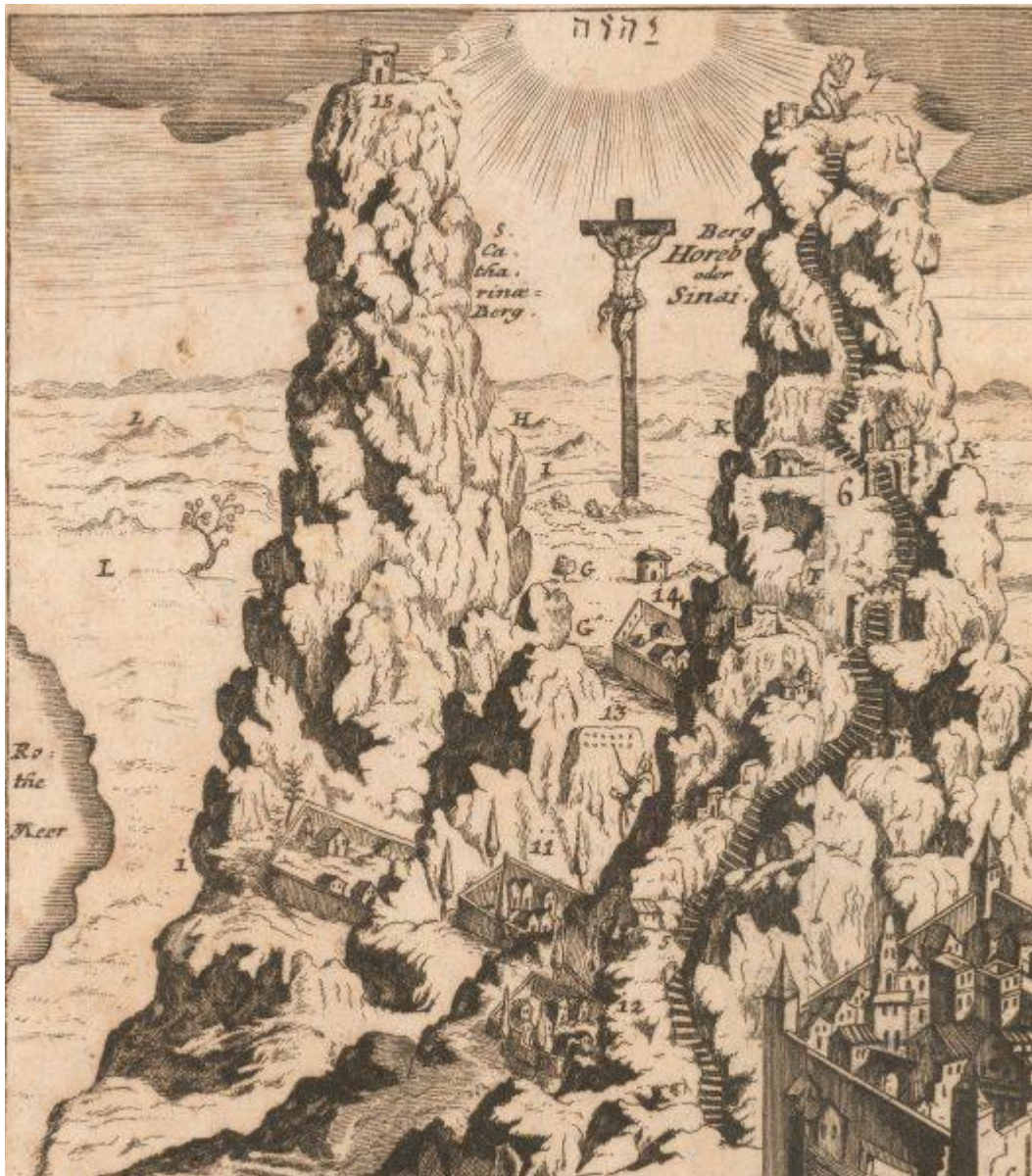


Мојсије прима таблице закона, Амстердамска хагада, 1769, Колекција Националне библиотеке Израел, преузето са <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/>



Мојсије прима таблице закона, Мешулам бен Моше Зимел, Хагада, Беч, 1719.

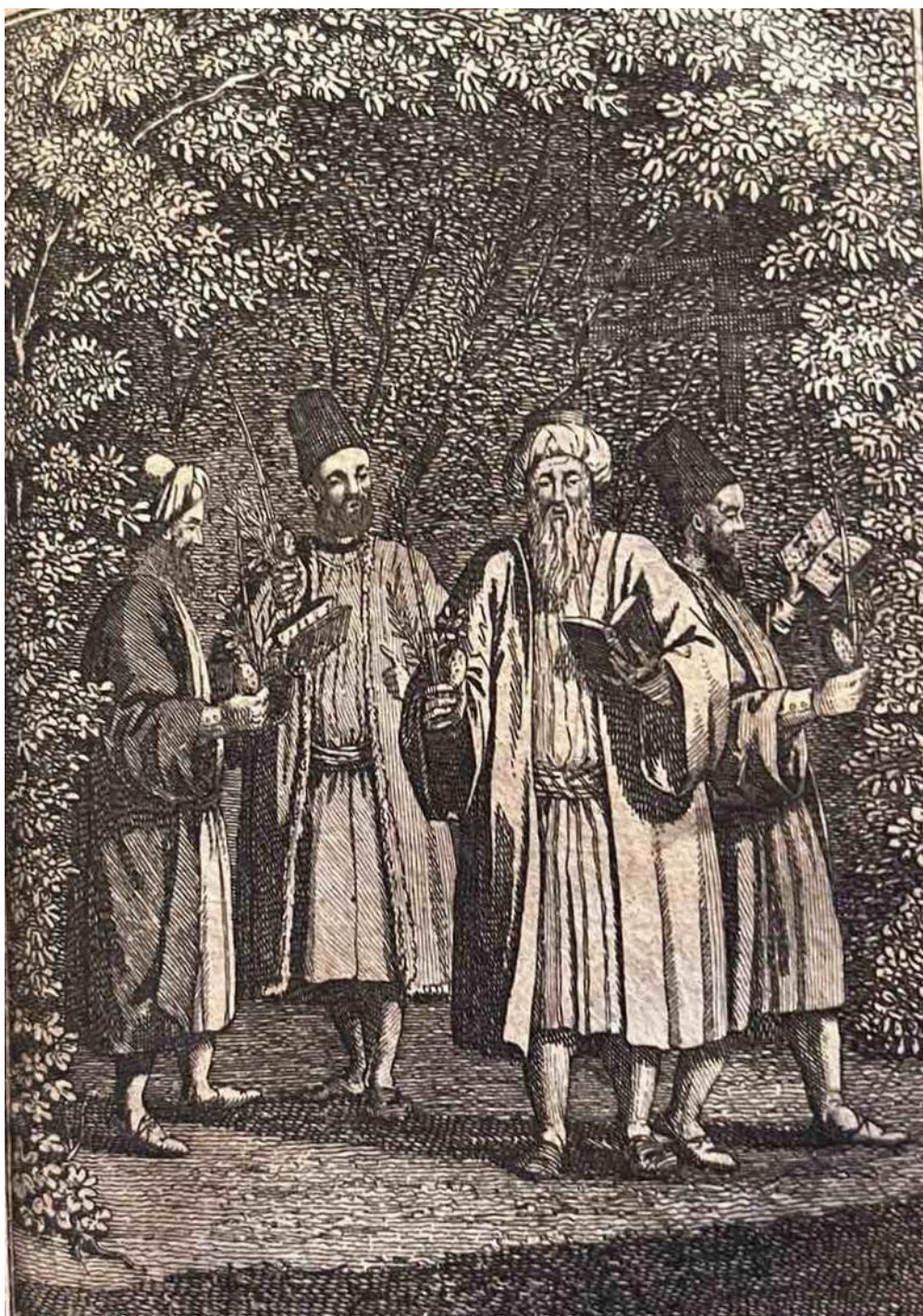
Преузето са <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/>



Графика Кристијана Дитела, Der Neue Welt-Bott, Грац 1732, Колекција Националне библиотеке Израел, Преузето са <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/>



Мојсије приказује таблице закона, Мориц Опенхајм, 1827, 18x24 цм, уље на платну, ©
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt



Графика празника Сукот из књиге Седер кериа Амоед, Израел Хаим, 1811. година, Беч
(из архиве Елиезера Папе)



Празник Сукот,

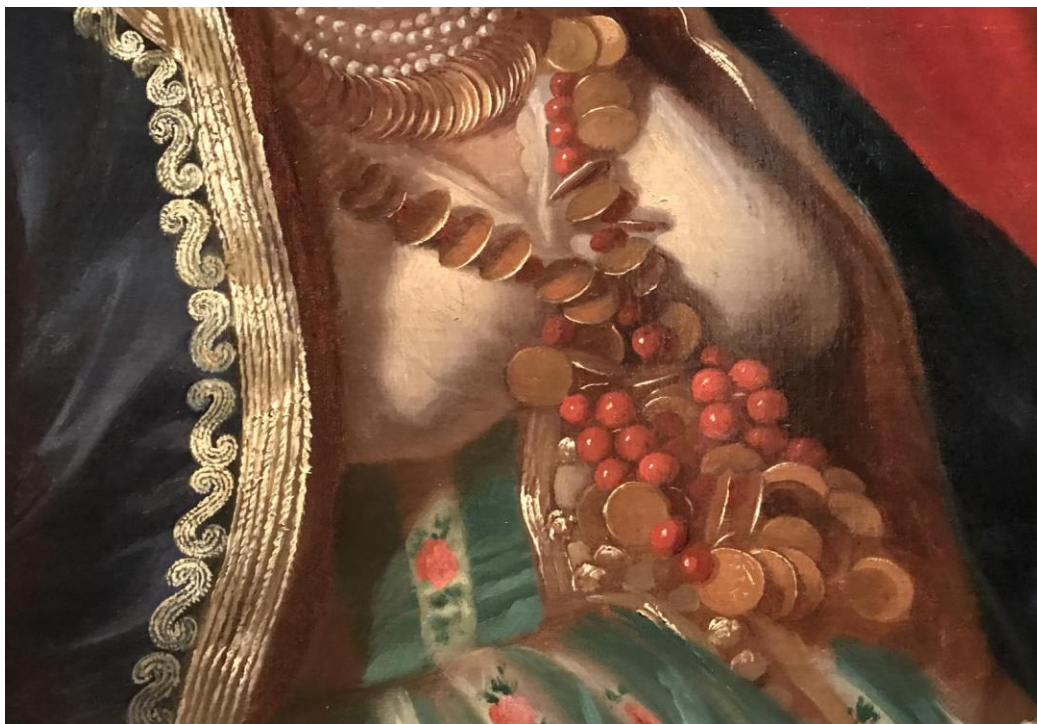


Рејна Давичо, уље на платну, Стеван Тодоровић, 1857.

(Из архиве Елиезера Папе)



Стева Тодоровић, Деталји са портрета Рејне Давичо, 1857. година
(Из архиве Елиезера Папе)



Стева Тодоровић, Деталј са портрета Рејне Давичо, 1857. година
(Из архиве Елиезера Папе)



Хајим Давичо, уље на платну, Стеван Тодорвић, 1857.
(Из архиве Елиезера Папе)



Портрет рабина Мошеа Давида Алкалаја, уље на платну, Милан Јовановић
(Јеврејски историјски музеј Београд)



Клара Алкалај, уље на платну, Милан Јовановић
(Јеврејски историјски музеј Београд)



Брачни пар Пијаде, друга половина XIX века



Рахела Калэф, друга половина XIX века



Бехора Реина Меворах, фотографија са надгробног споменика, Сефардско гробље у Београду
(Из архиве Вука Даутовића)



Imp. à Bilastre, rue St-Jacques, 264.

Femme Suisse de Belgrade.

Теодор Валерио, Јеврејка из Београда, 1855. година



Непозната девојка у биндали хаљини, фотографија са Сефардског гробља,
(Из архиве Вука Даутовића)



Сара Пијаде (рођ. Русо) са сестрама у биндали хаљини, крај XIX века
Фотографија из књиге С. Нешовић, Моша Пијаде и његово време, Београд 1968.



Матилда Мазал Калеф у биндали хаљини, Самуило Алкалај, крај XIX века
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Ленка Коен у биндали хаљини, Саумиило Алкалај, крај XIX века
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Ленка Коен у српском грађанском костиму, почетак XX века
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Јаков Калеф и његова сестра Сара, Соломон Алкалај, почетак XX века
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Матилда и Нисим Калеф у српској народној ношњи, Соломон Алкалај, почетак XX века
Народна библиотека Србије [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Моша Пијаде у црногорској народној ношњи, Саватај Мојсиловић, 1896. година



Портрет Едије Булија, уље на платну, Шандор Ендреји 1904.
Јеврејска општина Београд



Јаков Калеф с пријатељима, прва деценија XX века
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Нисим Калеф са синовима, почетак XX века,
Народна библиотека Србије, [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Вукица и Моша Калеф, Атеље Кениг, почетак XX века
Народна библиотека Србије [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Јевреји уметници и самопрезентација

Од друге половине XIX века у српском друштву јављају се и уметници Јевреји. Када говоримо о Јеврејима уметницима, важно је напоменути да иако имају исто етничко порекло, не деле јединствени јеврејски идентитет који је видљив као „национална“ особина што је било карактеристично за период XIX века. Често један уметник инкорпорира неколико идентитета, који се мењају током времена и налазе израз у њиховој уметности.¹⁸⁹ Управо тај променљиви идентитет јеврејски је оно што их је издвојило из непосредног окружења једне нације. Појављује се као заједничка нит која се провлачи кроз животе уметника и уметности коју су стварали. Када се уметност коју су стварали посматра кроз призму идентитета, две заједничке теме постају јасне. У почетку су уметници осећали слободу да истражују, преузимају и остављају иза себе идентитете- националне, идеолошке и личне.¹⁹⁰ Али, како је историја ишла својим током, слобода промене и саморепрезентације коју су уметници и други имали, постајала је све ограниченија. Управо је због свега наведеног јеврејски идентитет био вишеструк, да би на крају остао једнозначан.¹⁹¹ Да би се испитивао јеврејски идентитет, њихова сарепрезентација, потребно је проучавати биографије уметника и других значајних људи. Иако се употреба биографија обично одбацује као застарела историјско-уметничка традиција заснована на ренесанси, али када се бавимо уметношћу мањине, „јеврејска“ биографија је релевантна јер ствара микроисторију. Када сагледавамо аутопортрете јеврејских уметника, оно што прво уочавамо је да они себе представљају као уметнике, без одређених атрибута који сведоче о њиховом јеврејском идентитету. Истовремено, већина јеврејских уметника радила је и слике на теме празничног циклуса, чиме су исказивали и припадност властитој групи.

Први уметник јеврејског порекла био је Леон Којен, студент минхенске уметничке академије.¹⁹² Он је својим, делимично познатим опусом остао упамћен као сликар који је радио слике посвећене јеврејској тематици, али и дела из српске националне историје. Његов ликовни језик био је заснован на култури и поетици

¹⁸⁹ М. Рајнер, *Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia (1918-1945)*, Leiden-Boston 2019, 15.

¹⁹⁰ Исто, 15.

¹⁹¹ Исто, 15.

¹⁹² О Леону Којену: О. Ђурић, Сликар Леон Коен (1859-1934), *Јеврејски алманах(1954)* 121-126; З.Симић-Миловановић, Сликар Леон Коен, *Годишњак града Београда*, књ. 2(1955), 377-430.; Н. Шуица, *Леон Коен*, Београд 2001, V. Adić, *The Tragic Story of Leon Koen, the First Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*, *Ars Judaica*(2009), 1-18.; N. Makuljević, Leon Kojen: “Son of the Serbian Nation”, *Serbian Studies* vol. 28(2017), 117-127.

символизма, па је зато његов утицај на визуелну културу Балкана био вишеструк. Којен је пренео савремени уметнички израз у српску културу, бавио се питањима јеврејског идентитета и учествовао у истористичкој реконструкцији српске националне прошлости. Иако је највећи део његових радова настао у Минхену, Леон Којен је чврсто био везан за Краљевину Србију и Београд. Током друге половине XIX века била је развијена толеранција према Јеврејској заједници. Одрастајући у атмосфери обојеној толеранцијом, Леон и његов брат Давид, били су држављани Србије, и српске патриоте. Давид је учествовао у политичком животу, те се током Првог светског рата Давид борио и умро као војник српске војске. На почетку школовања у Минхену, Леона су помагали угледни чланови јеврејске заједнице у Београду, који су га повезали са јеврејским добротворима у Минхену. Међутим, Леон Којен се на крају одлучио да помоћ затражи од владе Краљевине Србије и тада добија стипендију. У молби из 1884. године нагласио је да министру просвете и црквених дела пише као *син српске земље*. Желео је да једног дана буде од користи својој отаџбини кроз његов рад из области уметности.¹⁹³ У писму наводи следеће: *С тога као син српске земље желећи да једног дана будем и њој од користи својим радом на уметничком пољу, слободан сам најучтивије замолити Г. Министра, да ми изволи одредити државну помоћ како би започети рад и даље продужити могао*. О његовој припадности српској средини, односно о истицању двоструког идентитета, јеврејског и државе у којој је живео, говори и податак да се он потписивао „Којен“¹⁹⁴ и то је заправо период када настаје синтагма *Срби мојсијеве вере*. Активност Леона Којена (1859-1934) даје јасан пример какав је био однос уметника према друштву и држави. Којен је био познати сликар из Србије, који је у свом делу повезао јеврејске теме, али је истовремено изражавао посвећеност идеји српске државе. Био је један од најистакнутијих српских сликара с краја XIX века и почетка XX века. Рођен је 1859. године у старој јеврејској породици на Јалији. По сачуваном предању породица Леона Којена у Београд се доселила још у XVII веку, а у породици је било и рабина. Рођен је у великој породици, а посебно је био близак са својим братом Давидом. Иако је унапред било одређено да ће бити кројач, Леон је одлучио да истраје у својој

¹⁹³ З. Симић Миловановић, Сликари Леон Коен, 389-390; N. Makuljević, Leon Kojen: “Son of the Serbian Nation”, 117-126.

¹⁹⁴ На хебрејском језику презиме гласи Кохен, босански и српски сефарди су у свом читању и писању избацили слово Х, те је презиме било познато као Коен. У српском језику постоји правило да се између два самогласника појављује слово Ј, па то представља још један од начина на који је Леон Којен истицао и свој српски идентитет.

жељи да студира сликарство. У Београду се школовао код два истакнута сликара Стеве Тодоровића и Ђоке Миловановића.¹⁹⁵

По пријему на академију у Минхену, Леон Којен је урадио два портрета своје мајке Саре Коен и своје сестре Луне Коен. Ова два портрета су нажалост изгубљена за време Другог Светског рата, а о њиховом постајању сведочи попис уметничких дела Леона Којена које је Јеврејска црквено-школска општина откупила 30. децембра 1930. године, за 160.000 динара од његовог брата Исака Коена.¹⁹⁶ Оно што је карактеристично за те прве портрете је да су рађени у духу минхенске школе. На њима је применио оно што је научио на почетку школовања на минхенској Академији, а то је верно преношење лика на платно, и самим тим био је веома наглашен карактер портретисаних. На ретроспективној изложби 1935. године био је изложен и један портрет који је носио назив *Старац са наушницом*, овај портрет је добио негативну критику, али оно што је битно истаћи да је инспирацију за овај портрет нашао у „егзотичном“ лику Јеврејина са Јалије.¹⁹⁷ У сличном маниру радио је и свој аутопортрет.¹⁹⁸ У јануару 1890. године Леон Којен је остао без стипендије коју му је раније одобрило Министарство, и тада тражи финансијску помоћ од свог брата Давида. Портрети које је радио Леон Којен убрајају се у дела настала у самом Београду. Дела портретне уметности требало је да буду изложена у оквиру циклуса *Трагедија и тријумф човечанства* 1898. године.¹⁹⁹

Један од најдиректнијих приступа аутору-ликовном уметнику, могућ је преко његових аутопортрета, зато што су они у непосредној вези са уметниковим виђењем самог себе. Начин на који је уметник представио себе не мора обавезно да одговара истини и да показује какав је уметник заиста био-било да се ради о његовом физичком обличју или о психологизираној представи. Ипак, ма колико стилизована, фантазмагорична или контрадикторна, поменута обличја и представе нам омогућавају да кроз естетски артикулисана значења доспемо до оне дубље, универзалне, уметничке истине о аутору и свету-дакле и о нама самима. Када је реч о Леону Којену, аутопортрет треба посматрати као неку врсту ликовне аутобиографије, сведочанства о томе како уметник види себе односно каквим би желео да га други виде. Аутор постаје у исто време

¹⁹⁵ N. Makuljević, Leon Kojen: "Son of the Serbian Nation", 117-126.

¹⁹⁶ Списак је преписала Зора Симић Миловановић након 1941. године када је припремала предавање о Леону Којену, димензије слика доступне су само код оних које су преживеле Други светски рат. Више о томе види у: З. Симић-Миловановић, Сликар Леон Коен, 423-429.

¹⁹⁷ Н. Шуица, *Леон Коен*, 44

¹⁹⁸ По сведочењу сликарке Бете Вукановић, Леон Којен је радио више Аутопортрета, од којих је само један сачуван. Види у: З. Симић-Миловановић, Сликар Леон Коен, 411-413.

¹⁹⁹ Н. Шуица, *Леон Коен* 44.

и главни актер слике, добијајући тако прилику да сопствено сазнање и осећања о себи искаже на двоструко релевантан начин.²⁰⁰

Аутопортрет Леона Којена датира из 1890. године. Рађен је у техници уље на платну, димензија 50x40. Уметник је себе представио фронтално, обучен у црно одело изнад кога је бела крагна кошуље. Приказан на тамној позадини са угашеним монохромним колоритом, земљаних тонова, до изражаја долази реалистички приказано лице Леона Којена са брадом, чији је поглед фокусиран право на посматрача. На њему се може приметити тежња ка слободнијој употреби боја као и потеза четкице, те примена сенки, посебно наглашавање контраста између тамних и белих површина, што се најбоље уочава на одећи. Леон Којен, у том тренутку вероватно без притиска како Академије, тако и Министарства просвете Србије- усвојио је новији, реалистичнији начин сликања, који је био карактеристичан за круг сликара окупљених око сликара Виљема Лајбла и Франца Ленбаха, са којим се лично познавао и чини се да је на његов аутопортрет посебан утицај имао Лајблов портрет Слепца који потиче из 1867-68.²⁰¹ Фронтални лик на тамној позадини- близак је изради „лајбловског“ манира из шездесетих и седамдесетих година, захватајући торзо у тамном капуту, са белом кошуљом, усредсређен поглед са осветљенијом левом страном лица.²⁰²

Којенов аутопортрет поседује религијске преданости, значајније утолико из разлога психолошког искорачења у светлу јеврејске забране о представљању сопственог лика.²⁰³ Религијска понесеност представљеног израза лица преузима се из романтичарске идеје интензивне концентрације портретисаног, дакле на лицу као душевном микрокосмосу. Посебну тему отворености погледа и изложености сопствене физиономије, ликовне одлике су разлози аутопортретисања многих немачких сликара тог времена, као и припадника симболистичких кретања у сликарству, којима је припадао и Леон Којен.²⁰⁴

Објашњење утемељености фронталног портрета унутар портретног наслеђа у корпусу сликарства у различитим европским срединама XIX века, сврстава се у прилог тези душевног предавања божанском.²⁰⁵ Никола Шуица сматра да је у врсти душевних одраза у сликарству концепт реализације Којеновог аутопортрета, садржи интензитет

²⁰⁰ J. Јованов, *Стеван Алексић*, 144-145.; С. Брајовић, *Ренесансо сопство*, 9-11.

²⁰¹ V. Adić, *The Tragic Story of Leon Koen, the First Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*, 7.

²⁰² Н. Шуица, *Леон Коен 1859-1934*, 47

²⁰³ Исто, 44.

²⁰⁴ Исто, 44.

²⁰⁵ Н. Шуица, *Леон Коен 1859-1934*, 44.

душевног живота који су крајем XIX века испољиле значајне сликарске индивидуалности. Кроз фронталну представу лица, приказано је „идентификационо обележје акумулације његовог стваралачког нагона“.²⁰⁶

За упознавање личности Леона Којена морамо да узмемо као документ и једно Свето писмо Старог и Новог завета, од кога се сликар није одвајао све до своје смрти. У његовом Светом писму има доста личних забележака и изрека сликара, доста подвучених редова и реченица испод којих је потписивао своје име и често бележио датуме.²⁰⁷ Детаљним проучавањем Светог писма, Леон Којен је управо ту налазио инспирацију за своје слике. Урадио је доста слика инспирисаних Старим заветом које имају религијску садржину, као што су *Јосифов сан*, *Цар Соломон*, *цар Валтазар*, *Мојсије у ковчегу и царева кћи*, *Рај*, *Адам и Ева*, *Сара Мартин* и *Вечити Јуда*. Старозаветним темама свакако треба придружити и слику *Налажење Мојсија (Наход Мојсијев)*, усресређена је на епизоду откривања пророка као бебе-представљеног у наручју девојака у егзотичној, египћанској ношњи. Приказан је тренутак старозаветне приче, када фараонова ћерка проналази Мојсија и изговара: *То је јеврејско дијете*.²⁰⁸

Теме које су обележиле стваралаштво Леона Којена су Јосифов сан и Вечити Јуда. Тиме његов уметнички развој у периоду након 1893. године је од највећег уметничког значаја. Упркос лошем материјалном стању, то је период када је почео да слика своје најзначајније композиције посвећене јеврејским, али и универзалним темама, укључујући Јосифов сан, неколико верзија композиције Вечити Јуда, од чега су данас две познате. Постоји мишљење Растка Петровића да је Вечити Јуда сам Леон Којен, вечити мученик и физички и психички, од рођења до смрти, луталица без мира и стајања, који пита, који јури за бојом, за звуком, за остварењем и победом, макар и у смрти, која би за њега била радост „као оних, који играју од радости и веселе се када нађу гроб“.²⁰⁹ Ж. Алакалај испитао је генезу познавања теме: „Није вероватно мишљење Растка Петровића да је тему „Вечити Јуда“, Коен²¹⁰ узео из неког сећања на детињство, јер се Р. Петровић за тумачење послужио књигом београдског рабина Шланга „Јевреји у Београду“. Везујући раније патње Јевреја у београдском гету под Аустријанцима, он је покушао да нађе повод за такву тему(...) Образоване су две легенде. Једна о лутајућем Ахашверу, а друга о лутајућем Картафилису (односно Јеврејину Јосифу). Обе имају

²⁰⁶ Исто, 47

²⁰⁷ З. Симић Миловановић, Сликари Леон Коен, 377-430.

²⁰⁸ Н. Шуица, *Леон Коен*, 14.

²⁰⁹ Исто, 50.

²¹⁰ Алакалај Леона зове Коен, пренебрежући његову одлуку посрбљавања презимена као Којен.

заједничку основу у цитату из Светог писма.²¹¹ Интересовање самог Леона Којена за ову легенду вероватно је потекло из минхенских кругова за које не постоје утемељени подаци. Такође, Ж. Алкалај наводи да је минхенски главни рабин Мориц Мајер управо у годинама када се Којен налазио на студијама, сакупио библиотеку од шест стотина дела која су научно и песнички обрађивале ову тему. Што управо доказује колико је у том периоду било велико интересовање за ту тему у јеврејским круговима из којих је Којен свакако добијао помоћ.²¹² О помоћи коју је Леон Којен добијао из јеврејских кругова сведочи и његова молба Министарству за стипендију. Наводи да је живео под врло тешким условима, помоћ је добијао од својих добротвора, којима није пропуштао да увек захвали и изрази своју захвалност. Он је био принуђен да „сваког дана наизменце код једног од тих његових добротвора руча“ што га је ометало и прекидало у раду и, како он пише „проузроковало је велику дангубу и незгоде, јер је морао да стиже на ручак у тачно одређено време“.²¹³

Једна од првих верзија композиције *Вечити Јуда*, рађена у техници уље на платну, појављује се у тексту Растка Петровића, Леон Коен-сликар вечног Јуде. Ова композиција представља једини пример који се по крутом цртежу, али и обради приближава илустративности. На вертикалној композицији представљен је Вечити Јуда у стојећем положају, са уобичајеним иконографским атрибутима, као што су велики огртач и штап. Дуга брада, која подсећа на став фигуре са слике *Ђурађ Бранковић*²¹⁴, незнатно је повијена услед бола пред призором који се налази на свим верзијама теме, одар на коме је положено тело младе девојке.²¹⁵ У овој првој верзији приказана са два крилата купидона, један како свира, док други кити одар црвеним ружама, пред сценом црнокосе девојке у сефардској ношњи.²¹⁶ Друга верзија је такође вертикална композиција која представља вештачки осветљен амбијент, са три стране, и вечити Јуда је приказан у полупрофилу као погнути старац, окренут леђима. Левом руком придржава чело, док у десној руци држи штап, над валерски најсетлијом површином лица и прекривача црнокосе девојке.²¹⁷

²¹¹ Ж. Алкалај, *Леон Коен*, 43-4, цитирано према: Н. Шуица, *Леон Коен*, 51.

²¹² Цитирано према Н. Шуица, *Леон Коен*, 51.

²¹³ З. Симић Миловановић, *Сликар Леон Коен*, 377-430

²¹⁴ О слици *Ђурађ Бранковић* види више у: N. Makuljević, Leon Kojen: "Son of the Serbian Nation", *Serbian Studies* vol. 28(2017), 121-122.

²¹⁵ Исто, 51.

²¹⁶ Исто, 50-55.

²¹⁷ Исто, 51.

Сцена је компонована у ентеријеру, док се кроз огроман прозор види пејзаж.²¹⁸ Висећа светиљка на зиду над главом девојке састоји се од четири воштанице- што је у јеврејској симболици четвороства, не само ознака неизговореног божанског имена, већ и симбол цивилизацијског кружења- објаве, али и устаљеног поретка земаљског света.²¹⁹ Уколико су четири свеће, визуелни симбол физичке неуништивости Вечитог Јуде, истовремено и значење његове континуалне патње, према многим писцима о Којеновом делу, оне означавају и психолошку идентификацију са изгнанством.²²⁰ Две сачуване верзије композиције Вечити Јуда, по иконографском решењу су веома сличне првобитно описаним. На једној композицији, рађеној у техници уље на платну, приказан је Вечити Јуда као старац седе браде са штапом у левој руци, док десном руком додирује одар на коме лежи мртва девојка. Изнад одра су приказане четири свеће, сцена је смештена у ентеријер, док се кроз велики прозор види пејзаж, следећа сачувана композиција, рађена је на тврдом светлобраон картону, комбинованом техником, димензија 64x90cm, која се налази у колекцији Јеврејског историјског музеја. Комбиновање боја, бајца и акварелисаног, лазурног третмана детаља ентеријера гробнице, степеништа фланкираног лежећим лавовима, акцената загасите зелене у разбацаним малим венцима, као и Распећем постављеним на десном зиду, има обележја израђене скице за позоришну представу.²²¹ Погнути Вечити Јуда налази се пред одром расветљеним до непрепознатљивости. Поступак израде, упркос истоветности теме, потпуно се удаљава од крутости: лакоћа и траг потеза у другачијем медијуму и подлози одају динамичне, сигурне и пажљиве тренутке сликарског чина.²²² Овакав начин сликања одговара третману импресионистичке лакоће у минхенском сликарству, приближно као начин потеза Макса Либермана.²²³ Леон Којен приказује трагедију Вечитог Јуде као старца који не може да умре, док девојка умире млада. Радећи на овим композицијама Леон Којен напустио је реалистичан идиом, тамне тонове и оштар цртеж карактеристичан за академски манир, и окренуо се светлијем и јачем колориту, мекшим потезима четкице и дифузном осветљењу, које његовим сликама даје загонетну атмосферу.²²⁴

²¹⁸ Исто, 51.

²¹⁹ Исто, 51.

²²⁰ Исто, 51-53.

²²¹ Исто, 51.; V. Adić, The tragic story of Leon Koen the first Sephardic Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche, 7-8.

²²² Н. Шуица, *Леон Коен*, 51-53.

²²³ Исто, 51-53.

²²⁴ Исто, 51-53.

Објашњење за Којеново усвајање јеврејске судбине отелотворене кроз лик Вечитог Јуде, налази се у социјалном контексту индивидуалистичких ослобађања у XIX веку.²²⁵ Познат у списима који су циљали на подизање свести о обесправљености радника половином века, тип човека са штапом на друму, као дериват Вечитог Јуде, преношен је у ахархистичке списе и популарне илустрације, али и слике са активним дејством лика „слободног човека“. Од Вечитог Јуде образован је модел социјалне жртве и мученика, индивидуалности суочене са свакодневним тескобама савременог живота замењеног кроз лутање и потрагу, у ишчекивању боље сутрашњице.²²⁶ То је заправо била судбина самог Леона Којена, али и судбина заједнице којој је припадао, зато и не чуди што је ова тема била мотив његовог стваралаштва у периоду од неколико година у различитим варијантама.²²⁷ Ипак, уметникова лична потрага за бољим окружењем, услед ситуације која је погоршана његовим здравственим стањем, доприноси његовом забринutom погледу на судбину Јевреја. Вечити Јуда се може протумачити као одговор српско-јеврејског сликара на судбину јеврејске заједнице у Србији, која бива обојена хришћанским антисемитизмом, трансформишући оригиналне импликације мита о Вечитом Јуди у хришћанску традицију. Међу јеврејским сликарима који су се бавили овом темом свакако је и Самуел Хирсценберг. Иконграфски његов лутајући Јеврејин је решен као усамљени старац, као осуђеник који трчи, ка посматрачу, кроз густу шуму високих крстова и разбацаних лешева. Хирсценберг је оваквим иконографским решењем повукао паралелу између страдања лутајућег Јеврејина и Исуса Христа. Упоредјујући патњу јеврејског народа са Христовом, јеврејски уметници су користили универзални језик који је допирао до шире публике.²²⁸

Којеново интересовање о старозаветном миту о Јосифу могуће је да упућује и на његова лична психолошка објашњења: приповест о старијем сину хебрејског патријарха Јакова и Рахеле, поседује изразито романтичне детаље божанске изабраности и надахнућа. Ток приче, али и тумачења показују Јосифа, сина старих родитеља, као лепог младића, који се из живота жетелаца упућује ка драматичним епизодама које уобличавају јеврејска предања везана за плодност и избављења из невоља кроз верску преданост. У уметности европског средњег века нормативни циклуси Јосифових

²²⁵ Исто, 51-53.

²²⁶ Исто, 55.

²²⁷ Исто, 55.

²²⁸R. I. Cohen, *Jewish Icons*, London 1998, 224-228; R.I. Cohen, M. Rajner, The Return of the Wandering Jew(s) in Saumel Hirszenberg's Art, in: *Ars Judaica* (2011),33-56.; M. Rajner, A. Klein, The Wanderings of Hermann Struck's Ahasver: The Rediscovery of a Forgotten Piantng and its Evocative Transormation, in: *Ars Judaica* (2017), 129-138.

догодовштина и његова чистота спрам околине били су изабрани као префигурација Христовог живота, али и у виду илустрација јеврејских рукописа.²²⁹ Такође, за сефардску заједницу велики значај имала је и књига о Јосифовим песмама, односно Јосифова збирка, која је у Београду штампана када и прве јеврејске књиге, током педесетих година XIX века.²³⁰

Тема привлачна за Којена- Јосифове касније способности тумачења снова, извире из односа библијске личности према породици, пре свега према браћи, која је заправо конфликтног карактера, а персонификована у ранијим ликовним обрадама два сна. Којенова композиција Јосифов сан описује сцену другог сна, за коју му је као извор послужила Прва књига Мојсијева, глава 9, стих 37 који гласи: „Послије опет усни други сан и приповеди браћи својој говорећи: усних сан, а то се сунце, мјесец и једанаест звијезда клањаху мени.“(37 : 9). Тежина и домет сликовитости сабирају имагинативни хоризонт где се романтично поистовећује са мистичним, улазећи у соларну и лунарну симболику. Персонификација сна изнад уснулог младића, истовремено представља и пример евокативне магије, свакако одговара и Којеновој породичној ситуацији-многочлана породица, неспоразуми и потреба за јединственошћу.²³¹ На овој композицији представљен је уснули лежећи Јосиф који је око бедара огрнут црвеним хитоном, док су у полутами травњака приказане четири овце, окренуте у различитим смеровима. Сliku Јосифов сан Леон Којен је урадио у четири верзије, оригинал и три скице.²³² Оригинална верзија слике Јосифов сан била је награђена 1897.године од стране Академије у Минхену.²³³ Композиција Јосифов сан која је публикована у часопису Искра 1899. године, представља данас изгубљену верзију ове слике. На њој је у централном делу приказан, у лежећем положају, уснули Јосиф, док је са његове леве стране приказана његова мајка Рахела која у наручју држи млађег сина Венијамина, док је иза њих приказан лик јеврејског патријарха Јакова.

У композицији Јосифов сан појављује се иреално осветљење које заправо одговара теми и циљу слике. Изведено је помоћу два извора: један са стране оквира, и његови коси зраци осветљавају први план, док се други налази у центру слике и

²²⁹ Исто, 56.

²³⁰ Ж. Лебл, *Јеврејске књиге штампане у Београду*, Београд 1990, 68.

²³¹ Исто, 56.

²³² По каталогу из 1898. године наводи се да је тема Јосифов сан била обрађена у четири верзије, од чега је једна представљала оригинал, а три су рађене као скице. Види у: З. Симић Миловановић, *Сликар Леон Коен*, 424; Н. Шуица, *Леон Коен*, 55.

²³³ З. Симић Миловановић, *Сликар Леон Коен*, 424.

осветљава позадину.²³⁴ Проблем осветљења и јесте средишњи медијум деловања укупног призора ове композиције. „Ма какви да су били Кеонови разлози, у српском сликарству такав формални експеримент био је реткост. Његов еклектичан колористички поступак дуговао је времену сазнавања, а нацрт композиције, дидактичан по захтеву теме испољавао је јасан религијски разлог.“²³⁵

У историји уметности слика Јосифов сан увек је представљана као ремек дело, о значају саме слике говори и податак да је краљ Милан Обреновић желео да откупи слику за дванаест хиљада динара, али Леон Којен није желео да слику прода испод двадесет хиљада динара.²³⁶ Којенова слика Јосифов сан настала из личних побуда, уједно је и сведочанство проширења и искорака из академске рутине стварања слике по имитативном начелу. „Душевне пометње које су све чешће обузимале Којенова стања, преображене су афективни, искрени смисао при стварању монументалног призора.“²³⁷ Сlike Леона Којена, инспирисане библијском старозаветном тематиком, својом структуром формом и алегоричношћу, преносе његова осећања пре свега властите егзистенцијалне ситуације, али их можемо посматрати у контексту читаве јеврејске заједнице. Избором старозаветних тема, значајних за историју јеврејског народа описивао је своју душевну патњу, али и патњу кроз коју је пролазила целокупна јеврејска заједница у Србији током XIX века. Управо сликањем ових тема Леон Којен је у свом стваралаштву истакао и јеврејски идентитет, и ове теме треба посматрати као борбу сликара да свој народ представи као изабрани. С друге стране, религијска нота у његовом стваралаштву, указује да се Којен у најтежим тренуцима окретао вери и заједништву. Потреба за понирањем у прошлост, „која се у маштањима пре архајској култури стекла и у сликаним замислима Леона Којена, била је и тежња за пантенистичким интегрализмом, а уједно и поштовање јеврејских предања“.²³⁸

Други уметник јеврејског порекла, који је заузео значајно место у креирању јеврејске уметности, односно у креирању визуелне културе Балкана је Моше Пијаде, будући истакнути комунистички функционер социјалистичке Југославије. Он се, између осталог, бавио и питањима формулисања српско-византијског стила, као водећег израза

²³⁴ Л. Трифуновић, Од вештачког осветљења до природне светлости, у: *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973, 27, цитирано према: Н. Шуица, *Леон Коен*, 56-57.

²³⁵ Н. Шуица, *Леон Коен*, 57.

²³⁶ Године 1912. у Малом журналу Моша Пијаде је објавио чланак под називом: „Јосифов сан“ на добош за 300 марака- спасимо једно уметничко дело, новински чланак је публикован у књизи: М. Пијаде, *О уметности*, 30.

²³⁷ Н. Шуица, *Леон Коен*, 57.

²³⁸ Исто, 57.

у креирању српског и југословенског визуелног идентитета. Поред креирања визуелне културе Балкана, Моше Пијаде учествовао је и у креирању визуелног идентитета Јевреја у српској уметности и визуелној култури.²³⁹ Моше Пијаде имао је веома неуједначен уметнички пут. Иако је сликарство било заступљено кроз цео његов живот, постојали су периоди неактивности и одвојености од актуелног уметничког развоја и професионалног миљеа.²⁴⁰ Од самог почетка његов уметнички нагон морао је да се такмичи са његовим подједнако снажним интересовањима за ликовну критику, писање, превођење и новинарство. На цело сликарско усмерење утицале су и његово левичарско опредељење, године проведене на робији, као и муке током Другог светског рата. Ипак, помало изненађујуће је да Моша Пијаде никада није престао да види себе као сликара. Његов уметнички развој почео је веома рано. Када се 1951. године поново придружио Удружењу ликовних уметника Србије, предао је и своју биографију која гласи: „мој најстарији брат, Давид развио је код мене вољу за цртањем још док сам био у основној школи. Већ тада сам мислио да будем сликар. Док сам био у петом разреду гимназије слао ми је исти брат из Беча и Немачке разне уметничке монографије. Посећивао сам уметничке галерије и ишао на Дунав где сам цртао у скицен-буху рибарске страћаре и сличне мотиве.“²⁴¹ У петом разреду је напустио гимназију и исте године уписао Уметничко-занатску школу која је те године била отворена. Напушта школу и постаје приватни ђак сликара Пашка Вучетића. У том периоду је Пашко Вучетић припремао скице за плафон у сали Народне банке, ту је цртао према живом моделу и почео да живим бојама ради пејзаж, такође у својој аутобиографији наводи да је помагао Вучетићу у извођењу плафона у Народној банци.²⁴²

Ова кратка биографија доноси веома важне податке о самом Моши. Пре свега да је породица Пијаде као добростојећа сефардска породица улагала у школовање своје деце, и као таква учествовала је у процесу интеграције београдских Сефарда у српско и европско друштво.²⁴³

Моша Пијаде је у јесен 1906. отишао у Минхен, где је провео зимски семестар у приватној школи Хајнриха Книра. Те је 1907. године био примљен на Академију ликовних уметности и четири семестра био је ђак Ангела Јанка. У фебруару 1909. године

²³⁹ Nenad Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, 199-212.

²⁴⁰ M. Rajner, *Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia (1918-1945)*, Leiden-Boston 2019, 15.

²⁴¹ Исто, 15-17.

²⁴² О Моши Пијаде види: С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, Београд 1968.; Л. Трифуновић, Предговор књизи: М. Пијаде, *О уметности*, Београд 1963.,12-13.; Л. Трифуновић, Моша Пијаде, у: *Студије, огледи, критике* 3, Београд 1990, 22-28.;

²⁴³ M. Rajnes, *Fragile Images*, 16.

одлази у Париз и тамо проводи 13 месеци у врло лошим условима, због лоше породичне финансијске ситуације. Покушао је да добије стипендију, али није успео. И због тога се у марту 1910. године враћа у Београд и почиње да се бави сликарством. Те су из тог периода сачуване слике, као што је аутопортрет (полуакт) из 1910. који се данас чува у Народном музеју, те други аутопортрет из 1911, и један пејзаж са Чубуре под називом Лауданов шанац. У својој биографији наводи да је у то време било врло тешко живети од сликарства, осим радећи портрете по фотографијама, што он није желео да ради, те почиње да се бави новинарством да би имао од чега да живи. Четири године се бавио новинарством, а у јесен 1913. године почиње хонорарно да ради као наставник цртања у охридској гимназији, и како наводи тамо је отишао у намери да ради као сликар, међутим на железници му је тада изгубљен сав сликарски прибор, неколико слика и две стотине цртежа, и наводи да се после тога од 1914. поново враћа новинарству. Даље наводи да је од тог периода имао само прилику да слика на пар година. Тако је 1916. године настао Аутопортрет са јапанским луткама који је 1920. био изложен на изложби групе „Облик“, где га је откупило Уметничко одељење Министарства просвете, касније је слика прешла у Музеј кнеза Павла, а данас се налази у Народном музеју у Београду.

На повратку из Лондона у Београд, Моша Пијаде се 15. марта 1967. године заставио у Паризу, јер како је својим сапутницима рекао „не бих могао преживети а да не свратим“. Истог поподнева, после шетње градом и обиласка неколико кафеа и парка Монсо, где је некада спавао на клупи, добио је срчани удар и умро. Мошини младалачки идеали, формиран у сусрету са француском културом, отелотворени су у аутопортретима које је урадио после првог боравка у Паризу, 1910. године, а њихов врхунац је слика Аутопортрет са јапанским луткама. Определивши се за сликарство у раној младости, учи најпре у Београду, затим у Минхену, да би у фебруару 1909. године отишао у Париз. Тамо проводи тринаест месеци у „врло лошим условима“. Данима лута дворанама Лувра, сатима стоји испред Манеових слика.²⁴⁴

Повратак у Београд, 1910. године, биће, међутим, антиклимакс боравка у Паризу. Чекала га је борба за материјалну егзистенцију и трагање за местом у друштву. Покушај самореализације Пијаде почиње кроз сликарство. У кратком периоду од 1910. до 1916. године настаје неколико аутопортрета. Као у случају три Дирерова аутопортрета и Мошини се могу анализирати као три етапе ка самоспознаји. Аутопортрет са јапанским

²⁴⁴ С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, 57.; Н. Радић, Вратио сам се из „Раја“ - четири аутопортрета са палетом, у: *ЗЛУМС* 38, 237.

луткама, најсложенији од свих, асимилује елементе ранија два: првог (1910) виричног „полуакта“ и другог (1911) у лику париског дендија.

Први аутопортрет настао 1910. године, димензија 55x77 цм, рађен у техници уља на платну, данас је део колекције Народног музеја у Београду. Портрет је био у власништву сликара све до 1939. године, када га је за своју колекцију европске уметности откупио колекционар и Мошин пријатељ, Ерих Шломовић. Том приликом је Моша Пијаде насликао и портрет колекционара, који је такође део колекције Народног музеја. Први Мошин аутопортрет из 1910, преживео је Други светски рат, захваљујући што су слике из Београда пренете у село Бачина (у близини Крушевца).²⁴⁵ Мошин први аутопортрет је био изложен на његовој изложби у атељеу 1952. године, излагањем овог аутопортрета симболично се вратио на почетак своје сликарске каријере.²⁴⁶

На првом аутопортрету представљен у полуголом акту, где је разоткривена његова мускулатура и физичка снага, али истовремено је задржао изглед модерног младог интелектуалца, који је наглашен наочарима, танким брковима и модерном фризуром. Његова сликарска палета, стварајући паралелу са обликом његовог торза, носи и потпис уметника на француском *Piyadé*. Насупрот томе, кроз прозор се пружа поглед на двориште са низом дрвених шупа, типичних за београдску Чубуру, где је Пијаде изнајмио свој први атеље. У првој деценији XX века Чубуру су чиниле мале једноспратнице са баштама разбацане на обалама тада још постојећег потока. Осим разних занатлија, овај део града је због својих кафана привлачио боеме, песнике и сликаре.²⁴⁷ На први поглед може се закључити да је овакав аутопортрет настао у недостатку живих модела. Пре свега зато што се у периоду пре Првог светског рата позирање „живих“ модела сматрало неморалним. И сам Моша Пијаде, наводи да су се у том периоду радили портрети на основу фотографија, што њему никада није било узбудљиво.²⁴⁸ Радећи свој први аутопортрет Моша Пијаде је одао почаст уметницима и уметности од којих је учио и којима се дивио, од Минхена до Париза, од Виљема Лејбла

²⁴⁵ Слике су биле сакривене између два зида, у старој кући породице Живадиновић. Ерих Шломовић је са породицом такође живео у Бачини, у кући богатог трговца Душана Спасића. Мушки део породице Шломовић је већ 1941. године одведен у логор у Ћуприји, одакле се више нису вратили. Једна од највећих колекција европске уметности која се данас налази у Народном музеју, није била нађена од стране Немаца, и након рата уз помоћ Моше Пијаде, сандуци са сликама возом су кренули за Београд. Воз је доживео несрећу, и сандуци са сликама су испали из воза, том приликом је погинула мајка Ериха Шломовића. Слике су касније пронађене, установљено је да је изгубљена неколицина слика. Свакако Мошин аутопортрет је остао сачуван, као и портрет Ериха Шломовића и данас су део колекције Народног музеја.

²⁴⁶ М. Пијаде, *О уметности*, 160-163.

²⁴⁷ М. Рајнер, *Fragile Images*, 36-56.

²⁴⁸ Исто, 36-56.

до Едварда Манеа. На овим раним радовима био је ближи хрватском „минхенском“ кругу, него београдским уметницима са којима је почео да се дружи. Београдски сликари почетком XX века радили су у импресионистичком маниру, у пленеру, сасвим другачије од Моше Пијаде. Чврстоћа облика тела и тамне боје на Мошином аутопортрету подсећају на акт хрватског сликара Владимира Бецића, насликаног у Минхену 1906. године. Урамљени одраз у огледалу у Бецићевом делу одговара Мошином прозору који урамљује поглед на двориште. Слично томе, једна мрља јарке боје која се појављује као одраз у прозорском оквиру на Мошином аутопортрету подсећа на импресионизам и кореспондира са живописном јапанском лепезеом уоченом изнад огледала на Бецићевој слици.²⁴⁹ Ово указује на признавање импресионистичког манира у француском сликарству, али и на недоследност како га примењују. Одлука да себе прикаже делимично нагог, одавала је приврженост модерности. Сликајући себе како седи у осами свог београдског атеља, то је период када је желео да се бави сликарством те је зато себе приказао са палетом и четкицама.²⁵⁰ Како се у литератури наводи на његовим првим сликама је и даље присутан утицај минхенске академије, док ће се утицај Париза приметити на другим аутопортретима. Градски приказ који је приказан на аутопортрету представља реалну чубурску ведуту. Ту се бавио сликањем, превођењем и илустровањем народних песама.²⁵¹

Међутим, током следеће године изгледа да су такве младалачке фантазије нестале са платна младог уметника. Други аутопортрет из 1911. године рађен у техници уље на платну, димензија 48x58 цм данас се налази у Амбасади Републике Србије у Паризу. На аутопортрету из 1911, појављује се у потпуно другачијем изгледу. Одевен у модерну одећу, као париски денди, носи белу кошуљу са високом крагном, украшену краватом на пругице, док преко кошуље носи зелени прслук. Уметник се као у пролазу окреће ка посматрачу. Одсуство фронталног присуства на слици, заједно са сликом пажљиво обученог младића који нас гледа попреко кроз своје наочаре *ricne-nez*, као да алудира на нову фазу и идентитет у његовом животу. Одсуство његовог професионалног „алата“-палете и четкице, указује на удаваљавање од сликарства.²⁵² На овом аутопортрету заправо се уочавају утицаји Париза, он себе приказује као дендија, јер се са модом и европским костимом, упознаје управо тамо. Заиста, у том периоду Моша Пијаде је већ

²⁴⁹ Исто, 36-56.

²⁵⁰ Исто, 36-56.

²⁵¹ М. Пијаде, *О уметности*, 122; види и: М. Rajner, *The Pijade Brothers and the "Serbian Renaissance"*, *Jews and Slavs* 27(2021), 445-470.

²⁵² М. Rajner, *Fragile Images*, 36-56.

почео да ради као ликовни критичар и новинар. Због немогућности да живи од сликарства, од 1911. године почиње да пише за београдске листове као што су Правда, Мали журнал, *Пијемонт* и *Ново време*. Упркос љубави према сликарству, Пијаде је брзо открио да је динамична новинарска професија такође погодна за његов темперамент.²⁵³ Током 1916. године живећи у окупираном Београду, окружен ратом и бедом Моша Пијаде је поново почео да се бави сликарством, осећајући интензивну инспирацију и креативност. Његов аутопортрет са јапанским луткама настао је док је истовремено радио на превођењу Раблеа, Молијера и Бодлеровог Цвећа зла. Атмосфери окупираног и ратног Београда пристајали су и стихови Бодлерове песме *Сплин*.²⁵⁴

*Када небо ниско, ко оловни вео
На дух нам се спусти јадан у самоћи,
И видик на округ обухвати део,
Те дан црњи чини од најцрње ноћи.*²⁵⁵

Палета са бојама коју Пијаде држи на овом портрету, за разлику од оне из 1910. године, сада носи његов потпис на ћирилици, што јасно указује на његову повезаност са српском културом, као и на свест о тренутној ситуацији у којој се Краљевина Србија налазила. Осим тога, терпентинске боце, широка четка за сликање и његова раздрљена кошуља, указују да је себе представио као сликара који је желео да заради новац, поистовећујући се са народом, и оним што најбоље ради постаје један од њих. Концепт аутопортрета из 1910. и 1911. је замењен новим физичким присуством новог Моше, обичног човека, који се у тренуцима своје личне кризе враћа сликарству.²⁵⁶

Сачувана фотографија, која је настала вероватно двадесетих година XX века, приказује збуњеног Мошу Пијаде који седи између своја два аутопортрета. Са леве стране је Аутопортрет са јапанским луткама, док је са десне стране изгубљени аутопортрет познат само по овој фотографији. Приказује Мошу одевеног у савремено одело, са цигаретом у једној руци и шеширом у другој руци- управо осликава изглед београдског новинара. Позициониран између два поменута аутопортрета, Пијаде је представљен као да се налази на раскршћу два замишљена идентитета-уметника и друштвено ангажованог интелектуалца.²⁵⁷

²⁵³ Исто, 36-56.

²⁵⁴ Исто, 36-56.

²⁵⁵ Ш. Бодлер, *Цвеће зла*, 72.

²⁵⁶ М. Рајнер, *Fragile Images*, 36-57.

²⁵⁷ Исто, 36-57.

Аутопортрет са јапанским луткама сублимира претходна два, исказује да је Моша Пијаде заправо схватио *ко је он и шта би желео да буде* и на тај начин себе представља као сликара који је био инспирисан француском уметношћу. Аутопортрет са јапанским луткама рађен у техници уље на картону димензија 75x65 цм, део је колекције Народног музеја.²⁵⁸

Допојасна фигура двадесестогидишњег сликара загледаног у самог себе, заузима централно место слике Аутопортрет са јапанским луткама. У првом плану је палета коју, заједно са снопом четкица, држи у десној руци. Обучен је у раздрљену белу кошуљу, заврнутих рукава преко које носи смеђи прслук. Иза њега се у простору налазе две јапанске лутке, више бочица, молерска четка и посуда. Чини се као да сликар лебди у кругу који чине палета и остали предмети. Свакодневни амбијент изнајмљене собе на Дорћолу, у којој је боравио и у којој је настала слика, уздигнут је изнад описаног, на ниво амблематског. Јер, иако се Моша окружује наизглед обичним, декоративним предметима, ова слика је знак примљене Манеове поруке. Главни предмет слике су, поред самог Моше, две јапанске лутке купљене у Паризу. Оне говоре о великом утицају који су јапанска уметност и култура имале на француско сликарство друге половине XIX века, а превасходно на Манеа.²⁵⁹ Портрет Золе показује као пионира, не само у увођењу амблема модерног доба, већ и у поимању јапанске уметности, посебно естампи, као једног од могућих узора модерног сликарства. Јапанске лутке Моша користи као *манеовски* амблем јапанске естампе присутне на Золином портрету. То је његов цитатни механизам, опредмећење идеје како о јапанском утицају на француско сликарство тако и француском утицају на сопствено сликарство. Кадром исечена *естампа* у горњем левом углу Мошине слике још је једно од композицијских решења које указује на Манеа и на јапанско *ukiyo-e* сликарство, тачније, на принцип представе целине фрагментом.²⁶⁰ Аутопортрет са јапанским луткама Моше Пијаде је остварење Бодлеровог *dictum*-а да денди треба да тежи непрестаној узвишености, да треба да живи и да спава пред огледалом, и сликарске поетике Манеа, сликара модерног живота.²⁶¹

Још један аутопортрет који се уклапа у концепт претходна три потиче из 1922. године. Приказује замишљеног циника који посматра кроз полуотворене очи, са цигаретом у устима, са забаченом главом, приказује упадљиво другачијег Мошу Пијаде

²⁵⁸ Н. Радић, Вратио сам се из „Раја“ - четири аутопортрета са палетом, 238.

²⁵⁹ Исто, 238.

²⁶⁰ Н. Радић, Вратио сам се из „Раја“ - четири аутопортрета са палетом, 238.

²⁶¹ Исто, 238.

од идеалистичног интелектуалца који се појављује на аутопортрету из 1911. Недостаје сликарска палета и нејасно је да ли широком четком коју држи ради на слици или осликава зид.²⁶²

Сва три аутопортрета настају, пре свега, као резултат боравка и школовања у иностраним уметничким центрима, попут Минхена и Париза, као и студирања кључних развојних, историјских тачака европске уметности. Моша Пијаде их ствара по повратку из света, у тренуцима проналажења новог идентитета, грађеног између великих узора, могућности и спремности средине да њега и његова дела прихвати. Ова три аутопортрета због свега наведеног представљају свакако три ремек дела српске уметности настала у првим деценијама XX века.

Сагледавајући аутопортрете Леона Којена и Моше Пијаде, учили смо да је за ове младе уметнике био карактеристичан вишеструки идентитет. Моша Пијаде је на аутопортретима који прате његову трансформацију, себе представио пре свега као сликара српског сефардског порекла, те ликовног критичара и на крају водећег југословенског комунисту.²⁶³

Тридесетих година XX века Давид С. Пијаде написао текст под насловом „Наши сликари“ за годишњак сарајевске *Ле беневољнице* и београдске *Потпоре*.²⁶⁴ У овом кратком есеју, писаном са страшћу и знањем, Давид је открио све проблеме са којом се јеврејска заједница суочавала, али се истовремено дивио достигнућима тројице сликара сефардског порекла. Иако, углавном, посвећен сећању на тек преминулог Леона Којена, Давид Пијаде се осврнуо и на Мошина уметничка остварења. Уметничке путеве Леона Којена и Моше Пијаде доживљавао је као трагичне: први умире непризнат и пати од душевне болести, други служи четрнаестогодишњу казну. Заменивши веру својих предака која је, како је истакао, због своје друге заповести, обесхрабрила уметнички израз и професију уметника „новом религијом лепоте“, ови уметници су прихватили модерност као *Срби Мојсијеве вере*, као грађани и патриоте, и као универзални хуманисти.²⁶⁵

²⁶² M. Rajner, *Fragile Images*, 52-53.

²⁶³ Исто, 54.

²⁶⁴ D. S. Pijade, *Naši slikari u: Godišnjak (Sarajevo: Jevrejsko kulturno-prosvetno društvo I "La Benevolencia"*; Belgrade: Dobrotvorno društvo "Potpora," 1933/34), 106–109.

²⁶⁵ M. Rajner, *Fragile Images*, 53-54.



Леон Којен, Аутопортет, уље на платну, 1890. Јеврејски историјски музеј



Моша Пијаде, Аутопортет, 1910, Народни музеј(колекција Ериха Шломовића)



Моша Пијаде, Аутопортрет, 1911, Амбасада Републике Србије у Паризу



Моша Пијаде, Аутопортрет са јапанским луткама, 1916. Народни музеј Београд





Моша Пијаде, Аутопортрет, 1922, приватна колекција

ВИЗУЕЛНА КУЛТУРА И СЛИКЕ СУЖИВОТА И ТОЛЕРАНЦИЈЕ

У овом поглављу истражени су механизми како у књижевности и визуелној култури долази до представљања идеје о верској толеранцији. Исказивање различитих идејних садржаја једна је од карактеристика европске уметничке праксе и визуелне културе. Визуелним се исказују ставови о друштву, пропагирају се различити идеали и креира се социјални и политички амбијент. Основе за овакву употребу уметности леже у моћи визуелног да истовремено перципира и обликује стварност.²⁶⁶ Крајем XIX и почетком XX века, уз ангажовано деловање у име цркве, државе, нације и политичке партије, сликари и наручиоци пропагирају различите ставове о друштву, религији, међунационалним и међуконфесионалним односима.²⁶⁷

Једна од значајних друштвених идеја која је обележила нову европску културу и која је била уграђена у бројне државне, правне системе је мисао о толеранцији. Појам толеранције обухвата став о поштовању других верских, националних и идејних уверења, другачије културе и другачијег политичког мишљења. Толеранција се супроставља екстремним ставовима, она се уграђује у схватања о људским правима, па се зато она препознаје као једна од основних карактеристика демократских друштава.²⁶⁸ У време просветитељства, када се идеја о толеранцији пропагирала у европском друштву, долази и до њеног представљања у књижевности и визуелној култури.²⁶⁹

Признање да су Јевреји равноправни са осталим грађанима и законско укидање забрана и неједнакости били су идеали који су, пре свега, почели да се остварују у западној Европи. Декларација о правима човека као манифест Француске револуције, инспирисана духом просветитељства, подразумевала је јеврејску једнакост.²⁷⁰ Закон који је донет на Уставотворној скупштини 27. септембра 1791. године, који је означавао први чин пуне еманципације хришћанске државе, неки Јевреји су доживљавали као

²⁶⁶ Н. Макуљевић, *Идеја о толеранцији и визуелна култура: Молитва Ристе Вукановића*, Београд 2006, 3.

²⁶⁷ Исто, 3.

²⁶⁸ Исто, 3.

²⁶⁹ Исто, 3.

²⁷⁰ R.I.Cohen, *Emancipation in Western Europe*, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, *An Emancipating Experience: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre*, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.

историјски преокрет и догађај који је њима наговештавао бољу будућност. У тадашњој штампи писало је следеће: „Француска је наша Палестина, њене планине су наш Сион, њене реке су наш Јордан. Пијмо воду ових извора, то је вода слободе...!“²⁷¹ После Француске револуције еманципација Јевреја је постала централно питање, без обзира на место где су живели, што значи да је свака заједница морала да води сопствену борбу за еманципацију, односно толеранцију.²⁷² Законска одлука је у већини случајева била круна дуготрајног процеса економске и друштвене интеграције. Међутим, у неким случајевима као у самој Француској, еманципација је захтевала одрицање од сепаратног колективног јеврејског идентитета, то је била борба либерала за универзалну примену „природних права“ који су обезбедили грађанску равноправност Јевреја. Гроф де Клерман -Тонер у свом чувеном говору у Народној скупштини је захтевао да Јевреји не буду искључени из члана X *Декларације о правима*, где се наводи „Ниједног човека не треба малтретирати због опредељења, укључујући и његова верска опредељења“. Стога, рекао је „Јеврејима као нацији треба све ускратити, али све дати као појединцима“.²⁷³ Било да је то резултат намерног избора, или је инкорпорирано и наметнуто, или производ продуженог процеса социо-културног сазревања, еманципација никада није била линеаран и безболан процес.

Уобичајено верско непријатељство према Јеврејима, карактеристично за традиционална подиндустијска друштва, било је појачано модерним идеологијама и политичким снагама, како конзервативним тако и револуционарним, које су јеврејску једнакост посматрале са страхом и антагонизмом. Дакле, јеврејска еманципација у Европи претрпела је велику регресију током година након Бечког конгреса (1814-1815), који је окончао доба револуције и настојао да се поново успостави мир у Европи на

²⁷¹ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, *An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre*, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, *Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France*, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷² R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, *An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre*, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, *Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France*, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷³ Цитирано према: R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, *An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre*, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, *Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France*, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

основу обнове старог поретка. Ипак, либералне и демократске снаге су свуда преузеле циљ јеврејске еманципације и претвориле га у централно питање у својој политичкој кампањи.

Уочи револуције 1848. године идеја о јеврејској једнакости више се нигде на западу није могла игнорисати. Преврати који су потресали Европу средином XIX века, резултирали су, са само неколико формалних промена. Антијеврејска осећања су и даље била заступљена и представљала су централну улогу у ограничавању пуног и равноправног пријема Јевреја у друштво. Како је запад губио своје феудалне и традиционалне структуре и улазио у либерално буржоаско, индивидуалистичко и индустријско доба, једнакост свих грађана је постала суштински услов модерности. Док су се у појединим европским земљама у другој половини XIX века борили за еманципацију и толеранцију према Јеврејима, процес који је у Паризу започео скоро век раније био је завршен, и јеврејска еманципација на западу је била утврђена као политичка и правна чињеница.²⁷⁴ Међутим, ово достигнуће из XIX века било је прилично крхко и зато је лако уништено у одређеним европским земљама са растом расистичких идеологија.²⁷⁵ То управо показује да правна једнакост и пуно политичко учешће не доводе нужно до друштвеног прихватања и признања.²⁷⁶

Руско-јеврејски историчар, Симон Дубнов, који се између осталог бавио и историјом Јевреја у модерној Француској, означио је француску револуцију као прекретницу у историји Јевреја. Дубнов је тврдио да је еманципација Јевреја представљала раскид са свим претходним дешавањима у историји Јевреја и стога с правом заслужује да се сматра почетком модерног доба у њиховој историји. У међувремену, други појединци у различитим европским градовима били су ангажовани на решавању потребе да се јеврејска култура и традиција представи нејеврејском свету.

²⁷⁴ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷⁵ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷⁶ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

Чини се да је до Првог светског рата јеврејска визуелна уметност била у порасту, добивши извесно прихватање и присуство у друштву. Стереотипне слике Јевреја остале су по страни, а нове су се појављивале како су Јевреји развијали нове односе са земљама у којима су живели. Карактеристично за њихов нови осећај припадности био је облик идентификације са земљом у којој су живели. У Србији се појавио почетком XX века, али је имао блиске паралеле у другим земљама средње и западне Европе.²⁷⁷ Како су ограничења укинута, Јевреји су се суочавали са културним и друштвеним проблемима, као што су морали да одлуче где ће живети и како ће се уклопити у нејеврејску околину.²⁷⁸ Посебно је било важно како да задрже посебан систем вредности који је заснован на традицији, и како да обликују њихов јавни и приватни простор. Да ли је требало да и даље скривају свој идентитет из страха да ће и даље бити виђени као други или је требало да прихвате своју новостечену слободу и отворено комуницирају са свима, без обзира да ли су Јевреји или не. Иако си били свесни своје другости, пронашли су унутрашње ресурсе да креирају нови начин живота. Живот у урбаном простору пружао је Јеврејима много могућности.²⁷⁹

Током XIX века идеја о верској толеранцији била је присутна како у књижевности, тако и сликарству. Када говоримо о књижевности, класично дело које је представљало и промовисало верску толеранцију била је драма Готхолда Лесинга *Натан Мудри*, која представља дијалог припадника хришћанске, исламске и јеврејске вероисповести.²⁸⁰ Ова драма била је позната и српској јавности, зато што је 1864. године Јован Хацић превео на српски језик. Не ради се, дакле, о томе да се буде хришћанин, муслиман и Јеврејин, већ о томе да се прихвати највиши императив просветитељства, а то је да се пре и изнад свега буде човек, човек који воли свог ближњег, што је заједничка црта свих религија. „Добар човек“ се према ономе што читамо у драми о Натану

²⁷⁷ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷⁸ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁷⁹ R.I.Cohen, Emancipation in Wester Europe, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992, 158-159.; R. I. Cohen, An Emancipating Expiriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.; R.I. Cohen, Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tubingen 2003, 55-73.

²⁸⁰ Е.Г. Лесинг, *Натанъ Мудрый*, Нови Сад 1864.

Мудром, одликује, пред оданости Богу, пре свега својим друштвеним врлинама: према људима других вероисповести он гаји љубав без предрасуда, полази му за руком да овлада својом агесијом и мрачним нагонима, искрено се труди да успостави поред суживота са другим људима и постаје милостив, што је заједничка карактеристика све три велике религије.

„Свака религија има своје оправдање, своје посебно предање и своје доказе о традицији. Међутим, видимо да се свака религија представља као једино истинита и због тога одбацује учење других религија као погрешно. Отуда човек који трага за истином почиње да пореди религије. Притом сазнаје да и друге религије садрже истине, док сопствена религија садржи и неусклађености. Знање о овим неусклађеностима чини овог човека толерантним у односу према другим религијама. Сопствени погледи су, међутим, недовољни зато што ће тек месија показати коначну истину. До тада су они који своју религију узимају као једино истиниту преваранти, а њихове присталице, које друге религије прогањају као погрешна учења, уместо да следе заповести сопствене религије, јесу преварени преваранти (betrogene Betruer).“²⁸¹

Важан аспект Лесингове драме о Натану Мудром је питање о толеранцији. Тај појам је утврђен на непријатељској слици против-реформаторског католицизма, тј. захтеву да буде једина инстанца која чини блаженим. Појам толеранције треба да означава супротан програм у односу на досадашњу религијску праксу. Такву религијску праксу именују речју „Menschenmäkelei“ и пребацује се Јеврејима да су се први прозвали као „изабрани народ“ и да су овом арогантном аутодефиницијом заразили и хришћане и муслимане. Нетолерантност се, дакле, испоставља као заједничко обележје религија откровења.²⁸²

Такође, идеја толеранције је присутна у филозофском делу Џона Стјуарта Мила *О слободи* које је у младости превео Петар Карађорђевић. Прво издање овог превода објавила је Уједињења омладина српска, што јасно указује да је она утицала на уобличавање младе српске толеранције.

Идеја о верској толеранцији и религијском плурализму ширене су и пропагиране су путем визуелне културе.²⁸³ Тако је Вилијам Блејк урадио графичку књигу *Све религије*

²⁸¹ М. М. Јовановић, Лесингов Натан Мудри и немачка филозофија просветитељства, у: *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко- уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/1: Јевреји*, ур. Д. Бошковић, Ч. Николић, Крагујевац 2021. 172-173.

²⁸² М. М. Јовановић, Лесингов Натан Мудри и немачка филозофија просветитељства, у: *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко- уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/1: Јевреји*, ур. Д. Бошковић, Ч. Николић, Крагујевац 2021. 172-173.

²⁸³ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 4

су једна (All Religions are one). Питање међурелигијског дијалога посебно је актуелизовано од друге половине XIX века. О томе сведочи дело Лесинг и Лаватер у посети код Мозеса Менделсона које је насликао Мориц Даниел Опенхајм.²⁸⁴ Проблемом међурелигијског односа посебно се бавио Маурицио Готлиб, о чему сведочи дело Христос у Капернауму.²⁸⁵ Монотеизам као уједињујућа сила која стоји иза три абрахамске религије био је једна од главних тема мало познате Опенхајмове слике. На слици су приказани представници све три религије: муслиман, кардинал, Исус Христос који је укључен у разговор са ортодоксним Јеврејином. Опенхајмова слика представља универзалну поруку о једнакости човечанства и позива на узајамно прихватање и толеранцију.²⁸⁶

Историја идеје о људским правима и толеранцији се препознаје у различитим старијим државним и верским системима. Док се интензивно изграђује током новог века, а значајни и симболични тренутак означава 1789. година и Декларација о правима човека. То је заправо карактерисало правне нормативе новоформиране Кнежевине/Краљевине Србије.²⁸⁷ Иако се као државна вероисповест успоставља православно хришћанство, то није искључивало и деловање различитих религија. Управо се идеја верске толеранције крајем XIX и почетком XX века у Србији јасно огледа у егзистенцији и изградњи различитих богослужбених здања у Београду. Те се тако исламски верски живот одвија у Бајракли џамији, а подиже се и нова синагога Бет Израел²⁸⁸ 1908. године у улици Цара Уроша и изграђује се католичка црква.²⁸⁹ О толерантном односу између владајуће династије и београдских Јевреја, говори у прилог и чињеница да је камен темељац за нову синагогу Бет Израел положио краљ Петар Карађорђевић.

Српска револуција и обнављање државности у Кнежевини Србији првих деценија XIX века омогућили су и овом делу српског народа релативно брзо одвајање од оријенталног цивилизацијског круга Османског царства, све бржи развој и постепено

²⁸⁴ R.I. Cohen, *Jewish Icons*, 162-166; Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 4.

²⁸⁵ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 4; види и: E. Mendelsohn, *Painting a People: Maurycy Gittlieb and Jewish Art*, Hanover 2002, 129-138, 163-166.

²⁸⁶ О поменутој Опенхајмовој слици види више у: М. Rajner, *A Turbaned German of Mosaic Faith: Moritz Daniel Oppenheim's Visual Self-Orientalization*, 73-83.

²⁸⁷ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 3.

²⁸⁸ Синагога Бет Израел подигнута је у првим деценијама 20. века, о добрим односима Јеврејске заједнице и владајуће династије Карађорђевић, у прилог говори податак да је свечаноти поводом полагања камена темељаца присуствовао краљ Петар I Карађорђевић, о томе види више у: Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 233-235.

²⁸⁹ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 4.

усвајање тековина грађанског либералног друштва.²⁹⁰ Након доношења слободоумног устава из 1888. године, који потврђује потпуну равноправност свих народа Краљевине Србије без разлике у вери и припадности, Јеврејима су укинута разна ограничења, која им, нпр., између осталог, нису дозвољавала излазак из махале на Јалији; тада је почео брз процес акултурације, који су многи изједначавали са асимилацијом. Процес еманципације Јевреја и излазак из традиционалних оквира махале на Јалији одвијао се у више фаза. Јевреји у овом процесу прихватају централно-европски културни модел. За Јевреје који живе на територији српске државе то је подразумевало процес ослобађања од османске власти, пролаз кроз турбулентни период, као што је живот у Кнежевини, потом Краљевини, као и функционисање након династичких промена режима почетком XX века.

Важан положај сефардске заједнице у Београду је потврђен крајем XIX и почетком XX века када је поседовала све значајне институције као што су синагоге, школа, обредно купатило и гробље. Сефардска заједница била је претежно сачињена од трговаца и занатлија, са активним учешћем у животу београдске чаршије, као месту заједничких сусрета са другим народима и узајамне културне размене. Након стицања равноправности оснивају се друштва са добротворним и културним циљевима, долази до оснивања две банке и Јевреји почињу да учествују у друштвеном и политичком животу Београда.²⁹¹

Блажи однос нових генерација посебно се огледао у залагањима за културно остварење јеврејске заједнице, дипломатији, професијама и суграђанима који нису припадали њиховој заједници. Таква залагања била су примећена у језичком варијетету, и српски језик је почео да добија све већи значај у употреби јеврејских говорника, не само у јавној сфери, већ и у приватним просторима.²⁹² Поред језика, значајно је питање идентитета, и многи јеврејски интелектуалци попут Хајима С. Давича почели су да истичу српски идентитет београдских Јевреја. О толерантном односу који је негован према Јеврејима, и који су они неговали према околном становништвом, сведочи и податак да је 1897. године Давид А. Коен (1854-1915) конструисао асимилациону синтагму „Срби Мојсијеве вере“. Према А. Алкалају, такав поступак „инфилтрације туђег елемента“ код неких Срба је примљено са одобравањем, док код

²⁹⁰ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпеливости*, 119.

²⁹¹ М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 16.

²⁹² Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, *Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

других није.²⁹³ У Предговору сабраних Беседа српској омладини Мојсијеве вере, Давид А. Коен наводи савете и упутства младим нараштајима о идентитету и томе како да се етно-културолошки поставе на националном плану: „све већме долази до уверења и самосвести, да му је једини задатак и прави спас у животу, да свима својим поступцима делом покаже и у души осети: да је он прави Србин, Србин Мојсијевац, и да једино у том духу и правцу треба и мора своје идеале да ствара и гаји...“.²⁹⁴ У наставку текста Давид Коен наводи следеће: „Јест, ја осећам, и доиста и хоћу и треба да будем прави Србин, Србин Мојсијевац. Јер ја сам у души уверен да ми моја мила потпуно толерантна отаџбина Србија, неће, нити као таквом може, и најмање сметати, да до мирне воље мирно и спокојно, па и с поносом, свесно исповедам ону свету веру мојих праотаца...“.²⁹⁵ Приметна су два наратива у Коеновим наводима, позива се јеврејска омладина на већу приврженост српској отаџбини, у којој одржавају културни идентитет јеврејске провицијенције, али је пристуно и посредно обраћање српској отаџбини, од које се очекује, али којој се и признаје висока толеранција у погледу допуштања јеврејској заједници да, „до мирне воље мирно и спокојно, па и с поносом, свесно исповеда свету веру праотаца“.²⁹⁶ Као закључну поуку, Коен поставља манифестни проглас јеврејске омладине, који се огледа у друштвеном значају процеса толеранције, као и културолошком значењу новог идентитетског наслеђа скованог у синтагми „Срби Мојсијеве вере“. „Кад смо пре петнаест година у прилици патриотски јавно константовали, да су сви наши саверници, који су у овој земљи света угледали: Срби Мојсијеве вере, Срби Мојсијевци, и да као такви, треба а морају српском народу да припадају, — тад смо са резигнацијом, кидајући једном за свагда са дотадњим предрасудама традицијом задобивеним, хтели наговестити – ново време, - будућност, -

²⁹³ Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

²⁹⁴ Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

²⁹⁵ Цитирано према: Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

²⁹⁶ Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

омладину, која прожета просвећенијим духом према приликама ствара и нове друштвене појмове“.²⁹⁷

Графички лист повратак кнеза Милоша на престо

Посматрано кроз историју однос према Јеврејима био је разнолик. Однос османских власти је био толерантан према сефардским Јеврејима, те су они традиционално били верни поданици царства.²⁹⁸ Еманципација Јевреја у Србији одвијала се у више фаза, у зависности од политичких околности и династичких промена. Време Уставобранитеља може се посматрати као рестриктивно у законском погледу спрам Јеврејске заједнице. Богата српска, односно хришћанска трговачка елита настојала је различитим прописима да елиминише и пословно ограничи јеврејску мањину из превасходно економских разлога.²⁹⁹

Јевреји су у време кнеза Милоша уживали равноправност залажући се за специјалан статус дефинисан личним односом са владаром. Током владавине кнеза Александра Карађорђевића грађанске слободе Јеврејима су укинуте те они, не инсистирајући више на издвојеном положају, настоје да се територијализују тражећи правно изједначавање са осталим грађанима Кнежевине Србије. Захтеве су формулисали „прошенијем” кнезу Александру фебруара 1856. године, који обавезан Париским уговором о слободи вероисповести, правосуђа, пловидбе и трговине, додељује Јеврејима проширена права. Као реакцију на миграције сефардских Јевреја из Влашке и Босне средином XIX века, српске власти забраниле су насељавање у унутрашњости Србије, одредивши им град Београд местом сталног боравка. Кретање и трговачка делатност Јевреја били су ограничени на простор Београдског шанца. Пописом из 1854. године наведене су 284 јеврејске породице које живе у Београду, а од тога 224 породице биле су староседелачке а њих 60 придошло је из Турске. Београдски Јевреји су у власништву поседовали 154 куће а остали су живели под најам. Само 30 трговачких породица од овог броја наведено је као имућно док су остали лошег имовног стања. Ови подаци

²⁹⁷ Ђ. Н. Кебара, С.М. Миловановић, Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, *Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац 2021, 269.

²⁹⁸ N. Makuljević, *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, 199-212.

²⁹⁹ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 98-100; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 350-370;

представљају својеврсан пресек стања Јеврејске заједнице у Београду како спрам њене оквирне величине тако и релативне економске снаге. Све ово указује да однос српских власти према Јеврејима није био увек толерантан. Након повратка на власт, кнез Милош је септембра 1859. године донео указ којим гарантује једнака грађанска права свим поданицима без обзира на народност и вероисповест, уз слободу кретања и упражњавања занимања, ставивши ван снаге све раније одлуке и прописе. По смрти кнеза Милоша 1860. године његову одлуку укида укида Високи земаљски савет Србије, одузевши изнова Јеврејима грађанска права. Заједница се потом молбом обратила кнезу Михаилу марта 1861. године тражећи да им се оставе подарена грађанска и верска права.³⁰⁰

Пријатељски однос према Јеврејима неговао је кнез Милош, тако што је позивао угледне Јевреје из иностранства да се доселе у Србију, а и међу својим најближим сарадницима имао је Јевреје попут Давича. Толеранција кнеза Милоша према Јеврејима најбоље се огледа у томе што је он потмогао обнову београдске синагоге на Јалији и даривао полијелеј.³⁰¹ Јевреји су у време кнеза Милоша уживали равноправност залажући се за специјалан статус дефинисан личним односом са владаром.³⁰²

Пријатељски и толерантан однос између кнеза Милоша и српских Јевреја најбоље описује *Графички лист настао поводом молбе за повратак на престо кнеза Милоша Обреновића*³⁰³ 3. јануара 1859. године. Аутор литографије био је мађарски сликар Карол Сатмари (Carol Popr de Szathmáry), који је радио и стварао у Румунији, те се сматра оснивачем румунске фотографије.³⁰⁴ Потпис сликара, графичара и фотографа налази се у доњем десном углу, док су испод пописана имена свих представљених чланова делегације. Династија Обреновић је механизам слављења владара кроз организовање политичких свечаности континуирано примењивала од тридесетих година XIX века па све до почетка XX века. Оне су коришћене као значајно средство у пропагандним активностима династије Обреновић, у чијем су осмишљавању и визуелном уобличавању учествовали. О ефемерним спектаклима везаним за важне историјске догађаје из периода Обреновића сазнајемо из штампе. Новински извештаји, описи припрема и

³⁰⁰ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 98-100; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 350-370.

³⁰¹ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 90.

³⁰² Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 98-100; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 350-370; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 90.

³⁰³ Нацрт за литографију чува се у музеју у Смедереву, види у: Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 91.

³⁰⁴ А. Auer, U. Schögl, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România: perioada 1834–1916*. Asociația Artiștilor Fotografi., 19–20.

организовања свечаности, прокламације владара, доприносе бољем разумевању догађаја и уз визуелна сведочанства пружају целовиту слику о њима.³⁰⁵ Важан историјски догађај био је свакако Светоандрејска скупштина која је означила крај режима Уставобранитеља и Александра Карађорђевића.

Светоандрејска скупштина оставила је за собом дубоки траг у историје Србије. Она је изражавала суверену вољу народа не само одлуком о свргавању кнеза Александра Карађорђевића и враћању Милоша Обреновића, већ још више, прокламовањем демократских циљева и истицањем жеља, захтева, предлога за политичка права и економске олакшице у интересу најширих слојева маса. На Светоандрејској скупштини први пут су дошли до политичког изражаја представници либералне буржоазије и грађанства у варошима. Они су дошли као последица великих социо-економских промена у друштву последњих деценија пре Светоандрејске скупштине.³⁰⁶

Литографија се посебно разматра као дихтомија, произведена у српској историји уметности, између слике схваћење као визуелни документ историјског догађаја и слике као уметничког дела.³⁰⁷ Идејне основе на којима она почива неодојиве су од саме скупштине схваћене као националне свечаности, артифицираног романтичарског ефемерног спектакла, као тада уобичајена средства за изражавање политичког програма.³⁰⁸ У том смислу литографију Светоандрејска скупштина не треба посматрати као покушај да се реконструише реални догађај, него као саставни део стварања реалности које је започело још пре његовог одржавања.³⁰⁹ У поетском простору политичке митологије, она је имала функцију да забележи, визуелно кодира и на тај начин, равноправно са другим средствима, произведе и протумачи одабрани догађај.³¹⁰ Литографијом је забележен историјски тренутак који је овековечио другу владавину кнеза Милоша Обреновића. Специфична историја ове литографије и њен амбивалентан карактер, који проистиче из саме природе историјског сликарства, с једне стране разумеваног као историјски документ, а са друге као уметничког дела, отвара низ питања

³⁰⁵ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, Београд 2021, 29-31.

³⁰⁶ А. Раденић, *Светоандрејска скупштина*, Београд 1958, 148.; Љ. П. Ристић, Светоандрејска скупштина у извештајима енглеских дипломатских представника у Београду, *Balkanica* XXII, 137-159.

³⁰⁷ К. Митровић, Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела, *ЗЛУМС*, 125-140.

³⁰⁸ Исто, 125-140.

³⁰⁹ Исто, 125-140.

³¹⁰ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 86.

о односу између слике и историје.³¹¹ Поп де Сатмари је забележио 3. јануара 1859. депутацију Светоандрејске скупштине која подноси одлуку Народне скупштине кнезу Милошу Обреновићу у Букурешту. Посебно је значајно јер је литографија настала на лицу места, у тренутку када се тај догађај десио, као документ времена и историјског догађаја. Слика је значила њену вечну присутност у садашњости, она је имала функцију легитимисања актуелног политичког захтева, али истовремено и регулисања односа у друштвеној и политичкој структури заједнице.³¹² Самим тим, није случајно што је уметник присуствовао самом догађају. Сатмари је боравио у Србији у неколико наврата 1849., 1852. и 1855. године кнеза Милоша је упознао у периоду кнежеве емиграције, када је боравио на својим имањима у Влашкој. Био је званични дворски сликар, а у време Александра I Кузе и Карола I, ангажован је као званични дворски фотограф, са искуством у представљању дворских свечаности.³¹³

У том тренутку кнез Милош упознаје Поп де Сатмарија који креирајући ту слику управо најављује његов повратак у Србију и поновно ступање на власт. Његов повратак 25. јануара 1859. године забележио је у форми цртежа и сликар Стева Тодоровић.³¹⁴ Литографија приказује историјски догађај која је била опробано и сигурно средство прослављања владара и династије, па се у овом тренутку прихвата као поуздан пут успостављања дијалога између владара и значајних представника грађанске класе.³¹⁵ На литографији је приказана делегација грађана Кнежевине Србије коју је предводио Станојло Петровић, с једне стране, и кнез Милош са својом делегацијом и члановима породице, с друге стране. У пратњи Станојла Петровића приказани су епископ ужички Јоаникије и архимандрит Василије. Као један од чланова делегације наведен је и Јосиф А. Русо као представник *општине Еврејске*. Јосиф А. Русо приказан је са леве стране у другом реду, највероватније иза Лазара Чолак Антића који се налази у првом реду, одмах иза црквених великодостојника. Јосиф Русо приказан је анфас, на глави носи фес, као и окупљени са те стране. Мушкарци са леве стране представљају изузетак јер на глави носе фес, који је у то време био схватан као део аутентичне српске ношње, и у револуцији

³¹¹ К. Митровић, Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела, *ЗЛУМС*, 125-140.

³¹² Исто, 125-140.

³¹³ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 29-31.

³¹⁴ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 29-31.

³¹⁵ М. Тимотијевић, Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Михајла Обреновића, *Перистил* 31, Загреб 1998, 305-312.

1848. био је коришћен као ознака националног идентитета. На тај начин је језиком конвенција, преузетим из друштвеног понашања, јасно изражено преимућство националне идеје у односу на све друге моделе идентитета, било класне, професионалне или религијске.³¹⁶ Са друге стране мушкарци у грађанским и војничким костимима приказани су без шешира на глави, и тиме су испоштовани и други елементи друштвених конвенција у служби глорификације националне идеје. То је био уобичајен израз поштовања у култури новог века, који је опстао све до Другог светског рата.³¹⁷

Сачувани су и цртежи који су послужили као предлошци за литографију у којима се истиче Сатмаријев студиозност и, посебно интересовање за костим. Српска графика XIX века показује своју актуелност представљањем савремених дешавања, због чега је била погодна за ширење политичких идеја и популарисање одређених личности. Пратећи друштвена и политичка превирања, она је била актуелни хроничар догађаја, али и активни учесник у њима.³¹⁸

Графички лист приказује тренутак када Станојло Петровић, одевен у свечану униформу, уручује писмо Народне скупштине некадашњем и будућем кнезу Милошу, који је одевен у кнежевску одећу. Догађај који је иницирао јавну свечаност у Букурешту, одиграо се крајем 1858. године на Светог Андреју Првозваног. Тада је у Београду одржана Народна скупштина, на којој је смењен Александар Карађорђевић, а Милош Обреновић је поново изабран за кнеза. Том приликом изабрана је делегација, која ће отићи у Букурешт да Милоша и Михаила Обреновића, позове да се врате у Србију.³¹⁹ Ти значајни догађаји, везани за смену династија, прилагођени су свечаним манифестацијама београдског становништва.³²⁰ Видимо сцену дијалога између Станојла Петровића и кнеза Милоша Обреновића, ситуације која је више пута била произведена током саме скупштине. Највероватније да је приказана сцена тренутак када уручују писмо Народне скупштине и одлуку да је Милош Обреновић изабран за кнеза. Како се

³¹⁶ О масовној употреби феса види више у: Ј. Игњатовић, *Расходије из прошлог српског живота. Мемоари*, Нови Сад 1953, 86—105.; Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 31.

³¹⁷ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 31.

³¹⁸ А. Раденић, *Светоандрејска скупштина*, Београд 1958, 148; Љ. П. Ристић, *Светоандрејска скупштина у извештајима енглеских дипломатских представника у Београду*, *Balkanica XXII*, 137-159.

³¹⁹ Ч. Мартиновић, М.Н. Брашић, *Југословенске народне скупштине и сабори*, Београд 1937, 59-61.

³²⁰ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Михајла Обреновића*, *Перистил 31*, Загреб 1998, 305-312.

може закључити из коришћених савремених извештаја, сви елементи приказани на литографији припадају историјској тачности.³²¹

Сцена се одиграва у ентеријеру, о чему сведоче драперије и завесе, и декоративни елементи на зидовима, са леве стране кроз отворене драперије улази светлост која осветљује саму графику. Сабори или скупштине су се увек одржавали у затвореној дворани митрополијског двора. Једини сабор који је забележен у форми слике био је онај оджан 1837. године и на којем је изабран митрополит Станковић.³²²

Сама композиција проистиче из тада већ канонског решења Жак Луј Давида за цртеж *Заклетва у тениском дворшиту*, којим је меморисан догађај којом је отпочела Француска револуција. У српској визуелној култури литографија има сличности са сликом Мајска скупштина Павла Симића из 1848. године. Овом сликом овековечен је историјски тренутак рађања Српске Војводине.³²³

Као што је већ наведено, као један од српских делегата, који су посетили кнеза у Букурешту, приказан и члан сефардске општине Јосиф Русо. Присуство члана јеврејске општине Јосифа Русоа као делегата различитих етничких и верских мањина, управо је дало друштвени и политички легитимитет члановима јеврејске заједнице. Док с друге стране, указује колико су чланови јеврејске заједнице, били значајни представници Милошеве Кнежевине, те је један од чланова заједнице био изабран као званични представник делегације.

Ова графичка представа је требало да испуни пропагандну функцију која је била још снажнија уколико претпоставимо да је дистрибуирана пре Милошевог повратка у Србију. У том случају она је документовала један догађај, али и најавила кнежев повратак, потврђујући моћ симболичког присуства владара посредством слике, услед његовог физичког одсуства. Владарски портрет доживљаван као супститут владара ношен је у процесима у данима након Светоандрејске скупштине пре кнежевог повратка у земљу.³²⁴ Сатмаријева графика обезбедила је присутност у приватним

³²¹ А. Раденић, *Светоандрејска скупштина*, Београд 1958, 148. ; Љ. П. Ристић, *Светоандрејска скупштина у извештајима енглеских дипломатских представника у Београду*, *Валсапис* XXII, 137-159.

Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 30-31.

³²² К. Митровић, *Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела*, *ЗЛУМС*, 125-140.; Р. Симоновић, *Уз слику Српског народног и црквеног сабора од 1837*, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. II, св. 3, Сремски Карловци 1929, 425. *1837*, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. II, св. 3, Сремски Карловци 1929) 425.

³²³ О томе види више у: К. Митровић, *Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела*, *ЗЛУМС*, 125-140.

³²⁴ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 30-31.

домовима и разним друштвима. У тексту о Народној библиотеци при Матици српској, објављеном у Јавору 1875. наводи се списак књига, као и краћи попис уметничких радова међу којима се спомиње и Сатмаријев рад. Овај податак имплицира да је један од кључних догађаја који је означио промене у политичком животу посредством литографије, пронашао место у колективном памћењу и у домену јавног и приватног простора.³²⁵

Приказивање члана сефардске општине на литографији која је настала у част повратка на престо кнеза Милоша, управо указује на положај који је јеврејска заједница заузимала у српском дрштву тога доба, док са друге стране даје и легитимитет члановима јеврејске заједнице за учествовање у државном и политичком животу Кнежевине. Овакво визуелно сведочанство само потврђује оданост и узајамно поверење које је постојало између угледних Јевреја и кнеза Милоша, као и то да су они заузимали подједнако важан положај као и остале етнице. Своју оданост према Јеврејима показивао је у више наврата, да су они били значајни грађани, у прилог говори и податак да је кнез Милош позивао угледне Јевреје из иностранства.

Управо је ово један од првих приказа неког Јеврејина на визуелној представи која представља један од значајних историјских догађаја за саму Кнежевину, док с друге стране овај графички лист управо говори о толерантном односу који је кнез Милош имао према свим припадницима Кнежевине, без обзира на вероисповест.³²⁶ Иако ова литографија сведочи о значајном јавном историјском и политичком догађају за Кнежевину и другу владавину кнеза Милоша, она управо сведочи и о начину одевања и изгледу грађанства у другој половини XIX века. Литографија приказује Кнежевину Србију у другој половини XIX века као мултикултуралну средину у којој су сви грађани без разлике у вери и националности имали подједнако важан положај.

О суживоту и толеранцији која је негована за време владавине кнеза Милоша, говори и све већи друштвени успон угледних сефардских породица, што је директно

³²⁵ Ј. Цукић, *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, 30-31.

³²⁶ По смрти кнеза Милоша 1860. године његову одлуку укида Високи земаљски савет Србије и тиме одузимају Јеврејима сва грађанска права. Заједница се стога обратила кнезу Михаилу марта 1861. тражећи да им се оставе подарена верска и грађанска права. Београдски Јевреји упутили су молбу за помоћ и „Израелитској алијанси“ у Паризу. Кнез Михаило Обреновић исте 1861. године, доноси указ којим београдски Јевреји у границама вароши могу слободно да тргују у њој, држе непокретна имања. Овим решењем такође им је дозвољена слободна трговина по унутрашњости Кнежевине Србије али не и право да се по избору стално насељавају купујући непокретности. Тиме су овим указом на снагу враћени прописи које је невољно донео кнез Александар Карађорђевић. Види више у: Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 98-100; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 350-370.

било повезано са политичким променама и формирањем независне Србије. Сефардска породица Пијаде је у знак захвалности благонаклоном владару према јеврејској заједници, насликала мурал са ликом кнеза Милоша, на фасади породичне фирме.³²⁷ Кнез Милош приказан у кнежевској одежди, и изнад је био приказан српски грб. Овакво изражавање захвалности био је узор и осталим члановима јеврејске заједнице, да истражу своју лојалност према Кнежевини Србији и њеним владарима. Однос кнеза Милоша и јеврејске заједнице говори о међусобно толерантном односу који су они неговали.

Јеврејска заједница је у време владавине кнеза Михаила страдала и била је јавно прогоњена на различите начине. Под османском влашћу унутар ограђеног дела најтеже је била погођена турским бомбардовањем вароши 1862. године након кога су из порушених и опљачканих кућа бројне избеглице нашле уточиште у Земуну.³²⁸ Када говоримо о визуелној култури османско-српског Београда она представља производ јединствене мултикултуралне ситуације. Она је један од важних примера укрштања и конфликта култура, који показује у којој мери је визуелност одређена политичком ситуацијом и актуелним догађајима. Истовремено се потврђују улога визуелне културе као активног чиниоца у креирању различитих јавних и приватних идентитета.³²⁹ У првом тому књиге *Србија земља и становништво боравећи* у Београду, Каниц присуствује српско-турском рату који се одиграо током јуна 1862. године. У својој књизи пише следеће: „Управо сам кренуо на пут у Бугарску, кад ме у Пешти сустиже телеграфска вест о нередима који су 15. јуна избили у Београду. Седамнаестог се десило оно што је изгледало невероватно: незаштићена српска варош била је неколико часова изложена бомбардовању са турске тврђаве. Одмах сам отпутовао тамо. Истовремено са мном у Земун је стигао, на возилима разних врста, велики број бегунаца из Београда- стараца, жена и деце.“

Визуелна представа која сведочи о том догађају *Београд 1862, Шпански Јевреји при бекству у Земун*. На овом цртежу приказане су две групе људи које заједно напуштају град. У првом плану приказана је група људи, са јеврејским симболима попут Маген Давида на књизи, док је иза њих приказана група Хришћана на коњској запрези. Међу групом Јевреја издваја се жена са дететом у наручју, и другим које држи за руку. Један од мушкараца приказаних на визуелној представи у руци носи бројаницу. Јевреји

³²⁷ М. Рајнер, *Fragile Images: Jews and Art in Yugoslavia (1918-1945)*, Leiden-Boston 2019, 18.

³²⁸ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 226.

³²⁹ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд*, 107-137.

и хришћани приказани су како и у тренутку напуштања града, носе своје молитвене предмете, Јевреји- Талмуд, а хришћани-бројаницу.³³⁰

Суштина овог приказа Феликса Каница, да су Јевреји и Хришћани приказани заједно како беже од непријатеља. Приказана је тема изгнанства, лутања и потраге за новим домом, као реакција на актуелне догађаје. Бомбардовање Београда искоренило је читаве заједнице што управо приказује и визуелна представа. Погроми су за Јевреје постали рутина и проблем избеглица је попримио катастрофалне размере током XIX и почетком XX века у различитим деловима Европе. Прихватање начина живота старих Јевреја расутих по свету, подразумевало је протеривања и лутања, као и вера у искупљење и спремност да се чека Месија као њихов предводник.³³¹ Током XIX и почетком XX века такве слику постају све бројније и разноврсније у приказу источноевропског јеврејског очаја и невоље. Приказивани су савремени лутајући Јевреји, уморни од ходања, исцрпљени и ослоњени на штап или како у групама напуштају град. Такве слике су биле добро познате због својих репродукција на разгледницама које су се објављивале и тако визуелно нагласиле несрећу, које су изазвали сиромаштво и емиграција, а своју експанзију доживеће уочи Другог светског рата.³³² Традиционалним сценама погрома и лутања, иконографски је наприближнија

³³⁰ О бомбардовању Београда 1862. године и о судбини Јевреја у том периоду знамо захваљујући сведочењу савременика и очевидаца тих догађаја, који су то испричали учитељу Аврахаму Лисраелу Бежерану, каснијем београдском рабину, који је то забележио и објавио у једном од серије чланака о Београду у листу „Хамагид“: „Као стакло које се ломи између два камена, распада се на парампарчад, тако су тих дана били синови Израела стегнути и скоро заробљени између победника и побеђених, јер није било реда и суда и правде у држави... И Срби засуше насип и направише рампу према зидинама тврђаве и попеше се до највиших места и засуше оловним месецима из пушака и почеше да уништавају Турке и падоше многи Турци... И београдски паша посла изасланике султану у Цариград, да питају за дозволу да униште град... Али Турци не могоше да издрже патње и да сачекају да им дође одговор... И 19. сивана, одједном, сакупише се све њихове главешине поред великих топовских уређаја у тврђави, и уз прасак и као велику грмљавину почеше да сеју ватрене кугле смрти, које су летеле небом и падале на куће и у дворишта, на тржнице и улице, и уништавале све што је вредно у граду... И Јевреји су трчали у паничној журби тражећи заклон, и нађоше се под кровом школе Талмуд-Тора, која је зидана од камена и малтера, зграда снажна и добра и тамо дођоше многи да нађу мира душама својим и напуни се цела зграда... После око пет месеци... вратише се синови Израела у град Београд... и нађоше тамо своје куће више порушене него читаве... 60 породица избеглица отишле су из града да се населе по другим земљама и не вратише се више овамо... Повратници су били срећни и захваљивали Богу што је направио чудо и дивоте, те су остале живи... И нађоше ону огромну оловну куглу тамо где је и пала и узеше је, уз велику радост, и издизаше је у вратнице дома Талмуд-Тора као споменик, знак сећања да тамо стоји до последње генерације, и да свако ко је види да се весели, а у знак сећања на чудо, сви Јевреји, становници престонице, примише на себе и своје потомке завет да захваљују Богу на тај датум, сваке године 19. сивана.“ Описом овог догађаја разјашњено је слављење тзв. „Београдског Пурима“ јуна месеца (19. сивана). Наиме Јевреји у разним земљама славе своје посебне, додатне Пуриме, у знак сећања на спасење заједнице приликом извесних догађаја из њене историје. Ж. Лебл, *До „коначног решења“: Јевреји у Београду*, 109.

³³¹ М. Rajner, *Chagall's Jew in Bright Red*, *Ars Judaica* 2008, 61-80.

³³² Исто, 61-80.

сцена, заступљена у хришћанској уметности, Бекство из Египта.³³³ Јеврејски уметници посебно су се бавили темама које припадају корпусу погрома и бекства, а Каницов цртеж заправо приказује један од погрома које је јеврејска заједница у Београду проживела током бомбардовања Београда.

Иако је у другој половини XIX века негована толеранција према Јеврејима, то је био период када је долазило и до антијеврејског расположења.³³⁴ Период друге владавине кнеза Михаила обележен је непрестаним и интензивним деловањем међународне јавности.³³⁵

Меморабилија из Јеврејског историјског музеја: Кнез Михаило и Јевреји

Поред антијеврејских мера које су биле присутне у време владавине кнеза Михаила, није било антисемитских предрасуда, док су заслужни Јевреји фаворизовани.³³⁶ О чему управо и сведочи ретка династичка меморабилија која документује однос јеврејске заједнице чији најутицајнији представници живе у Београду, и кнеза Михаила Обреновића, у време његове друге владавине. Јеврејска заједница је управо на тај начин желела да искаже своју лојалност кнезу Михаилу Обреновићу, што свакако не представља усамљени пример као што је већ сагледано.

Панегирик кнезу Михаилу састављен је двојезично на хебрејском језику у српској транскрипцији уз упоредни превод штампан златотиском на белој свили приликом кнежевог одласка у Цариград 1867. године. Јеврејска заједница придружила се његовом испраћају у, својим за ту прилику осмишљеним ефемерним спектаклом, концептуално и преформативно надовезујући на сличне јавне свечаности обреновићске Србије, шездесетих година XIX века.³³⁷ Након званичне свечаности у част одласка кнеза Михаила у посету султану Абдул Азизу, на дунавским маргинама јеврејске Јалије организована је „допунска свечаност“ коју као допунски перформанс приређују београдски Јевреји сходно својој религиозној и културној традицији.³³⁸ Том приликом

³³³ Исто, 61-80.

³³⁴ То је био период када су излазили антисемитски новински чланци у листовима попут „Световида“ и „Видовдана“ и на тај начин је покренут талас мржње и антијеврејског расположења. Последица овако креираног јавног односа била су политички мотивисана два убиства двојице Јевреја 1865. године у Шапцу, са намером да застраше целу заједницу, Ж. Лебл, *До „коначног решења“: Јевреји у Београду*, 109.

³³⁵ Исто, 109

³³⁶ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпеливости*, 125.

³³⁷ В. Даутовић, *Меморабилија ефемерног спектакла из 1867. године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду*, 223-243.

³³⁸ Исто, 227-240

јеврејска заједница јавно се декларисала као јединствено поданичко тело одано кнезу, али и свом идентитету.³³⁹

Ефемерни спектакли шездесетих година XIX века поклапају се са најснажнијим манифестацијима српског романтичарског историзма сходно којима су и обликовани у време друге владавине кнеза Милоша и Михаила, почевши од њиховог повратка у Кнежевину Србију. Тако су београдски Јевреји, уприличили испраћај осмшљен као чин оданости, желећи да усмере пажњу владара на сопствена политичка очекивања. У том смислу употребили су сва доступна средства у креирању пролазне свечаности коју су организовали артикулишући је спрам кодова локалне сефардске традиције.³⁴⁰ Трајна меморија јеврејског ефемерног испраћаја постугнута је штампањем његовог списка и панегиричке песме на комаду свиле што одговара рецентној европској пракси присутној као неизоставни део перформативних уметности од XVIII века.³⁴¹

Званичном испраћају кнеза Михаила претходиле су одвојене посете чланова Државног савета, страних представника и делегата београдске општине који су му пожелели срећу и задовољство те успешан повратак у отаџбину. Испраћај је уприличен 18. марта 1867. а град је тада имао свечани изглед. Грађанство је било окупљено испред свих значајних топоса, од Двора до Саборне цркве и савског пристаништа. Кнез Михаило се колима довезао до обала Саве где га је чекала постројена војска, након чега се укрцао на пароброд „Делиград“. Кретање ка релацији између двора и цркве просторна је веза између средстава политичке и верске моћи установљена као окосница ефемерног спектакла још од повратка кнеза Милоша. Понављањем овог обрасца приликом наредних пролазних свечаности симболично су истицани традиција и династички континуитет.³⁴² Пароброд који је пролазећи ушће река скретао у Дунав дочекали су на његовим обалама окупљени сефардски Јевреји, приредивши кнезу ефемерни спектакл у својој режији. Овај догађај као и пригодну песму објавила је тадашња штампа, мада истраживачи нису посветили пажњу проучавању.³⁴³

У *Српским новинама* од уторка 21. марта 1867. године изашао је чланак који помиње „допуну к свечаности приликом одласка Његове светлости у Цариград“, која је била на Јалији, обали дунавској, ниже града и јеврејског краја вароши, чији опис гласи:

³³⁹ Исто, 227-240.

³⁴⁰ В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴¹ Исто, 225-241.

³⁴² Исто.

³⁴³ Исто.

„Четири велике заставе на тој обали биле су намештене прангије из којих се пуцало. Дрво једно гранато које се налазило између ове четири заставе, било је са многим малим заставама искићено. Ту је била и варошка банда састављена од 40 свирача. Потом су дошли јеврејски али и српски ученици и ученице школа у дорђолском крају, који су били на дунавској обали између редних застава намештени. Ученици су држали велике венце шимширове и ученице су у рукама имале мале тробојне заставе. У средини тог низа био је барјак намештен и богато украшен, који су Јевреји донели из своје синагоге и на коме су биле две сребрне круне намештене. Света је било и мушког и женског небројено. Када се пароброд од града са великом тробојном заставом указао на ком се Светли Господар са својом свитом налазио, прангије огласе његов долазак. Пароброд је Дунавом дуж целе свечане те линије веома полако пловио. Музика, која је била на обали, свирала је, а деца јеврејске школе певала су песму, на јеврејском језику у славу путовања.³⁴⁴ Свет остали поздравио је светлог Господара вичући из гласа Срећан ти пут Господару, а још сретнији вратио нам се. Светли Господар одазивао се непрекидно са лађе овом поздраву народа! На Дунаву су се у два реда налазили рибарски чамци у којима су били мушкарци, жене и музика која је док је лађа полако пловила између њих. Када је брод отпловио прангије су изнова пуцале, окупљена деца клицала су кнезу, и окупљени свет је на обалама остао са музиком да се весели дуго након одласка брода. На Карабурми је „Делиград“ дочекан заставама и пуцањем из прангија.“³⁴⁵ На крају новинског чланка публиковано је заглавље штампаног поздрава, и српски превод песме које су на хебрејском језику певали београдски Јевреји.³⁴⁶

Ефемерни испраћај преносио је опште поруке које су одговоре тренутним националним потребама унутар којих су уграђени специфични садржаји какав је јеврејски на Јалији.³⁴⁷ Учешће ученика и ученица који су школе похађали по истом програму показује и постепену интеграцију јеврејске заједнице у српску средину у којој је пресудну улогу имало познавање језика.³⁴⁸ Управо су богуслужбени језик: хебрејски

³⁴⁴ В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴⁵ Цитирано према: В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴⁶ В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴⁷ В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴⁸ Спис помиње јеврејске и српске ђаке, ученике и ученице из дорђолског краја који су носили заставе и венце од шимшира. Већ почетком 60тих година XIX века, изграђена је Милдар (јеврејска школа) на Јалији у Солунској улици као двоспратница од чврстог материјала. Школски систем јеврејска заједница

и вернакуларни јеврејско-шпански звани ладино били један од кључних носилаца јеврејског културног идентитета у Османској дијаспори. Кратка похвална песма кнезу коју су окупљени јеврејски учаници касније извели, певана је на јеврејском, како је у поздраву наведено „религиозном“ језику.

Барјак је био украшен парохетом, који је представљао различито украшене тканине већих димензија, и имао је функцију обредне завесе којом се заклања орман за чување Торе. Символички парохет представља вео испред „Светиње над светињама“, јерусалимског храма, мапирајући визуелно најсветији део у синагогалној топографији. Сефардске заједнице на балканском простору користиле су у прошлости богато декорисан техникама златовеза попут познатог *Bindalli* типа.³⁴⁹ Као најчешћи иконографски мотив на парохетима јављају се форме портала, вечног светла односно висеће лампе или отворене шаке. Везена круна Торе јавља се као мотив на парохетима претежно у централној Европи. Поменуте две сребрне круне намештене на „барјак“ извесно су припадале синагогалној опреми. То могу бити круне Торе зване *Кетер Тора* најчешће прављене од сребра, у често владарској форми, намењене симболичком окруњивању свитака Торе. Форма круне јавља се као мотив и на штитовима Торе, претежно на територији Централне и Западне Европе.³⁵⁰ Слични артефакти јеврејске визуелне културе који нису као такви препознати налазили су се у личном поседу владара династије Обреновић, о чему сведочи фотографска грађа.³⁵¹ У њиховом поседу налазила се круна торе од сребра, пар сребрних римонима и парохет, и још неколико везених тканина.³⁵² Сребрна круна и наставци за Тору припадају веома репрезентативном типу синагогалних предмета пореклом из венецијанских златарских радионица а настали су извесно половином XVIII века.³⁵³

У Јеврејском историјском музеју сачуван је поздрав у облику парадног програма штампаног на свили златотиском, који се састоји од описа сврхе у коју је начињен и обраћања кнезу. Извесно настао је у одређеном тиражу који је јеврејска заједница

реформисала је 1864. године и тада почињу да раде мушка и женска основна школа на Јалији у којима се настава одвијала на српском језику. Види више у: В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁴⁹ В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁵⁰ Исто

³⁵¹ Фотографску грађу сакупио је Љубомир Ђонић након мајског преврата. Види у: Исто, 232.

³⁵² Исто, 235.

³⁵³ Исто, 235.

дистрибуирала до истакнутих појединаца а пре свих владара као знак поданичке лојалности и префињен начин визуелне и тактичне комуникације.

На свиленој тканини димензија 33x28 цм, био техником штампања утиснут је следећи текст:

ПОЗДРАВ ЊЕГОВОЈ СВЕТОСТИ МИХАИЛУ М. ОБРЕНОВИЋУ III КЊАЗУ
СРПСКОМ

Од стране Евреја својих верних поданика, приликом поласка у Цариград, певана на обали Дунавској од стране еврејске деце заједно са њиховим старешинама црквеним и школским, на њиховом религиозном језику. Штампана на еврејском језику у оригиналу и на српском у преводу.

ЛЕХ ЛЕ ШАЛОМ ЕЛ МАЛКЕХА.
ЈАЦЛИАХ ЕЛОИМ ЕТ ДАРКЕХА.

БАРУХ АТА БЕВОЕХА
УВАРУХ АТА БЕЦЕТЕХА,

ШАДАЈ ЈЕМАЛЕ ТААВАТ ЛИБЕХА
ВЕЈАЕР, ВЕЈАШЕР НЕТИВЕХА,

ВЕШАЛОМ ЈОМЕРУ ЕЛ БОЕХА.
ЛИРОТ ЦОН АМЕХА, БЕТУВЕХА.³⁵⁴

ИДИ БЛАГИМ УСПЕХОМ К' ЦАРУ
НЕКА БОГ УНАПРЕДИ ПУТ ТВОЈ.

³⁵⁴ Превод проф. др Елизера Папа гласи:

Иди с миром своме цару,
нека Бог поспеши твој пут.

Благословен да си када долазиш,
Благословен нека си кад одлазиш.

Нека ти Свемогући испуни жељу срца твојега
и осветли и исправи стазу твоју.

И мир нека кажу с твојим доласком
не би ли напасао стадо народа свога у доброту својој.

Цитирано према: В. Даутовић, Меморабилја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 235.

БЛАГОСЛОВЕН БУДИ УЛАСКОМ И
БЛАГОСЛОВЕН ИЗЛАСКОМ ТВОЈИМ.

СВЕМОГУЋИ! ИСПУНИ ЖЕЉЕ КЊАЗА
ОСВЕТЛИ И УПРАВИ НАМЕРУ ЊЕГОВУ.

НЕКА НЕИЗОСТАНЕ НАМА
ДОБРОДОШЛИЦОМ ГА ПОЗДРАВИТИ

КАКО БИ МИЛОШЋУ ЊЕГОВОМ ХРАНИО
ПОВЕРЕНО СТАДО СВОЈЕ.

Штампарија Николе Стефановића у Београду.

Прва два стиха поздравне песме кнезу Михаилу која гласе: Иди с миром своје цару, Нека Бог поспеши твој пут(Лех лешалом ел малкеха. Јацлиах елоим ет баркеха.) инспирисана су трактатом Раби Авина Ха Левија из Вавилонског Талмуда. Поменути одломак трактата гласи: „Речено је да онај који се растаје од другог не треба да му каже Иди у миру (Leh be Šalom) већ радије Иди с миром (Leh le Šalom), као што је Јотор рекао Мојсију Иди с миром (Излазак, 4: 18) и његов подухват беше успешан.³⁵⁵ Са друге стране Давид је своје сину Авесалому рекао *Иди у миру* (II књ. Самуилова 15:9) и он оде и би обешен и убијен“.³⁵⁶ Јеврејска заједница у Београду која је уприличила овај испраћај кнезу Михаилу сматрала је да постоји опасност везана за његов пут у Цариград, и сходно свом учењу и предању пожелели су му да иде с миром, подразумевајући и жеље са сигурним повратком с путовања изреченим у форми благослова. О заједничком предосећају опасности везане за боравак на путу говоре и речи које је митрополит Михаило изговорио приликом кнежевог повратка из Цариграда у Саборној цркви у Београду:

„Србија Те опет угледа здрава и бодра.

Престолницу твоју, место трајавшег страховања за
време Твога одсуства из средине њене, обузимље
сада тим јаче осећање безопасности; јер те види до-

³⁵⁵ П. Штемберг, Увод у Талмуд и Мидраш, Београд, 2014, 220-257.

³⁵⁶ Talmud Bavli, Berakhot 64a.

шавша са злокобнога Босфора, неповређенога ни у
здрављу, ни у поносу Србскога имена и чести Твога
народа.”³⁵⁷

У сличном начину тумачења следећа два стиха преузета су из пете књиге Мојсијево (Поновљени закони 28:6) „Благословен ћеш бити кад долазиш и благословен ћеш бити кад полазиш“ (Барух ата бевоеха уварух ата бецеха). Веома је важно имати у виду да су присутни Јевреји који су кнеза испраћали певајући му ове стихове познавали су и претходни садржај двадесет осме главе од њеног почетка у коме се разматра значај благолова онима који се држе божијих заповести и потом вечног проклетства оних који се о њих оглушају, што свакако може комуницирати са надама и очекивањима које је јеврејска заједница имала у односу на кнеза Михаила.³⁵⁸ Строфа која гласи „Свемогући! Испуни жеље књаза осветли и управи намеру његову“ (Шадај јемале таават либеха) преузета је из благослова Ми Шеберех (Mi sheberach) који се изговара након читања одломка Торе, ономе ко је одабрани одељак читао.³⁵⁹ Благослови овог типа уобичајено се завршавају молбом да Бог испуни „Све жеље срца његовог“. Таква молитвена формулација била је преузета из синагогалног богослужења такође представља део јеврејске свакодневице са којом је посредно комуницирала.³⁶⁰ Важно је уочити да у завршним стиховима београдски Јевреји себе дефинишу као „стадо народа(кнеза Михаила)“ које он ваља напасати и чувати у сопственој доброти.³⁶¹

Поменути књижевни жанр писан је најчешће од стране рабина, извесно је да мелица (поздрав у римованој прози) у част кнеза Михаила настаје као дело ученог појединца из локалне сефардске заједнице. Уводни текст поздрава помиње као присутне извођењу песме јеврејске „црквене старешине”. Шездесетих година XIX века у Београду није било главног рабина већ „за ступника рабина и праведног учитеља”. На том

³⁵⁷ В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 235. ; Љ. Даниловић, *Племенити Србин или Путовање кнеза Михаила Обреновића у Цариград и његове радње док се Србија сасвим неочисти од Турака*, Штампарија Николе Стефановића, Београд, 1867, 59.

³⁵⁸ В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 235.

³⁵⁹ Sidur, Molitvenik „Moliva dece Siona” према obredu španskih Jevreja, rabin I. Asiel (Prir.), Beograd 5765, 2005, 577; На крају молитава за болеснике, породиље, прогоњене и заробљене Јевреје среће се иста формулација,

Н.д., 1107-1110., В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶⁰ В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶¹ Исто

положају се од 1862. године налазио локални хахам Јаков бен Шалом Калдерон, који је изванредно владао како хебрејским језиком тако и ладином. Он се бавио и послом словослагача у јеврејском одељењу књажевске типографије те је приредио, сложио и издао различите књиге међу којима се истичу збирке литургијских текстова, преузете претежно из кабалистичких списа.³⁶² Треба издвојити и имена Моше и Давида Алкалаја који се од половине XIX века појављују на готово свим јеврејским књигама било као преводиоци, издавачи или ауотри. У тренутку када је 1867. године написана поздравна песма кнезу Михаилу, Моше и Давид Алакај издали су из штампе неколико јеврејских књига различитих садржина. Упркос томе у Београду је у другој половини XIX века живео велики број учених појединаца који су својим знањем могли да учествују у креирању поздравне песме на хебрејском и српском језику.

Овакав медијски формат типографског плаката имао је веома важну улогу у комуникацији током XIX века, будући да штампани плакати прате све значајније историјске догађаје и епизоде од бројних владарских прогласа, прокламација, беседа, распореда и програма ефемерних свечаности те других форми обраћања ондашњој јавности.³⁶³ Свилени програми израђивани као посебан вид меморабилеја били су подесна форма за ефемерне свечаности у част владара. Овај вид посебно луксузних плаката- програма на европском простору намењен је софистицираној публици и израђиван је за представе, концерте и јавне свечаности током XIX века.³⁶⁴ Поздравна песма кнезу Михаилу штампана је и поводом његовог повратка из Цариграда у Београд. Штампа спомиње и пароброд Делиград дочекан прво на дунавској Јалији испод јеврејске четврти где је лађа са кнезом прошла кроз два реда постављених чамаца, док је кнез Михаило примао поздраве са чамаца и са обала прекривених народом и силно искићених.³⁶⁵ Овај свечани дочек који је уприличен поводом повратка кнеза Михаила био је, пре свега, увертира за последњу велику ефемерну свечаност у време његове друге владавине, прославу предаје кључева српских градова у којима су Турци држали своје

³⁶² В. Даутовић, Меморабилеја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶³ В. Даутовић, Меморабилеја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶⁴ В. Даутовић, Меморабилеја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶⁵ Србске новине, Бр. 48, Год. XXXIII, Београд, среда 5. април 1867., цитирано према: В. Даутовић, Меморабилеја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

војне посаде, на Цвети, 6. априла 1867. године.³⁶⁶ Српска штампа приликом повратка није пренела поздравну песму београдских Јевреја која је певана приликом кнежевог повратка из Цариграда.³⁶⁷ Читајући уводни текст закључујемо да је песма изведена такође на дунавским обалама до којих је „Делиград“ прво допловио.³⁶⁸ „Потпуно подударних вињета и типографије уз мање измене у уводном тексту, на свили је извесно првобитно штампана и песма изведена приликом кнежевог повратка чинећи са оном првом јединствену концептуалну и материјалну целину.“³⁶⁹ Текст поздравне песме која је изведена по повратку из Цариграда, гласи:³⁷⁰

ПОЗДРАВ ЊЕГОВОЈ СВЕТОСТИ МИХАИЛУ М. ОБРЕНОВИЋУ III КЊАЗУ СРПСКОМ

Од стране Евреја, својих верних поданика, приликом повратка из Цариграда, певана на обали Дунавској од еврејске деце заједно с њиховим старешинама црквеним и школским, на њиховом религиозном језику. Штампана на еврејском језику у оригиналу и на српском у преводу.

КОЛ ДОДИ ИНЕ ЗЕ БА
БЕСАСОН УСМАХОТ
ЛЕ РОШО ЈЕЦАВЕ ЕЛ
БЕРАХОТ АЦУМОТ
ЛЕХА АДОН БЕХОЛ ЕТ
КАНААР ШЕЛОМОТ.5,
ЛЕАМО ЈЕЦАВЕ ЕЛ
РОВ ГИЛОТ ВИШУОТ
ВЕЛИМЈАХАЛИМ ЛЕХА
НАХАМЕМ БИНДАВОТ
КИИ'АТ АДАТ ЈЕГУРАШ

³⁶⁶В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

³⁶⁷ Исто, 238.

³⁶⁸ Исто, 239.

³⁶⁹ Исто, 240.

³⁷⁰ Текст поздравне песме поводом повратка из Цариграда публикован је у: Б. Албахари, Листање времена, Јеврејска периодика у Србији 1888-2016, Београд 2017, 15.; уп: В. Даутовић, Меморабилија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

ВЕЈУКАР ААВОТ.
 САСОН СИМХА ЈАСИГУ
 ВЕНАСУ АНАХОТ
 УВАЕМ ЛИТБАРЕХУ
 СЕЈОТ АМЕЦАНОТ
 ВЕЈЕХЈУ ЛЕОРЕХ ЈАМИМ
 ВЕШАНИМ ТОВОТ.
 С ВЕСЕЛИМ ЛИЦЕМ ЕВО НАМ
 ГОСПОДАРА НАШЕГ МИЛОГ ВЛАДАТЕЉА!
 СВЕВИШЊИ НЕКА МУ ПОДАРИ
 НАЈЧВРШЋИ БЛАГОСЛОВ!
 НЕКА Т' ПРАТИ, ГОСПОДАРУ,
 БЛАЖЕНСТВО КРОЗ ЦЕО ЖИВОТ ТВОЈ!
 НЕКА БОГ ПОДАРИ ЦЕЛОМ НАРОДУ
 СРЕЋУ И СПОКОЈСТВО:
 А ОД ТЕБЕ ГОСПОДАРУ! ОЧЕКУЈУЋИМ
 ПОКЛОНИ УТЕХУ И БЛАГОДЕЈАЊЕ,
 ТАКО ДА НЕСТАНЕ РАЗЛИКОВАЊА,
 А НА МЕСТО НЕК ДОЋЕ ПРИЈАТЕЉСТВО!
 НЕКА ИХ ОБГРЛИ СЛАВА И РАДОСТ:
 А ЖАЛОСТ И УЗДАСИ, НЕК СУ ИМ ДАЛЕКО
 НЕК'С УВЕЛИЧА СРЕЋА ЊИМА
 ДА СВЕТЛИ КАО ЗВЕЗДА ДАНИЦА,
 СЛУЖЕЋ' ЗЛОПАТНИЦИМА
 ЗА ПРИБЕЖИШТ'
 СВЕВИШЊИ! ПОДАРИ ИМ
 ПЛОДНЕ ГОДИНЕ И ВЕСЕЛЕ ДАНЕ!

Текст друге песме певане приликом дочека познат из секундарног извора, настао је као целина са оним првим који се у оригиналу чува у Јеврејском историјском музеју. Поздравна песма приликом испраћаја кнеза Михаила на извештан начин представља аверс јавног односа Јевреја у Кнежевини Србији спрема владара, док су стихови певани приликом кнежевог дочека реверс њихових колективних очекивања, јасно исказаних стиховима: *Свевишњи! Подари им плодне године и веселе дане!*

За сада једини сачувани траг који сведочи да се ефемерни спектакл догодио по повратку кнеза Михаила из Цариграда јесте управо ова поздравна песма. Овај текст заправо је познат из секундарног извора, настао је као целина са оним првим који се у оригиналу чува у Јеврејском историјском музеју. Форма дочека је, може се рећи, осмишљена налик на испраћај. О чему сведочи помен чамци са музиком и мноштво света на обалама Дунава. „Пролазност свечаних чиновна испраћаја и дочека надоместила је трајна форма на свили штампаних програма- поздрава, и самих пригодних пратилаца ефемерних уметности.“³⁷¹ Београдски Јевреји, борећи се за своја грађанска права у амбијенту демократизованих јавних свечаности шесте деценије XIX века, предузели су активно учешће у артифицираним ритуалима политичке пропаганде.³⁷² Значајан историјски тренутак у коме кнез Михаило одлази у Цариград, Јевреји су искористили за исказивање поданичке лојалности, али и својих политичких захтева. Будући да су детаљи испраћаја познати посредством детаљног описа, јасно се могу издвојити бројни елементи који га конституишу као артифицирану свечаност чија визуелност произлази из локалне сефардске традиције. Истицање јеврејског идентитета повезано је са колективном манифестацијом оданости владару. Стихови попут: *Нека Бог подари целом народу срећу и спокојство: А од тебе Господару! Очејућим, Поклони утеху и благодејање, Тако да нестане разликовања, А на место нека дође пријатељство!*³⁷³, управо сведочи о томе да је и сама јеврејска заједница учествовала у креирању политичке и верске толеранције током друге половине XIX века. Затим даље се наводи: *Нека их обгрли слава и радост: а жалост и уздаси, нек су им далеко нек'с увелича срећа њима... Свевишњи! Подари им плодне године и веселе дане!* Ови стихови управо сведоче о жељама јеврејске заједнице у Београду, да убудуће живе у миру и благостању, надајући се да ће им њихов уважени и поштовани кнез то омогућити. Међусобна комуникација кнеза Михаила и његових поданика одговарала је периоду у коме су живели. Песме настале поводом одласка и доласка кнеза Михаила, говоре такође и о све снажнијој еманципацији јеврејске заједнице, која ће своја пуна права добити за време владавине краља Милана. Пракса церемонијалне комуникације српских владара XIX века са поданицима мањинских етничких и религијских група посредством материјалних

³⁷¹ Б. Албахари, *Листање времена, Јеврејска периодика у Србији 1888-2016*, Београд 2017, 15.; уп: В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

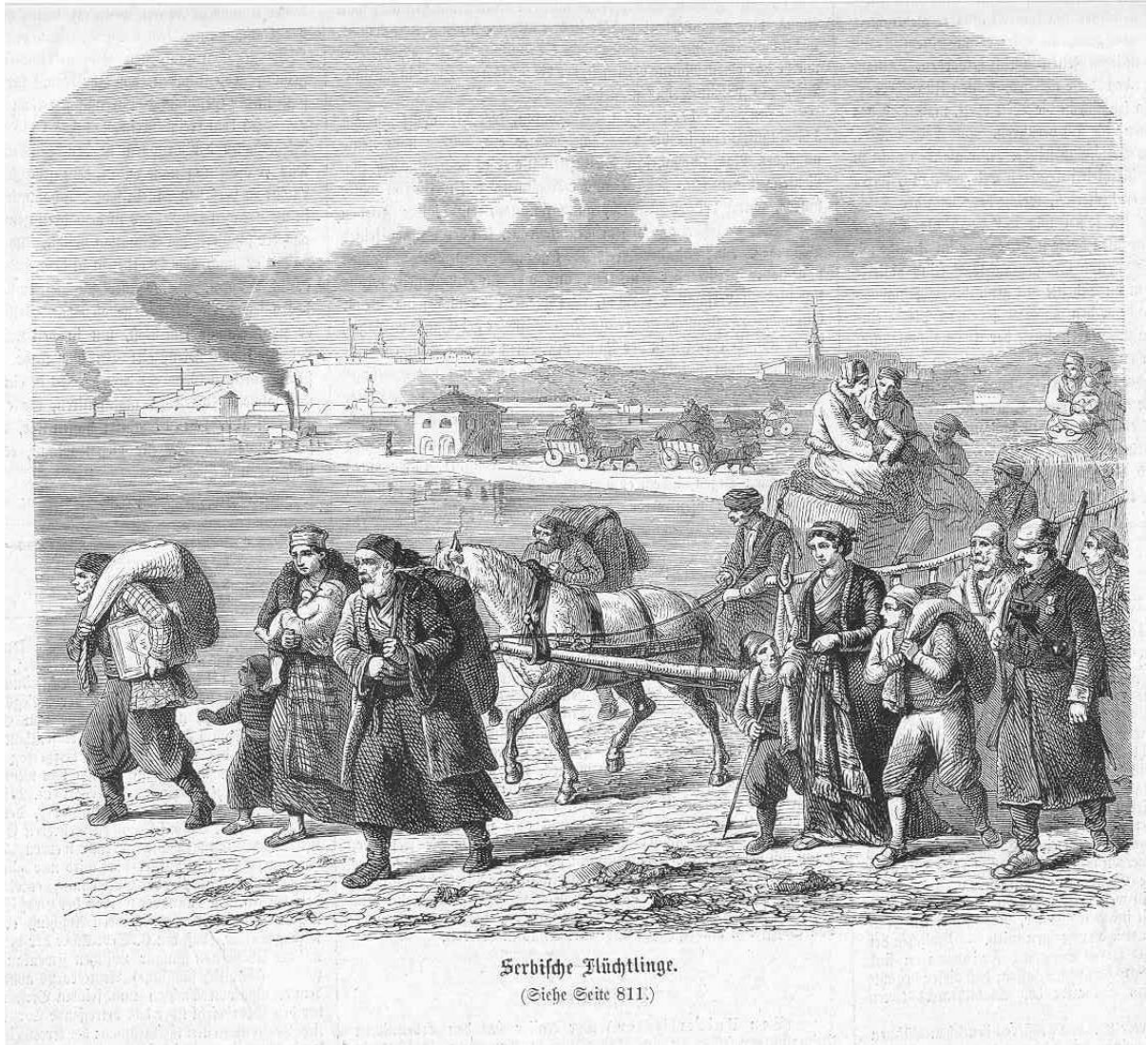
³⁷² Исто, 223-243.

³⁷³ В. Даутовић, Меморалија ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

предмета још увек није у довољној мери истражена. Стога, ова меморабилуја говори о све јачој жељи јеврејске заједнице да искаже владајућој династији, своју лојалност и пријатељство о чему сведоче и сами стихови.³⁷⁴



³⁷⁴ Б. Албахари, *Листање времена, Јеврејска периодика у Србији 1888-2016*, Београд 2017, 15.; уп: В. Даутовић, Меморабилуја ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.



Београд 1862. Шпански Јевреји при збегу у Земун, Феликс Каниц, Србија: земља и становништво

Старозаветне сцене и идеја о толеранцији

У првим деценијама XIX века започиње велико интересовање за сликање библијских тема и идеализованих представа Јевреја. У европској уметности ове теме су биле заступљеније, него у српској уметности. Историјске библијске теме постају заступљене у сликарству, управо када почиње борба јеврејске заједнице за еманципацију, коју можемо тумачити кроз идеју о толеранцији. У европској уметности појављују се поред историјских библијских тема, и идеализоване представе везане за јеврејску тематику, као што су празници и свакодневница.

Иако је XIX век био период обележен борбом за јеврејска права и еманципацију, то је уједно био период када је и даље владала нетрпељивост, односно нетолеранција. Уједно то је био период када су били присутни бројни примери грађанске толеранције и успон престоница интернационалних култура, али је долазило и до екстремних ставова и расизма. Француску је потресала афера Драјфус, док се крајем XIX и почетком XX века догодило више погрома Јевреја у царској Русији, што је свакако утицало и на ликовну традицију.³⁷⁵ Овом темом се бавио и сликар Леон Којен, који је на слици Погром приказао усправне фигуре у тамном тону, које свакако дају приповедну атмосферу позивања на друга дела представљеног „збега“ у средњоевропским срединама, и посредно сведоче идејама о месијанству, које су у виду душевних узбуђења владале Европом, после великих уништења јеврејских заједница крајем XIX и почетком XX века. То је заправо означавало друштвена кретања у средњоевропској култури која је била подсакнута Херцловим ционизмом и организованом тежњом за повратак у Израел.³⁷⁶

У српској уметности појављују се дела која се могу посматрати кроз корпус борбе Јевреја за еманципацију, као што је тема *Јевреји на водама вавилонским* која је била најзаступљенија у стваралаштву сликара Живка Петровића, коју је извео у неколико реплика. Прва слика настала је 1844. године, за њом следи зидна слика у Перлезу, док су последње две реплике настале касније током 1860. и 1862. године. Предложак за Петровићеву слику била је истоимена графичка репродукција слике дизелдорфског сликара Едуарда Бендамена. Дела дизелдорфске касноренесансе школе, којој је

³⁷⁵ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 13.

³⁷⁶ Н. Шуица, *Леон Коен*, 42.

Бендамен припадао, од тридесетих година XIX века добијају велики ауторитет и постју учестали узори средњеевропским сликарима.

Међу тим темама извајају се посебно *Јевреји на водама вавилонским* из 1832. и *Јеремијин плач над разрушеним Јерусалимом* из 1836. године. Бендеманова композиција *Јевреји на водама вавилонским* припада типу назаренске историзоване побожне представе. Ова тема имала је за циљ успостављање емоционално-медитативног контакта са верницима, чему је подређен њен ликовни језик.³⁷⁷ Ова тежња уочљива је и на Бендаменовој слици. Њена основна тема је исказивање емоција, и то на јасан и разумљив начин, природним симболима– изразима лица, покретима и ставовима актера, који су приказани као симболичне фигуре. Реторичко значење симболичних фигура на Бендемановој слици било је блиско Живку Петровићу, не само посредством школовања на бечкој ликовној Академији, већ и преко уџбеника реторика који су у српским школама били у употреби већ од двадесетих година XVIII века. Тумачење корпоралне реторике добија још значајније место у уџбеницима из прве половине XIX века. Већ у првој српској штампаној реторици, *Руководство к словенском красноречију*, коју је Аврам Мразовић објавио у Будиму 1821. појављују се поглавља о емоцијама и држању тека. Он, међутим, мало пажње посвећује физичком изражавању емоција. Проблему покрета знатно више пажње посвећује Јован Стерија Поповић у својој *Реторици*, која је писана почетком четрдесетих година XIX века, у време настанка прве Петровићеве слике *Јевреји на водама вавилонским*. Оно што је било излагано у таквим реторичким приручницима било је део општег образовања сликара попут Живка Петровића и његових савременика. Управо су на основу њих уобличаване симболичне фигуре на њиховим представама. На свим представама *Јевреји на водама вавилонским* Петровић задржава симетричну композициону структуру и основни емоционални тон Бендеманове слике.

На првој композицији из 1844. Петровић, међутим, задржава симетричну композициону структуру и основни емоционални тон Бендеманове слике. Композиција из 1862. готово је идентична са сликом дизелдорфског уметника. На првој композицији из 1844. Петровић, међутим, приступа тумачењу симболичних фигура са пуном слободом у односу на свој предложак.³⁷⁸ Централни лик идеалног библијског хероја различито је тумачен код двојице уметника. Код Бендемена је то старац седе браде, али

³⁷⁷ Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Нови Сад 2001, 37.

³⁷⁸ Исто, 38-43.

још увек снажне мускулатуре, тип симболичне фигуре уобличен према ликовима старозаветних хероја, царева и пророка, који су дочекали старост у пуној снази. Они су симболизовали изабранике неба, мудре предводнике народа. Глава Бендаменовог централног лика је погнута, као знак скромности и побожности. „Предавање судбини која је предодређена божанском промисли, у складу је са елигичним тоном покајног псалма. Он је окован у ланце, а у руци држи харфу, атрибут који га везује за тип симболичних фигура хомеровско-осијанског народног певача.“³⁷⁹ Живко Петровић, међутим, слика идеалног библијског хероја као човека у зрелим годинама, дуге црне косе, са брковима и брадом. Изглед централног лика на Петровићевој композицији, био је одређен одмереним односом снаге, коју карактерише старост, што је свакако отелотворење херојске врлине.³⁸⁰ Приказан је како седи на камену, ослањајући руке и главу на уздигнуту ногу.³⁸¹

Ова тема у европској уметности била је заступљена поготово у делу сликара Едурда Бендамена, који је урадио неколико варијанти. По угледу на њега и сликар Живко Петровић се током првих деценија XIX века бавио овом темом у свом стваралаштву.³⁸² Његов став, за разлику од става Бендемановог лика, наговештава непосредну акцију и извесност веровања о избављењу од ропства. Затим на Бендемановој слици приказана је мајка са дететом. Она представља симбол универзалне мајке забринуте за судбину свог детета. Исту фигуру Живко Петровић слика на другој страни композиције и повезује је са централним мушким ликом. У јеврејској уметности представљање деце или мајке са дететом имало симболичко значање континуираног трајања живота једног народа, али исто тако и наставак. На Бендемановој слици мајка је приказана са лицем које одише смирености и самоконтролом, док Живко Петровић приказује мајку која се у незнању препушта очају. У тренутку бола и забринутости она не примећује дететов покрет, које пружајући руку према мајчиним грудима изражава жељу за млеком.³⁸³ Представе деце у уметности изражавају неке опште идеале. У XIX веку деца су првенствено виђена као настављачи дела својих предака. Зато су она усмерена ка учењу и слушању од старијих.³⁸⁴ Фигури мајке са дететом Бендеман

³⁷⁹ Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, 40.

³⁸⁰ Исто, 40-41.

³⁸¹ Оваква поставка произилази у основи из решења која су изворно почивала на представама Херкула на ракрсћу види више у: Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, 40.

³⁸² М. Тимотијевић, О симболичним фигурама композиција Јевреји на водама вавилонским Едуарда Бендемена и Живка Петровића, *САОПШТЕЊА XXXII-XXXIII (2000-2001)*, 81-98.

³⁸³ Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, 41.

³⁸⁴ О слици детета у уметности види више у: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 121.

супроставља фигуру девојке на десној страни. Приказана са књигом у руци, она се ослања на познати тип женских медитативних симболичних ликова. У тумачењу ове фигуре Петровић поново напушта идеју о самоконтроли. Лик девојке на његовој композицији изражава снажније емоције, које се могу протумачити као комбинација туге и потиштености срца.³⁸⁵ Четврта фигура на Бендаменовој композицији је девојка која седи на земљи, главе наслоњене на колено централног мушког лика. Њено лице је покривено рукама. Таквом гестикулацијом она концентрише емоционални набој Бендеманове композиције у супротности је са уздражаношћу осталих ликова. На месту ове фигуре на Петровићевој слици је мајка са дететом. У левом делу композиције он слика старца, који понавља положај Бендеманове фигуре мајке са дететом. Изглед његове главе са дугом седом брадом заснован је на централном лику Бендеманове композиције, али је код Живка Петровића она усаглашена и усахлим телом старца. Он заправо представља симболичну фигуру пролазности, постављен као антитеза девојци, која је симболична фигура младости.³⁸⁶ Едуард Бендамен и Живко Петровић су фигуре позиционирали испред врба, које се помињу у другом стиху 137. псалма: „ На водама вавилонским сећасмо и плакасмо опомињући се Сиона. О врбама сред њега вешасмо харфе своје“(Псалм 137: 1-2). Врбе су важан симболични мотив изабраног божијег народа, који се позива на стихове о „пониженом“ и „узвишеном“ дрвету из књиге пророка Језекиља: На високој гори Израиљовој посадићу је, и пустиће гране, и родиће, и постаће красан кедар, и под њим ће наставити свакојаке птице, у хладу грана његових наставаће. И сва ће дрвета пољсла познати да ја Господ снизих високо дрво и узвисих ниско дрво, посуших зелено дрво и учиних да озелени суво дрво. Ја Господ рекох, и учинићу. (Језекиљ, 17: 23-24). Мотив врбе насликан је различито код двојице уметника, па самим тим и њихово значење није исто. Бендеман слика дрво обавијено лозом, која је амблематски знак привржености идејама, али и знак који је могао да укаже на изневерено поверење.³⁸⁷ Док Живко Петровић слика две огољене врбе. О грану једне врбе окачена је харфа, што управо указује на доследност другом стиху 137. псалма. Огољене врбе су понижено дрво, симбол народа који је изневерио заклетву дату Богу.

Петровић је дословно тумачио и стихове из књиге пророка Језекиља, зато што у позадини слика са леве стране две зелене врбе које представљају „узвишено“ дрво. Оне су постављене насупрот Вавилону и показују на пут ка Сиону, означавајући поовно

³⁸⁵ Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, 42-43.

³⁸⁶ Исто, 42-43.

³⁸⁷ Исто, 43.

уздизање изабраног народа, њихово избављење из ропства, као и повратак у Јерусалим. Разлика између Бендеманове и Петровићеве композиције је управо у самој форми, као и у начину исписивања почетних стихова 137. псалма. Повезивање побожне представе и молитвеног текста имало је дугу традицију, на коју се ослонила и назаренска верска обнова. Уметност Назарена поред тога што је развила је нову иконографију, имала је за циљ да оживи и библијске теме, као и да помири супротности, попут Старог и Новог завета. На овим сликама доктрина *Ut pictura poesis* протумачена је у духу актуелних схватања XIX века и заснива се на истоветности емоционалног тона песме и слике.³⁸⁸ На Бендемановој слици почетни стихови псалма исписани су на хебрејском у горњим угловима.

Истоветно решење Живко Петровић је применио на верзији слике из 1862. године, али се одлучио да почетне стихове псалма испише на црквенословенском. Прва композиција нашег сликара има правоугаони облик, без лучног завршетка, а прва два стиха псалма исписана су, такође црквенословенским у два реда на доњој бордури слике.³⁸⁹ У одређеним симболима прве Петровићеве композиције могуће је препознати директно референце на тумачења појединих стихова псалма, па чак и њихову интерпретацију. Испред централног мушког лика насликан је камен, који се може довести у везу са завршним стихом псалма: „Благо ономе који узме и разбије дјецу твоју о камен“ (Псалм 137:9). Овај стих објаснио је Андреј Николајевић Мурајов у књизи *Писма о служби божијој у православној цркви*, он наводи следеће: „Мисао да се разбију деца вавилонска о камен била би веома жестока када би се од слова до слова узела, али како је красна у алегорији! Она значи: благо оном ко има јунаштва да о камен вере разбије зле мисли како настану и жеље пре него постану зла дела и навике“.³⁹⁰ Сликање камена може бити повезано са личном побожношћу сликара Живка Петровића зато што управо на њему оставља свој потпис, али може бити тумачен и као симбол који сведочи колико је снажна вера *Израиљаца*.

Сликара Димитрије Аврамовић покренуо је питање оригиналности композиције Живка Петровића. Управо замерке које Аврамовић упућује на рачун оригиналности биле су основа за каснију негативну оцену сликарства Живка Петровића. Међутим, за

³⁸⁸ Ј. Пераћ, *Сликара Живко Петровић (1806-1868)*, 43.

³⁸⁹ Исто, 43.

³⁹⁰ Цитирано према: Ј. Пераћ, *Сликара Живко Петровић (1806-1868)*, 43.

негативно оцењивање историјског сликарства Живка Петровића, потребно је појмове оригиналности и копирања сагледати из перспективе тог времена.³⁹¹

Питање које је изнова актуелно јесте појављивање теме Јевреји на водама вавилонским у нашој средини. Изнета претпоставка да је тема прихваћена у српској средини посредством јеврејских наручичаца. Покајни 137. псалм је имао значајно место у јеврејској теологији. Као и касније у хришћанству, тумачен је као молитвена песма изабране националне заједнице упућене Богу за спас и избављење од непријатељског ропства.

Као што је наведено библијска тематика постаје популарна и укључује се у оквиру борбе за еманципацију током XIX века, и управо композиција Јевреји на водама вавилонским, постаје популарна и у ширим оквирима грађанског патриотизма.

Прва композиција, потписана 1844. године, настала је по свему судећи као резултат припреме за пријаву на конкурс који је расписала парохијска црквена општина у Перлезу, чији је храм Живко Петровић осликавао између 1843. и 1847. године. Том приликом након икона, за иконостас настале су и зидне, међу којима се, на спољашњој огради хорске галерије, појављују Јевреји на водама вавилонским.³⁹² Управо је та прва композиција доспела у власништво породице Бауер, пошто је перлеска црквена општина није откупила. Можемо претпоставити да је ова породица била јеврејског порекла. Слика насликана 1862. године налазила се у власништву И. Брандајса, члана старе јеврејске породице из Земуна. Претпоставља се да ове слике Живко Петровић није радио по наруџбини за породице Бауер и Брандајс, јер стихови покајног псалма су исписани на црквенословенском, а не на хебрејском као што је то случај на Бендемановој композицији. На исти начин исписани су стихови и на композицији из 1862. године. Нема података да ли су породице Бауер или Брандајс купиле слике директно од Живка Петровића. Према томе, веза сликара са јеврејским наручиоцима није потврђена, тако да мотиви за настанак композиције из 1862. године остају за сада непознати.

Најближи додир са немачким назаренским сликарством Живко Петровић остварио је управо преко ове композиције, и то знатно касније од свог бечког школовања. Прву варијанту слике израдио је 1844. године, истовремено када је

³⁹¹ Више о томе види у: *Ј. Пераћ, Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, 43.

³⁹² Уобличавање композиције Јевреји на водама вавилонским у сликани програм парохијске цркве у Перлезу поставља питање односа псалмодијске теме према богослужењу, као и њеног места у симболичној топографији храма. М. Тимотијевић, О симболичним фигурама композиција Јевреји на водама вавилонским Едуарда Бендемена и Живка Петровића, *САОПШТЕЊА XXXII-XXXIII (2000-2001)*, 81-98.

приказује као зидну слику у Перлезу, а другу осамнаест година касније, као илустрацију већ поменутог 137. псалма чији текст исписује на рубу слике: „На водама вавилонским сјећасмо и плакасмо опомињући се Сиона. О врбама сред њега вјешасмо харфе своје. Ондје искаху који нас заробише да пјевамо пјесму Сионску“.³⁹³

Композиционо решење и сам наслов који на немачком гласи *Die traurenden Juden im Exil*, у другој варијанти из 1862. године говори о идентичном изгледу са платном из 1832. године Едуарда Бендамена. Полукружни формат платна у облику лунете, број и распоред фигура, гестови, отклањају било какву сумњу у погледу Петровићевог предлошка. По свему судећи композиција Едуарда Бендемена је прва инспирисана овом псалмодијском темом, следећа слика са овом темом у европској уметности јавља се тек након 1838. године. Ежен Делакроа приказао је овај мотив под називом *Captivité à Babylon* осликавајући куполе Бурбонске палате, на пандантифу куполе Религије. Ни у српском сликарству ова тема није била заступљена, поред Петровића, овом темом се бавио и сликар Никола Алексић, такође на једној зидној слици у цркви у Меленцима 1859. године, а поновљена је и на зиду трпезарије у манастиру Ковиљ.³⁹⁴ Алексићево решење у основи је најближе Бендемановом решењу ове композиције. Живко Петровић је вероватно преко неке графичке варијанте коју је израдио немачки сликар, дошао у контакт са овом темом. Фигуре које седе испред огољене врбе која симболизује понижено дрво, а са стране су зелене врбе, које наговештавају поновно уздицање изабраног народа из ропства и повратак у Јерусалим.

Може се поставити питање одакле интересовање за ову библијску тему у овим деловима тадашње Угарске, односно поменутих војвођанским местима, једна од претпоставки може бити да су Јевреји који су живели на овим просторима управо наручили да се наслика нека од тема из библијске историје, међу којима је управо била ова. С друге стране, ова тема у европској уметности, па и у српској се појавила управо као резултат повећаног интересовања и разумевања за све народе који су у прошлости страдали, а сада су се борили за национално ослобођење, односно за еманципацију и толеранцију. *Декларација о праву човека*, настала као један од плодова Француске револуције, управо је означила и почетак еманципације Јевреја у Европи и Србији, која се настављала и током XIX века.³⁹⁵

³⁹³ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 68.

³⁹⁴ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 67-68

³⁹⁵ Исто, 67-68.

Сликари Живко Петровић и Никола Алексић су ову тему радили превентивно као зидне слике за цркве у Перлезу и Мелинцима, што пре свега говори о присутности толерантног односа према Јеврејима у овим крајевима, будући да се идеализоване јеврејске теме из библијске историје појављују у корпусу црквене уметности настале током XIX века. Композиција *Јевреји на водама вавилона* Живка Петровића и Николе Алексића, представљају веома значајне ликовне предлошке које можемо тумачити у контексту јеврејске еманципације и актуелне идеје о толеранцији током XIX века.

Старозаветним темама бавили су се многи српски сликари, оне су биле заступљене углавном као део сликаног програма у црквеној уметности током XIX века, управо у томе можемо видети идеју Назарена која спаја нови и стари завет. У кризним ситуацијама изражавао се омаж старозаветном хероизму Јевреја. Наравно, то се мора посматрати из перспективе, типолошке и алегоријске традиције тумачења старог завета, али указује и на могућност постојања других слојева овог феномена. Поменуте слике биле су обликоване политичким догађајима, као и важном, а донекле и даље нестабилном позицијом Јевреја у друштву. Иако је њихово значење вишеслојно, оне су између осталог, повезивале протогонисте Старог завета са светом оновремених српских Јевреја.



Живко Петровић, Јевреји на водама вавилонским, 1844. Галерија Матице српске

Идеја о верској толеранцији: Триптих *Молитва* Ристе Вукановић

У српској визуелној култури и уметности проблемом приказивања различитих монотеистичких религија детаљно се бавио Риста Вукановић на примеру триптиха *Молитва* који је израдио почетком XX века.

Риста Вукановић је на сликању триптиха *Молитва* радио током више година, слика је највероватније започета око 1901. године када је настао један од припремних цртежа, представа главе муслимана. Сачувани цртеж сведочи да је припрема за сликање триптиха свакако обухватила сложен процес стварања.³⁹⁶ Као академски образован сликар Риста Вукановић је сигурно разрађивао композицију и детаље слике у цртежу, а потом је приступао сликању. Цртеж главе муслимана је веома прецизан што јасно указује да су припремне студије биле веома исцрпне.³⁹⁷

Концепт слике *Молитва* формулисан је у три целине, које чине три дела самог триптиха. У централном делу приказана је хришћанска молитва, док је десно од ње јеврејска, а лево муслиманска. Хришћанство је постављено у средину, што прати и историјски ток. Обе слике са приказима молитве су окренута ка хришћанству. Хришћанство је приказано као инклузивна религија, у којој и жене подједнако учествују у молитви. На све три композиције се види да су верници обасјани из правца Бога коме се моле.

У првом плану хришћанске молитве приказан је мушкарац погнуте главе, обучен у грађанско одело. Десно од њега је старија жена, а лево млађе. У позадини се види икона Богородица са Христом, док испред ње виси упаљено кандило, а приказан је барјак на коме је крст, и лустер. Хришћанин је приказан као старији човек са брковима, што одговара приказима балканских хришћана. Старија женска рука приказана је са скупљеним рукама, укрштених прстију, у молитви. Њен погледн је окренут ка земљи. Док је млађа женска особа приказана у црвеној хаљини, са рукама у гесту молитве.

³⁹⁶ Исто, 7.

³⁹⁷ Током 1904. године Вукановићев ателе је посетио словеначки историчар уметности Анте Габер, који је у Београду боравио поводом I Југословенске уметничке изложбе. Тада је забележио да је Вукановић закупањем израдом слике *Молитва*, али да његов сликарски рад тече много споро због бројних обавеза. Ту се наводи да је карактеристика Вукановићевог рада заснована на искуству холандског сликара Готфрида Шелкена и италијанског уметника Ђованија Сегантинија. Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановић*, 8.

Светло на слици долази из једног извора.³⁹⁸ Риста Вукановић није покушао да прикаже исечак из молитвеног живота хришћана, већ је у представи истакао симболички карактер. Фигуре су представљене централно „иконично“, тако да оне јасно симболизију, а не илуструју хришћанску молитву.

У јеврејској молитви приказана је група мушкараца у синагоги. Они седе у клупама и моле се. У првом реду су старији човек и дечак, вероватно су отац и син, обучени су у грађанско одело, али носе личне молитвене предмете, који су обавезни део током молитве. На глави носе молитвене капе која је прекривала теме- кипа, која се носила током боравка у синагоги, око врата имају молитвени шал- талет, док се на челу види молитвено ремење- тефилин. Одрасла особа у руци има молитвеник, док је дечак управо у њега заглаван, приказан као да прати ток молитве према очевој књизи. Његов молитвеник је на клупи и он држи прст на њему. На клупи до мушкараца одложен је цилиндар, који јасно сведочи о његовом имућном стању, као и о припадности грађанском друштву тог доба. Одлагање цилиндра приликом уласка у синагогу и током трајања молитве, указује да се знаци грађанског богатства одлажу и да сви верници носе исту молитвену капу. Једном од приказаних Јевереја глава је покривена молитвеним шалом. Он је потпуно унет у молитвени у текст, што карактерише и гест његове руке на глави. Фигура до њега, са капом попут шубаре на глави, има и молитвени шал на раменима, док руку држи на молитвенику, на клупи, и изговара молитву. Осветљење на слици долази са стране, из правца на коме су фигуре окренуте.³⁹⁹

Сцене из јеврејског верског живота постају важне идентитеске представе у јеврејској култури. Јеврејски сликари представљају сцене из годишњег и недељног празничног циклуса.⁴⁰⁰ Током XVIII и XIX века настаје велики број портрета рабина, као и дела посвећена страдањима и погромима. Риста Вукановић је могао да буде упознат са делима из корпуса европске уметности, и да искористи решења развијена у јеврејској визуелној култури. Иконографско решење јеврејске молитве често обухвата дечака у

³⁹⁸ Највероватнији иконографски извор за представу хришћанске молитве су слике Ивана Коблице и Леа Арнта, које су настале на подручју Босне и Херцеговине. Словеначка сликарка Ивана Коблица боравила је на простору Босне и Херцеговине и, између осталог, сликала и сцене из народног живота. Њена слика *У цркви* публикована је у „Нади“ за 1903. годину. На њеној слици уочава се слично иконографско решење као на Вукановићевом решењу хришћанске молитве. Види о томе у: Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 8-9.

³⁹⁹ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 10.

⁴⁰⁰ Управо су такве сцене из јеврејског верског живота биле заступљене у делима јеврејских сликара попут Морица Опенхајма, као што су слике које симболизују јеврејске празнике настале у другој половини XIX века.

синагоги. Дечака и старијег човека (оца) приказује и Готлиб у првом плану познате слике *Јевреји у молитви*.⁴⁰¹

Представа дечака у синагоги може да има вишеструко значење: она је сведочанство породичних односа који су прожети вером, али и истицање континуитета и трајање јеврејског верског живота. Иконографски приказ дечака који гледа у молитвеник старије особе, сведочи да је он још у процесу учења и да уз помоћ старијих савладава молитвена и верска правила. Иконографија овог дела указује на традиционалне изворе. Присуство детета као симбол континуитета јеврејског живота уочава се у ранијим делима код Морица Опенхајма, и код Исидора Кауфмана који приказује трудну жену. У првим деценијама XX века Даниел Кабиљо ради цртже инспирисане празничним темама. Два дела представљају пар који изводи ритуале уочи Шабата, и како се прославља у сефардском дому. Један цртеж показује жену која стоји поред стола, обучена у традиционалну хаљину са токадом на глави, како глагосиља суботњу светлост која исијава из уљане лампе. Док је на другој слици, приказан мушкарац са фесом, и рецитује Кидуш, литургијску формулу за инаугурацију суботе, у једној руци држи пехар, а другој молитвеник.⁴⁰² Не приказивање других фигура на овим цртежима, као и одсуство детета, симболизују да традиционално прослављање празника везано за мали број Сефарда.

Осим дечака који је нагнут ка свом оцу, две старије особе су приказане веома експресивно у тренутку певања молитвене песме. Посебно се истичу њихови погледи који потпуно одговарају начину на који је овај вид очног покрета тумачен. У сликарској школи Ристе и Бете Вукановић, предавање о оку одржао је др Војислав Ђорђевић 1903. године. Он истиче да је „рожњача окренута потпуно напред“ и „да су видне линије у оба ока паралелне“ приликом сна, као и да „сличан поглед очију, али подигнут к небу, наћи ћемо код побожних људи који се моле Богу“. Вукановић је потпуно применио учење др Ђорђевића: у првој клупи погледи старије особе и дечака потпуно су различито усмерени, чиме је снажно наглашен молитвени занос старијег Јеврејина.⁴⁰³

Ликови Јевреја које је Вукановић представио, нису били портрети одређених чланова, већ су више представљали типизирану физиономију, али не онакву каква је била карактеристична за сликарство тог доба. У европској, па и у српској визуелној култури били су присутни потпуно карикатурални ликови Јевреја, са наглашеним

⁴⁰¹ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 10.

⁴⁰² М. Рајнер, *Fragile Images*, 74.

⁴⁰³ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 10-11.

антисемитским карактеристика. Треба нагласити, да је Вукановић одбацио антисемитско приказивање, и јасно наглашава идеализовани лик дечака и молитвени занос одраслих. Тиме на симболичан начин приказује експресивни карактер јеврејске молитве, али и њен значај који је она имала управо у верском и свакодневном животу јеврејске заједнице.⁴⁰⁴

У исламској молитви, која је трећа целина овог триптиха, приказана су два муслимана како клече на џамијском ћилиму. Приказани су у тренутку када обављају молитвени поклон-сецду окренути према молитвеној ниши-мирхабу који је увек усмерен према Таби. Приликом сеце спуштају се колена, потом дланови, па нос и чело, а тло се додирује и ножним прстима. Фигура ближа посматрачу је уздигнута, приказана у тренутку када започиње поклон. Руке су у висини ушију и муслимански верник изговара „Алаху акбар“. Друга фигура је у тренутку клањања. Обе су у обучене у османско-исламску одећу, са турбанима на главама. Кафтан је зелене боје, а огртач црвене.⁴⁰⁵ Осветљење у слици долази из правца молитвене нише и осветљава само поједине делове фигура, чиме се постиже драматичност и мистичност. У време када Вукановић ради Молитву орјенталистички приказ муслиманског света доминира европским простором, али и српском уметношћу. Вукановић се на овој слици определио да исламску молитву прикаже на симболичан начин.⁴⁰⁶ Светлост на овој композицији је постигнута управо светлосним решењем. Управо тај невидљиви извор светлости, људима у тренутку молитве, даје сакрални и мистични карактер. Сlikом доминирају црвенкасти и наранџасти тонови, који остварују јединствени светлосни утисак.⁴⁰⁷

Крајем XIX века молитва постаје један од важних садржаја помоћу кога се идентификује култура одређене заједнице. Зато се у визуелној култури јављају ликовни прикази молитви различитих народа. Овај приступ је имао „етнографски“ карактер, али је често био одређен и орјенталистичким погледом на другог.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Исто, 11

⁴⁰⁵ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 12.

⁴⁰⁶ Сликањем зеленог кафтана, приказао је једну од карактеристичних боја исламског света. Овој су боји била придавана рајска значења и зато се она конкретно веома често среће у исламској визуелној култури. Простор џамије је више симболичан него конкретан. Назиру се декоративни елементи тепиха и имагинарна орјенталистичка архитектура. Костими у којима су приказане фигуре током молитве, не одговара реалности османског света око 1900. године. У том периоду је већ била обављена трансформација културног модела Османског царства, и резултат тога било је прихватање европске одеће и ношење феса на глави. Зато Вукановићев приказ исламске молитве не представља конкретни исечак из молитвеног живота који је могао у том периоду да се види у Србији или Босни и Херцеговини. Те је зато овај приказ много више препознатљива и симболична слика исламске молитве. Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 12.

⁴⁰⁷ Исто, 12

⁴⁰⁸ Исто, 13.

У оваквој атмосфери и значења приказа молитве као топоса који омогућава промишљања друштвене стварности, Вукановић се определио да наслика сложу композицију- триптих Молитва, који истовремено представља приказе молитвеног обраћања у три монотеистичке религије. У свим деловима триптиха приказују се искључиво молитвени покрети. Не приказивањем најсветијих простора храма- олтара, арон хакодеша или мирхаба, сликар је желео да нагласи да није битан простор у коме се молитва одвија, него њен сам чин. С друге стране истакао је да су молитве у монотеистичким религијама усмерене ка истом- једном Богу. Управо је то потврђивао и назив слике Молитва, који истиче молитву управо у „једнини“. Тиме се молитвено обраћање представља као јединствен чин, док се приказом три монотеистичке религије указује на форме молитвеног обраћања.⁴⁰⁹ То јасно показује да сам сликар приликом изведбе овог дела није приступио са тежњом да направи некакву компарацију, већ са жељом да на један симболички начин прикаже молитвени чин, у три монотеистичке религије које су биле присутне на европском и балканском простору. Вишегодишње припреме и дуготрајан рад на триптиху Молитва показује важност овог дела за самог сликара, али и период у коме настаје. Пре свега зато што је раздобље у коме настаје било обележено међунационалним и међуверским односима на европском простору.⁴¹⁰

Равноправан однос према другим верским и националним заједницама у Београду и Србији био је загарантован уставом. Равноправни однос свих народа Краљевине Србије без разлике вере и припадности, био је могућ након доношења слободоумног устава из 1888. године. То је управо омогућило и да се припадницима јеврејске заједнице укину разна ограничења, која им, нпр., између осталог нису дозвољавала излазак из махале на Јалији; тада је почео брз процес акултурације, који су многи изједначавали са асимилацијом.⁴¹¹ О равноправном и толерантном односу према припадницима јеврејске заједнице управо сведочи податак да је краљ Петар Карађорђевић, присуствовао свечаности поводом полагања камена темељца, као и то да је са челницима јеврејске општине положио камен темељац за нову синагогу Бет Израел у улици Цара Уроша.⁴¹²

⁴⁰⁹ Исто, 13.

⁴¹⁰ Исто, 14.

⁴¹¹ И. Шланг, *Јевреји у Београду*, Београд 1926., 101-120.; Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 229 ; N. Makuljević, *Sephardi Jews and Visual Culture of the Ottoman Balkans*, 199-212. М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 16-17.

⁴¹² Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 233-235.

Поред законодавних норми на толерантнији однос према Јеврејима и према другим верским и етничким заједницама утицале су и интерпретације српске и југословенске идеје. У идеологији српства преовладавао је став *Брат је мио ма које вере био*, што је била парола српско-пропагандног друштва „Свети Сава“.⁴¹³

У сложеним политичким и друштвеним условима триптих *Молитва* је свакако имао јасан програмски карактер. Настанак ове слике свакако не треба посматрати по принципу „уметност ради уметности“, већ као јасан став и промишљање друштвено-религијске стварности. Управо Богдан Поповић у својој критици наглашава да је слика „још и пуна лепих појединости: нарочито је лево крило триптиха- молитва Јевреја врло лепо израђена, и по колориту и по композицији и по начину схватања“.⁴¹⁴

Приказивање јеврејске молитве на овом триптиху у српској уметности и визуелној култури свакако представља за сада и једини познати пример, на коме је представљена сцена из јеврејског верског живота. Ове сцене су биле карактеристичне за корпус европског сликарства и њима су се углавном бавили јеврејски сликари, док у српској уметности и визуелној култури она за сада представља усамљени пример. Посматрано кроз корпус верске толеранције *Молитва* Ристе Вукановића представља јединствено дело у новијој српској уметности и визуелној култури. Испунила је циљ превазилажења оквира и граница промишљања локалних и уско уметничких проблема, и усмерава се ка анализи суштине молитвеног живота монотеистичких религија-хришћанства, јудаизма и ислама.⁴¹⁵

С друге стране, Риста Вукановић је идеју о толеранцији прихватио и у конституисању свог приватног живота, жендибом са Немицом Бетом⁴¹⁶, која је у свом сликарском стваралаштву следила исте идеје. Бета и Риста Вукановић су пројектовање свог приватног простора, који ће касније бити простор и њихове уметничке школе, поверили Милану Капетановићу, архитекти сефардског порекла. Његово име у јеврејској заједници везује се за пројекат нове синагоге Бет Израел у улици Цара Уроша.⁴¹⁷ Бета Вукановић је идеје за своје слике налазила управо у јеврејској махали. Она је говорила „Нигде нисам имала да задовољим сликарску радозналост као у јеврејској и циганској мали. На Јалији и Дорћолу становали су сиромашни „шпански“

⁴¹³ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 19.

⁴¹⁴ Исто, 19.

⁴¹⁵ Исто, 20.

⁴¹⁶ О Бети Вукановић види у: В. Ристић, *Бета Вукановић*, Београд 2004.

⁴¹⁷ О Милану Капетановићу и пројектовању синагоге Бет Израел види више у: С. Недић, *Синагога Бет Израел- дело архитектке Милана Капетановића*, *Зборник Јеврејског историјског музеја* 8, 299-308.

Јевреји који су дане проводили пред својим сиромашним становима“.⁴¹⁸ На слици *Девојка са црвеним током*⁴¹⁹ из 1905. године, приказује допојасну фигуру младе девојке са плетеницом која на глави носи црвени токадо, богато декорисан. Слика је настала у време када је Риста Вукановић радио на слици *Молитва* што указује да су супружници заједно посећивали јеврејску махалу и синагогу, и на тај начин се упознавали са јеврејским верским и свакодневним животом. Након тога, у свом стваралаштву, била је и даље посвећена за цртање различитих физиономија и костима. Позирали су јој Јевреји из јеврејске махале и Дорћола и Роми са Чубуре. Бета Вукановић је говорила: „Треба упознати људе на оном месту где живе, наћи на њиховим лицима, међу њиховим кућама, у њиховом обичају и начину одевања, оне снажне животне лепоте које увек узбуђују“.⁴²⁰ Дела настала у оквиру овог стваралаштва убрајају се међу успешнија сликарска остварења, међу којима треба издвојити слику Јеврејка. У техници пастела, димензија 34,5x38,5 цм, Бета Вукановић је приказала своју пријатељицу и модел Паулу Духфелд око 1925. године. Приказана у профилу, са посебно наглашеним цртама лица и пунђом на глави, сведочи о лепоти семитске жене која живи у Београду.

Највећи број сачуваних визуелних представа Јевреја везује се за Београд, као један од српских градова са најмногољуднијом сефардском заједницом. С друге стране, сачуван је цртеж сликара и графичара Владислава Тителбаха, који приказује Сефардкињу из Ниша. Судаћи према његовим сачуваним радовима, Тителбах је 1878. године боравио у Нишу и Лесковцу. Његови радови били су засновани на прикупљању грађе која би показивала сву особеност српске историје, територије и народа. На графици Сефардкиња из Ниша, он такође приказује младу сефардкињу, одевену у национални костим са токадом на глави. Приказана је у ентеријеру, одевена у антерију, преко које носи либаде, на глави има богато декорисан токадо. Приказана је са пуштеном косом, што је одговарало приказу неударних девојака. У мало слободнијем приказу, са цигаретом у руци, Тителбах је приказао Сефардкињу као егзотичну слику другости. Посматрајући друге цртеже и графике које је он радио можемо закључити да је овим приказом желео да укаже на богатство јеврејског одевања, који су јасно уочили и многи путописци током XIX века. тителбахов приказ Сефардкиње из Ниша управо сведочи да су и нишке Јеврејке биле одевене, као и оне у Београду, што заправо указује да је и Ниш

⁴¹⁸ В. Ристић, *Бета Вукановић*, 36.

⁴¹⁹ Уље на картону, димензије слике 38,5x24,5цм. Слика је публикована у: В. Ристић, *Бета Вукановић*, 111.

⁴²⁰ В. Ристић, *Бета Вукановић*, 36.

имао значајну јеврејску заједницу током XIX и у првим деценијама XX века. Приказивањем костима, народа, и других историјских уметничких, етнографских особености, Владислав Тителбах је учествовао у конституисању националне идеје. Управо овим приказом он је истакао да су Јевреји били равноправни чланови, који су својим присуством заузимали важно место у српском друштву тог доба.⁴²¹

Идеја о верској толеранцији у меморијалној архитектури: Спомен-костурница војницима *четири вере* у Чачку

Идеја о верској толеранцији била је присутна и у меморијалној архитектури, што се може уочити на појединим примерима спомен-костурница подизаним у Србији, у знак сећања на борце балканских ратова и Првог светског рата. Међу борцима у поменутих ратовима свакако морамо издвојити Јевреје. У ратовима Краљевине Србије за ослобођење и уједињење од 1912. до 1918. године активно је учествовало преко 600 Јевреја од којих је 150 погинуло на бојном пољу или подлегло епидемијама.⁴²²

Велики број Јевреја учесника и њихов патриотизам, допринело је да се учврсте јеврејско-српски односи, што је представљало полазну тачку у пуној интеграцији Јевреја у послератно српско друштво. Краљевина Србија је уз британску владу прва признала и одобрила Балфорову декларацију, односно право Јевреја о оснивању јеврејске државе у Палестини, што је утицало на отворенији однос Јевреја према српском друштву. После оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Јевреји су заузели истакнуту улогу у јачању трговачког, финансијског и индустријског капитала.⁴²³ Јеврејска заједница је у Србији третирана као равноправна верска заједница, а Јевреји као равноправни грађани. Првих послератних година основан је велики број хуманитарних и културних јеврејских удружења, а 1919. године у Београду основан је Савез јеврејских вероисповедних општина. Предлог закона о организацији јеврејске вероисповести у Краљевини СХС је 1929. године проглашен за закон о верској заједници Јевреја. Све то је условило подизање меморијалних споменика, те је један од првих Споменик свим српским

⁴²¹О. Милановић, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Београд 1983, 43-55; Ј. Трајков, *Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа*, Корени VII (2009), 23-29; Т. Јовановић Чешка, *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах (1847-1925) и његово време*, Београд 2015.

⁴²² Н. Поповић, Јевреји у Србији, 23-24.; В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 221.

⁴²³ Н. Поповић, Јевреји у Србији, 44-45.; В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 221.

Јеврејима палим у рату за Ослобођење од 1912. до 1919. године подигнут у Београду на Сефардском гробљу. После рата формирана је војна парцела у којој је сахрањено 24 Јевреја. То је условило да Сефардска и Ашеканаска јеврејска општина на челу са врховним рабином Алкалајем, донесу одлуку да подигну споменик на Сефардском гробљу у Београду.⁴²⁴ Паралелно је планирано да се изradi и Споменица страдалих Јевреја у оба балканска рата.⁴²⁵ Након тога, у децембру 1927. године, одражан је конгрес Савеза Циониста у Суботици, где је донета одлука да се у Палестини посади маслинова шума од 50.000 маслина у спомен на краља Петра Великог Ослободиоца, као знак захвалности од стране Јевреја, Краљевини СХС која је прва држава подржала Балфорову декларацију. После спомен-шуме посвећене Теодору Херцлу ово је био други споменик тог типа подигнут у Палестини.⁴²⁶ Прва садница маслине посађена је 2. марта 1930. године, када је извршено и освећење Шуме Блаженопочившег краља Петра у Палестини. Након погибије краља Александра све значајне јеврејске институције у држави одале су почаст, а за 9. април 1935. године заказано је освећење Горе Александра Првог у Палестини поред Назарета и полагање камена темељца за споменик Блаженопочившем краљу Александру. Сађење садница обавио је инжењер Менахам М. Усушкин, руски Јеврејин. Од 1935. године и код нас су почеле да се подижу шуме, воћнаци и виногради у спомен Витешког краља Александра Првог.⁴²⁷

Друга спомен-костурница коју ћемо издвојити је Споменик палих ратника у Првом светском рату који се налази на путу Ниш-Пирот. Подигнут нешто касније 1929. године, изграђен је од армираног бетона, а на све четири стране изведена су удубљења унутар којих је уклесан крст којима је нагласак стављен на верску симболику спомен-обележја. Иако верским обележјима није јасно истакнуто, у оквиру ове спомен костурнице сахрањени су и јеврејски војници, о чему сведоче мермерне табле са именима изгинулих ратника.⁴²⁸ Спомен-костурница на путу Ниш-Пирот освећена је 15. децембра 1929. године, а пошто су међу сахрањенима била и десеторица војника

⁴²⁴ В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 221.; V. Dautović, A monument to Fallen Jewish Soldiers in the Wars Fought between 1912 and 1919 at the Sephardic Cemetery in Belgrade, *Acta historiae artis Slovenica*, Ljubljana 2013, 43-58.

⁴²⁵ V. Dautović, A monument to Fallen Jewish Soldiers in the Wars Fought between 1912 and 1919 at the Sephardic Cemetery in Belgrade, *Acta historiae artis Slovenica*, Ljubljana 2013., 43-58.

⁴²⁶ В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 221.

⁴²⁷ В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 221.

⁴²⁸ О томе види више у: В. Обреновић, *нав. дело*, 119.

јеврејске вере, после освећења од стране владике Доситеја, рабин је одржао обред за сахрањене Јевреје.⁴²⁹

Спомен-костурнице подизане на цивилним гробљима обично нису привлачиле веће интересовање јавности, али као изузетак издваја се спомен-костурница у Чачку. Како је у сликарству триптих Молитва представљао јединствени пример у новијој српској уметности и визуелној култури, тако у споменичкој култури представља меморијална целина посвећена војницима четири вере страдалим у балканским и Првом Светском рату.

Прву акцију за подизање ратничке костурнице посвећене изгинулим ратницима у борбама око Чачка од 1912. до 1918. године, која је имала за циљ да меморише војнике у њиховој етничкој и конфесионалној различитости дајући простора свакој религији засебно, покренуо је подбор женске секције Фидака 1929. године. Покренута акција није дала резултате, тако да је 1933. године иницијативу за подизање костурнице покренуо УРОиР и помоћна секција Фидака. Идеја да се у заједничку костурницу сакупе кости наших и непријатељских ратника следила је пример окупационих власти, које су у време рата формирале заједничко гробље српских и својих војника и обележиле га скромним спомеником са натписом „Палим за отаџбину“.⁴³⁰ Први план за споменик и костурницу израдио је Михаило Д. Илић 1933. године. По његовом пројекту пројекат је требао да симболизује „синтезу ратничке храбрости и успомене на војнике зараћених нација“. На врху споменика, у форми рустичне пирамиде, постављен је орао, а у поднажју споменика две укрштене палмине гране. Испод орла су постављене две укрштене заставе, испод којих је на укрштеним мачевима изведен Југословенски грб. На угловима хоризонталне површине у дну су стајале вазе односно урне. Скица споменика објављена у листу Време 1933. године⁴³¹, није одговарало намени коју је споменик и костурница требало да има, а за израду новог пројекта ангажован је инжењер Исидор Јањић. За подизање костурнице Министарство правде дало је помоћ од двадесет хиљада динара, док је целокупна цена споменика износила педесет хиљада динара.⁴³²

Споменик војницима четири вере налази се у Чачку и подигнут је 1934. године. Иницијатива за подизање споменика потекла је од женског друштва.⁴³³ У времену после

⁴²⁹В. Обреновић, Српска меморијална архитектура 1918-1955, 120.

⁴³⁰ Исто, 221.

⁴³¹ Исто, 221.

⁴³² Исто, 221.

⁴³³ После Првог Светског рата у Паризу се обнавља удружење резервних официра и ратника ФИДАК чији је основни циљ био да се превазиђу последица рата и повећа толеранција према суседима. Знајући да су у Првом Светском рату жене одиграле веома важну улогу, природно је било да се при ФИДАК-у оформи

Првог светског рата јавља се потреба за проширивањем активности женског друштва. Посебна пажња посвећивала се проналажењу гробова војника настрадалих у чачанском крају од 1912. до 1918. године, и преношењу остатака у заједничку горбницу. Реализовање циљева ПЖС ФИДАК-а у Чачку захтевало је одређена средства, које је секција обезбеђивала путем добротворних прилога и организовања забава. Тако је ПЖС био један од главних носилаца и организатора за подизање спомен костурнице, која је јединствен пример исказивања толеранције на просторима тадашње Југославије. Иако је то период када су се у српској јавности чули гласови против несрпских верских и етничких заједница, толерантан однос је доминирао. Југословенска идеологија је истовремено допринела превазилажењу верских разлика у обједињеном деловању уметника са целог простора. Споменике најчешће подижу соколска друштва, удружења ратника и различита добротворна друштва, обично без значајније помоћи државе, тако да су обележја подизана у мањим местима, као и над костурницама у оквиру мање значајних војних или цивилних гробаља, због недостатка материјалних средстава скромније архитектонске обраде, и обично настала као рад локалних инжењера или каменорезаца. Спомен-обележја су задовољавала примарну функцију чувања сећања на изгинуле мештане, победу у светском рату и заслуге погинулих за ослобођење и уједињење, а њихов посебан значај је у текстовима којима су често изражавне националне, српске или југословенске поруке.⁴³⁴

Споменик војницима четири вере у Чачку пројектован је у виду пирамиде, која је почивала на костурници.⁴³⁵ Идејно решење за споменик израдио је инжењер Исидор Јањић и он је успео да споменик прилагоди свим конфесионалним и етничким групама сахрањеним у костурници. Док је на радовима око споменика радио чачански каменорезац Франческо Барбеља. Он је над костурницом саградио пирамиду висине шест метара, од камена „плави ток“, допремљеног из мајдана у Јеминској стени. Споменик је изведен у српском националном стилу, без посебних уметничких претензија. Међутим, највећи значај споменика је у обележјима, чијим заједничким приказивањем се сублимира идеја о верској и етничкој толеранцији. Тако су се на споменику нашла обележја четири монотеистичке религије, православни и католички крст, Давидова звезда- симбол јеврејства и исламски полумесец. Са ова четири обележја

женска секција. Основана је 1927. али и пре њеног оснивања у Чачку је већ деловао прилично развијен женски покрет.

⁴³⁴ В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, 112.

⁴³⁵ Исто, 239,

били су заступљени војници свих вера који су погинули у Чачанском крају за време балканских и Првог светског рата. Међутим, различита верска обележја као симболичка ознака мира и толеранције, довешће до одређених сукоба још у време припреме за изградњу споменика. Управа Жичке епархије противила се постављању ознака других вероисповести, па је владика Николај Велимировић одбио да присуствује освећењу споменика, и бацио анатему на пројктанта споменика. Како би се избегао сукоб са свештенством и црквом, УРОиР је одлучио да споменик мора бити постављен на месту које је било изван постојећег православног гробља.⁴³⁶ У формалном архитектонском погледу спомен костурница у Чачку се није издвајала од споменика подизаних у овом периоду, али је захваљујући постављеним верским амблемима представљала јединствен пример у Краљевини.⁴³⁷

Спомен-костурница у Чачку у којој су сахрањени остаци 1500 наших и непријатељских војника, свечано је откривена и освећена 23. септембра 1934. године уз присуство верских великодостојника све четири вероисповести, великог броја представница женског друштва и грађанства које је дошло из различитих делова Југославије. Краљев изасланик на откривању споменика био је потпуковник Оскар Часла. У тадашњој штампи овај ефемерни спектакл описан је као „догађај који најбоље илуструје величину душе нашег народа“. Део који описује овај догађај гласи: „Јутрос око 9 час., одржано је у чачанској цркви свечано благодарење. После службе од цркве се формирала поворка на челу са војном музиком, затим војска, резервни официри, инвалиди, четници, соколи, свештенство, представници власти, страна изасланства и други. Поворка је кренула ка гробљу где се налази спомен-костурница...Пошто је војна музика отсвирала молитву председник Удружења резервних официра и ратника у Чачку поздравио је изасланика Њ.В. Краља и позвао га да открије спомен-костурницу. Г. Час открио је спомен-костурницу, а затим је извршено освећење.“⁴³⁸

⁴³⁶ Аноним, Спомен - костурница изгинулима у Чачку, *Политика* 01.05.1934, 5.; Аноним, Чачак је свечано сахранио остатке 1500 изгинулих наших и непријатељских ратника у заједничкој костурници, *Време* 06.08.1934, 2.; Д. В., У Чачку је подигнута костурница наших и непријатељских палих војника, *Политика* 17.04.1934, 12.; Т. Вукосављевић, Споменик ратницима Првог светског рата на гробљу у Чачку, Зборник радова Народног музеја у Чачку VI, Чачак 1975, 227-241; В. Обреновић, Српска меморијална архитектура 1918-1955, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 239.

⁴³⁷ Аноним, Ратничка костурница у Чачку, *Политика* 08.10.1929, 8., В. Обреновић, Српска меморијална архитектура 1918-1955, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013, 239.

⁴³⁸ Аноним, Свечано откривање спомен-костурнице изгинулим борцима свих народности у борбама око Чачка, *Време*, 24. септембар 1934, стр. 3.

Настанак и функција овог споменика обједињава јасан програмски карактер који је имао у сложеним политичким и друштвених условима. Подизање споменика који је имао за циљ да меморише војнике без обзира на вероисповест и националност, надовезује се управо на идеологију српства у којој је преовладавао став *Брат је мио ма које вере био*.⁴³⁹ Овакво уметничко уобличавање споменика са четири верска симбола уочи Другог Светског рата представљао је храбар подухват толеранције, поготово зато што је то време када нетрпељивост према Јеврејима почиње да расте.⁴⁴⁰ Као што је сагледано толерантни однос према Јеврејима био је присутан од давнина на нашим просторима, али и поред тога био је присутан латентни антисемитизам.⁴⁴¹ Опште место антисемитске пропаганде на нашем простору било је да Јевреји стоје иза готово свих великих афера, што је био битан део „стереотипа о Јеврејима коа паразитима и варалицама које на непоштен начин стичу богатства и живе на рачун народа-домаћина”.⁴⁴² Стога је, споменик војницима четири вере, као такав сметао окупатору тако да су писменом наредбом тражили од градитеља спомен костурнице да се уклони исламско и јеврејско обележје. То је било учињено, тако да су уместо полумесеца и Давидове звезде до 2007. године остале једва видљиве контуре некадашњих верских обележја.⁴⁴³

⁴³⁹ Н. Макуљевић, *Молитва Ристе Вукановића*, 19.

⁴⁴⁰ Трансформисање сећања. Политика слике, И. Келечевић, *Сенке прошлости: истраживање, архивирање и иницијатива за обнову споменика*, 68-71.

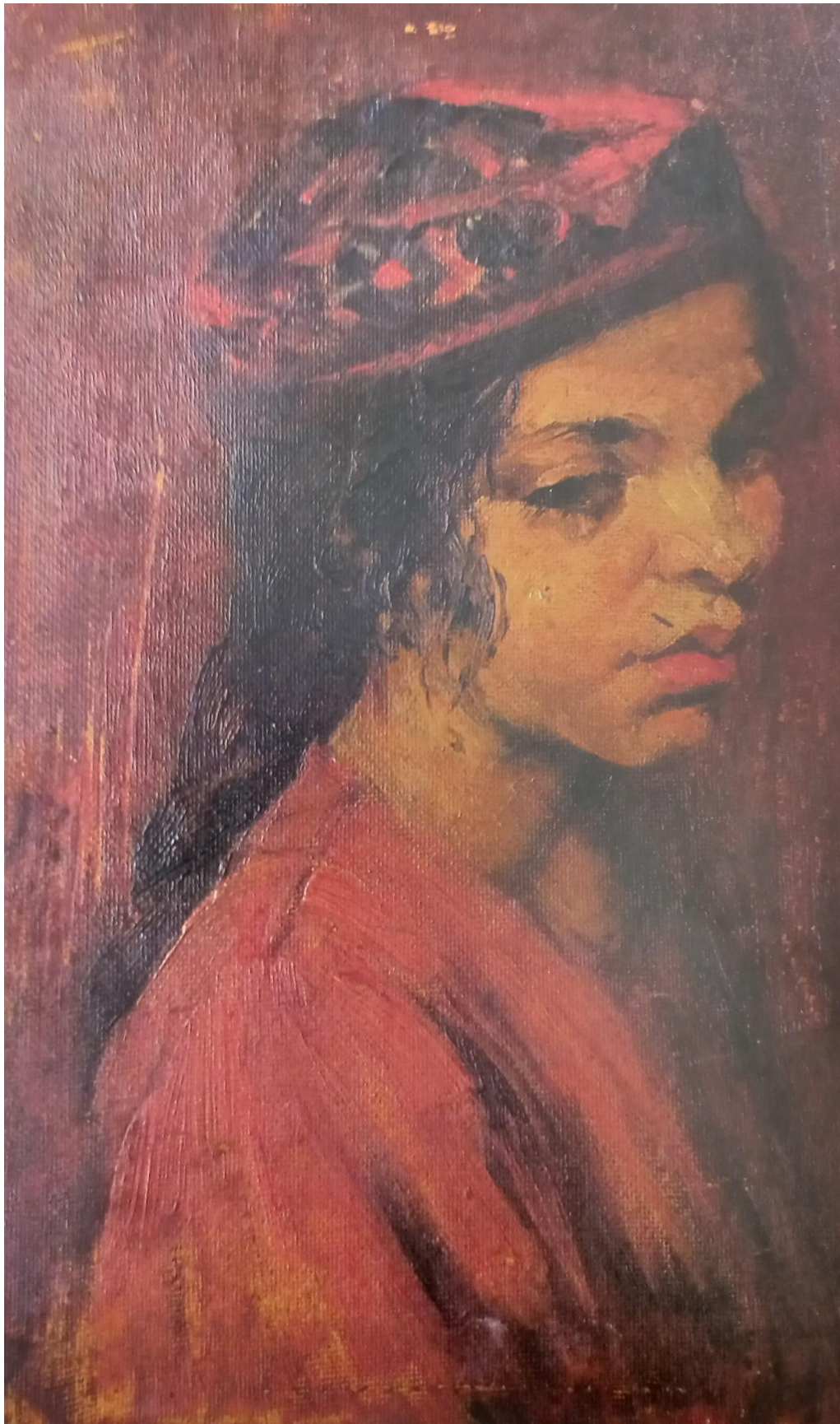
⁴⁴¹ В. Обреновић, *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, 223.

⁴⁴² Исто 223.; М. Кољанин, *Антисемитизам у Краљевини Југославији*, 67.

⁴⁴³ Пројекат *Сенке прошлости 2007.* започиње у посебном тренутку историје Чачка и бивше Југославије. Уметница Ирена Келечевић је иницирала и документовала обнову споменика, који је симболично свечано откривен 23. септембра 2007. године. Овим чином она спречава да избледи сећање на судбоносне историјске догађаје. Види у: *Трансформисање сећања. Политика слике, И. Келечевић, Сенке прошлости: истраживање, архивирање и иницијатива за обнову споменика*, 68-71.



Јеврејска молитва, део триптиха Молитва, Риста Вукановић, 1906.



Бета Вукановић, Девојка са црвеним током, уље на картону, 1905.

Јеврејска топографија у делима српских сликара

Јеврејска махала у Београду налазила се на Јалији, приобалном подручју уз Дунав. Овај простор унутар београдског подграђа био је близини трговачке улице, (Зерек) и муслиманске махале. Јеврејска махала простирала између следећих данашњих улица: Тадеуша Кошћушког, Високог Стевана, Браће Барух, Банатске и Солунске и једног сокака који је на том делу некада постајао између улица Браћа Барух и Цара Уроша. Јеврејска улица простирала се средином јеврејске махале и тако представљала њену главну улицу.⁴⁴⁴

У периоду крајем XIX века долази до урбанизације и модернизације Београда, што је утицало на велике промене у изгледу самог града. То је условљавало и просторну покретљивост становништва током прве половине XX века, која ће у знатној мери променити физиономију српских градова. Привредни, социјални и културни фактори стварали су климу која је поговорила процесу исељавања.⁴⁴⁵ Крајем XIX века услед многих фактора који су утицали на еманципацију Јевреја, дошло је и до њихове миграције. Јевреји напуштају простор махале на Јалији⁴⁴⁶, и насељавају горње делове чаршије. Те у махали на Јалији остају да живе сиромашнији Јевреји.

Модернистички план Београда био је сагласан са тадашњим европским урбанистичким моделима, а симболично је значио раскид са оријенталним изгледом градова, за које су биле својствене уске, кривудава неправилне улице, најчешће ћорсокаци и мале куће у дну баште.⁴⁴⁷ Упркос модернизацији и европеизацији Београда, остају сачуване старе градске четврти које су свој оријентални изглед задржале до првих деценија XX века, каква је управо била јеврејска четврт.

Јеврејска махала, као једна од карактеристика града објављује се у првим илустрованим туристичким водичима по Београду. Такође, о јеврејској махали су писали и путописци попут Феликса Каница и С. Капера, али и многи угледни Јевреји који су желели да у сећању остане упамћен оријенталистички изглед махале. Важан извор за проучавање ове теме свакако јесу дела путописаца. Они су покренути својим

⁴⁴⁴ Цитирано према: М. Рожман, *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, 26.

⁴⁴⁵ С. Чулић, *Теме и идеје модерног: Српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад 2017, 11-19.

⁴⁴⁶ Најпрецизнији положај јеврејске махале на Јалији био је уцртан на турском плану Београда из 1863. године на коме се може видети да се махала простирала између следећих улица: Тадеуша Кошћушког, Високог Стевана, Браће Барух, Банатске, Солунске и једног сокака који је на том делу некада постојао између улица Браћа Барух и Цара Уроша. Уп: Д. Ђурић-Замоло, *Стара јеврејска четврт и Јеврејска улица у Београду*, 41-76.

⁴⁴⁷ Д. Стојановић, *Калдрма и алфат: урбанизација и европеизација Београда 1890-1914*, Београд 2008, 27.

интересовањима посматрали град, његову културу и његово становништво. Иако је сваки путопис обојен погледом, знањем и интересом његовог аутора, ту се ипак доносе важна писана сведочанства, а понекад и визуелне представе становништва а и самог града.

Када говоримо о Јеврејима, од посебне су нам важности путописи Феликса Каница и Сигфрида Капера. Један од значајних извора за проучавање представља двотомна књига археолога, етнологa и путописца Феликса Каница *Србија земља и становништво* у којој аутор даје безброј детаља, статистике, преглед старих српских споменика, као и савременог стања градова и живота у њима, те обичаја, тако дајући свеобухватни увид у тадашњи живот.⁴⁴⁸ Каниц је истраживао Балкан и Србију током последњих година османске владавине, па је тако као заинтересовани посматрач био не само сведок једног времена, већ је јасно учествовао промене у животу српске престонице.⁴⁴⁹ Како је Каниц био упознат са најистакнутијим личностима у Србији свог доба, његово дело данас представља један од најважнијих извора за проучавање визуелне културе.⁴⁵⁰

Међу Јеврејима који су писали о махали свакако треба издвојити Хајима С. Давича и његову збирку *Приче са Јалије*, који је у својим причама желео да овековечи патријархалну јеврејску малу, њене житеље и обичаје, који су све више нестајали у процесу убрзане модернизације града. Давичови текстови датирају с краја XIX и почетком XX века и представљају ауторов лични доживљај оријенталне Јеврејске махале, који је био изражен у уметничкој форми.⁴⁵¹ О животу на махали писао је и др Д. Алкалај наводећи следеће: „У раније време сви Јевреји у Београду живели су у Јеврејској Мали, на тако званој „Јалији“, која се налази поред Дунава, одмах испод града. Почевши од 1880. године пак, Јевреји су почели, да се иселавају из Јеврејске Мале и да се настањују у горњим крајевима Београда. Услед тога настала је и потреба, да се једна

⁴⁴⁸ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету, Београд 2016, 14.

⁴⁴⁹ Исто, 14.

⁴⁵⁰ Исто, 14.

⁴⁵¹ И. Вучина Симовић, М. Мандић, Оријентално доба у култури сећања Сефарда у Београду између Два светска рата, у: *Антропологија 19* (свеска 3), 127; О Хајиму С. Давичу види више у: К. Vidaković-Petrov, „Identity and Memory in the Works of Haim S. Davicho”. In *Los sefardies ante los retos del mundo contemporaneo. Identidad y mentalidades*, eds. Paloma Diaz-Mas y Maria Sanchez Perez, 2010, 307–316. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas (CSIC); К. Vidaković-Petrov, „From Sephardic traditional to modern Serbian/Yugoslav literature. In *Around the Point: Studies in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*, eds. Hillel Weiss et al., 434–452. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.; Давичо је, истовремено, био и први који је у својим радовима представио београдске Јевреје српској средини, која их крајем 19. и почетком 20. века још није довољно познавала, зато што су они од времена насељавања Београда живели у махали на Јалији, уп: И. Вучина Симовић, М. Мандић, нав. дело, 127.

синагога подигне у горњем крају вароши.⁴⁵² Корпус указује на некадашњу Јеврејску махалу или Јалију као специфични хронотоп у сећањима. Обично се спомиње на почетку наратива који говоре о различитим аспектима модернизације сефардске заједнице у Београду. Уочава се да се Јалија често именује уз апозицију којом се истиче да је то „стари јеврејски крај“, који млађе генерације или недовољно познају или уопште не познају.⁴⁵³ Управо таква јеврејска махала постаје мотив у делима српских сликара. У првим деценијама XX века настају серије слика градске околине, које показују да се шира градска периферија, заправо, није разликовала од села. Проблеми „обруча сиромаштва“, „реонског питања“, системски недефинисаног урбаног простора, баш као и, најчешће неуспели, покушаји њиховог решавања, постају парадигматска места сложеног процеса развоја града.⁴⁵⁴

Нахарене куће искривљених кровова и привремених оцака, фасаде окречене само са уличне стране, удерице, дрвене тарабе, мотке наместо подупирача, прозори различитих величина, уличне чесме, шиндра и дрвене клупице, срећу се на слици Надежде Петровић Јеврејска мала из 1908. године и других сличних примера из тог периода.⁴⁵⁵ Надеждином доживљају и приказу јеврејске махале управо одговара једна реченица из записа о самом изгледу махале: „...Још по која уска улица, наерена трошна кућа или која заостала старица последњи су трагови тога старинског доба“.⁴⁵⁶ Надежда Петровић одриче могућност *улепшаног другог као савршеније представе себе* те, у складу са својим начелима коначно у српском сликарству нарушава тако нормирану, естетизовану цивилизацијску и класну дистанцу између грађанина и његовог народског порекла. Рушећи ту норму, она демистификује, жудећи за проналажењом аутентичног идентитета, дајући готово сирову народску карактерологију, пружајаћи особену, и код српских сликара до тада невиђену представу Србије, као „унутрашње другости“ Европе.⁴⁵⁷ На слици *Јеврејска мала* и другим сличним примерима, Надежда ослобађа сликарски поступак у смеру животног, изражајног рукописа, без амбиције за улепшавањем призора и без „деликатности грађанског и уметничког укуса“, који сами одабрани локални призори, предели и физиономије нису поседовали.⁴⁵⁸ Она управо

⁴⁵² Цитирано према И. Вучина Симовић, М. Мандић, нав. дело, 128.

⁴⁵³ Исто, 130.

⁴⁵⁴ С. Чупић, нав. дело, 54

⁴⁵⁵ Надежда Петровић тада ради низ слика са истом тематиком, о томе види више у: С. Чупић, нав. дело, 55.

⁴⁵⁶ Јеврејско женско друштво, 1924, 7., цитирано према: И. Вучина Симовић, М. Мандић, нав. дело, 130.

⁴⁵⁷ Л. Мереник, *Надежда Петровић*, Београд 2006, 56.

⁴⁵⁸ Исто, 56.

приказује предео који одише оријенталистичким изгледом, и своју инспирацију тражи у градским четвртима, које су упркос, модернизацији града у првим деценијама XX века, остале аутентичне, односно оријенталистичке.

Као Надежда Петровић и сликарка Бета Вукановић за слику *У дворишту* инспирацију за њеним оријенталистичким приказом, управо је нашла у јеврејској махали, о чему сведочу управо сама уметница: „Нигде нисам имала да задовољим сликарску радозналост као у јеврејској и циганској мали. На Јалији и Дорћолу становали су сиромашни „шпански“ Јевреји који су дане проводили на улици пред својим сиромашним становима... Да бих дошла до што изразитијих типова, одлазила сам у амам у улици Цара Душана и у младим нагим женама налазила моделе изванредних расних типова....“⁴⁵⁹

Јеврејска махала била је и мотив у сликарству Пашка Вучетића и Миодрага Петровића. На слици *Улазак у јеврејску малу* Пашко Вучетић је приказао Јеврејску улицу посматрано од Душанове према Солунској. Вучетић је на њој приказао реалан изглед Јеврејске улице с краја XIX и почетком XX века, о чему сведочи и сачувана фотографија.⁴⁶⁰ У главној улици јеврејске махале налазиле су се свега две до три куће на спрат са турским еркерима и доклатима, док су остале куће биле приземне. Што се управо може видети на Вучетићевој слици. Сличан мотив представља и слика *Стари Београд- Јеврејска мала* сликара Миодрага Петровића, који такође приказује сам улазак у јеврејску махалу, почетак Јеврејске улице, на којима су управо приказане куће на спрат сазидане још у турско време, такође на овој слици се може видети да је главна улица била поплочана турском калдрмом о чему сведоче и бројни описи јеврејске махале на Јалији.⁴⁶¹

Још један од топоса из старе махале на Јалији који се нашао као мотив у делима сликара јесте амам који се налазио у Солунској улици. Јеврејски амам у Београду налазио се на углу улице Солунске и Браће Барух. Не зна се када је тачно подигнут али се зна да је срушен 1939. године. Најранији податак о постојању јеврејског амама на овом месту сведочи управо турски план Београда из 1863, у ком је амам уцртан и убележен под бројем 102.⁴⁶²

⁴⁵⁹ В. Ристић, *Бета Вукановић*, 36.

⁴⁶⁰ Фотографија Јеврејске улице сачувана је у документацији Музеја града Београда, а публикована је у тексту: Д. Ђурић-Замоло, *Стара Јеврејска четврт и Јеврејска улица у Београду*, 55.

⁴⁶¹ О детаљном изгледу Јеврејске махале и Јеврејске улице види у: Д. Ђурић-Замоло, *Стара Јеврејска четврт и Јеврејска улица у Београду*, 41-76.

⁴⁶² Д. Ђурић-Замоло, *Јеврејски амам у Београду, Јеврејски алманах 1968/70*, 187-197.

Овај мотив појављује се на слици *Амам у Солунској улици*⁴⁶³ коју је 1925. године израдио Борис Иванович Пастухов. Управо овакви мотиви омогућавали су српским сликарима да у најужем делу града пронађу оријенталистички приказ старих четврти и управо оне постају фокус њиховог стваралаштва. С друге стране прикази Јеврејске махале на Јалији на поменутих ликовним представама данас представљају најважније визуелне предлошке, будући да на основу њих и сачуваних старих фотографија данас можемо да реконструишемо изглед махале на Јалији. Након Првог светског рата Јеврејска махала губи свој карактер искључиво сефардског краја. Сефарди из порушене махале на Јалији, прелазе на Зерек, у чаршију и простор око Батал-џамије, и самим тим јеврејска махала престаје да буде центар сефардског живота. Јеврејска махала је на тај начин изгубила свој некадашњи значај, док су друштвено-политичка фаза и Други светски рат утицали на потпуну девастацију махале на Јалији.



Надежда Петровић, Јеврејска мала, 1907.

⁴⁶³ Слика је рађена у техници уље на платну, димензија 65,3x30cm и део је колекције Музеја града Београда.



Пашко Вучетић, Улазак у Јеврејску махалу, XX век



Јеврејска улица у Београду крајем XIX века, Музеј града Београда



Миодраг Петровић, Стари Београд- Јеврејска мала.



Борис Иванович Пустахов, Амам у Солунској, 1925. Музеј града Београда



Фотографија Амама у Солунској, почетак XX века

ЈЕВРЕЈИ КАО ДРУГИ

У српској уметности XIX века прикази Јевреја представљају један од веома сложених проблема. У оквирима европске визуелне културе XIX века представе Јевреја стигматизоване су као слика другог, предодређена доминантним друштвеним ставовима и стереотипима, што се одразило и на конструкцију слике о Јеврејима у српској визуелној култури. Током XIX века у српској визуелној култури једно од изузетних места заузима конструкција слике другог.⁴⁶⁴

Слика другог представља вид перцепције личности, заједница и култура. Она се кроз историју јавља и развија у различитим верским, националним и културним системима и изграђује на основу сопствених убеђења, стереотипа и политичких потреба.⁴⁶⁵ Пракса приказивања другог у визуелној култури заснована је на старим ликовним искуствима која на одговарајући симболични начин приступају обради људског тела и лика. Они се не посматрају анатомски већ се у њима препознају и учитавају жељене карактеристике.⁴⁶⁶ Уцртавањем појединих карактеристичних елемената попут раста, развијености или физиономије мапира се тело и трансформише у жељену визуелну конструкцију.⁴⁶⁷

У српском сликарству слику другог можемо да пратимо од периода средњег века. Пракса је била да се припадници религија који оспоравају хришћанску веру, по искуству византијског сликарства, приказују са рђавим карактеристикама на рубу непристојности. Истоветни принципи задржали су се и у српском сликарству у каснијим периодима али су се идеали исказивања карактера људског лика и тела мењали према нововековним концептима.⁴⁶⁸

Током XIX века у време изградње српске националне државе и развоја грађанске културе, долази и до широког спектра примене слике другог. Она се среће у оквиру приказа припадника одређених националних заједница, симболичних фигура и

⁴⁶⁴ Н. Макуљевић, Слика другог у српској визуелној култури XIX века, *Историја и сећање: студије историјске свести*, ур. Олга Манојловић Пинтар, Београд 2006, 141.

⁴⁶⁵ Н. Макуљевић, Слика другог у српској визуелној култури XIX века, 141-142.

⁴⁶⁶ Исто, 141.

⁴⁶⁷ Исто, 141-142.

⁴⁶⁸ Исто, 142.

алегоријских персонификација и користи се визуелизовању непријатеља, исказивању оријенталистичких концепција али и ликовном истицању пријатељства и толеранције.⁴⁶⁹ Досадашња истраживања српске уметности нису посвећивала већу пажњу овом пробелму, па познати број примере пре представља сведочанство о постојању ове праксе него њене пуне оквире и домете и самим тим указује на потребу њеног даљег проучавања.

Током дугог историјског трајања негативно стереотипно мишљење о Јеврејима било је саставни део традиције хришћанских друштава.⁴⁷⁰ *Culpa Iudeaerum*, у хришћанском свету традиционално подвлачена колективна и трансгенерацијска кривица Јевреја због убиства Христа („Крв његова на нас и на дјецу нашу“, Матеј 27, 25), као и страх од способности Јевреја у финансијском, административном и техничком домену, обликовала је у менталним и визуелним кодовима хришћански лик Јеврејина као гротескног, демонског, исквареног и оног који квари.⁴⁷¹ Међутим, развој и трајање тог стереотипа нису били линеарни, већ су се мењали унутар промењивог контекста хришћанског саморазумевања.⁴⁷² У оквирима слике другог посебно место у европском оријенталистичком погледу, па и у српској уметности, заузима конструкција слике о Јеврејима. У српској уметности прикази Јевреја представљају један од веома сложених проблема. У црквеној уметности однос према Јеврејима је традиционално присутан. Не треба сумњати да је став који је у оквирима цркве генерално исказиван према Јеврејима могао да буде прихватаан и као став према њима у градовима Србије.⁴⁷³

Као што је већ споменуто, досадашња истраживања о представама Јевреја у српском сликарству у XIX веку као слике другог нису у потпуности обрађена и истражена. Историчари уметности каталогизирали су сваки тип пикторалне пројекције Јевреја као монструозних других. Користили су релевантну литературу- теолошку, полемичку, социолошку, изучавали обичаје, легенде, популарну побожност. На тај начин формирана је „иконографија антисемитизма“ у европској уметности.⁴⁷⁴ Када говоримо о антисемитизму у науци не постоји јасно дефинисан континуитет његовог трајања. Предмодерни облици испољавања непријатељства према Јеврејима називају се

⁴⁶⁹ Исто, 153.

⁴⁷⁰ М. Кољанин, Антисемитски стереотипи и пропаганда у Србији 1941-1942., Историја 20. века, год. 21. св. 1, Београд 2003, 83-118.

⁴⁷¹ С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји, *Наслеђе: Часопис за књижевност, језик, уметност и културу* 20, 2011, 167-175.

⁴⁷² С. Брајовић, Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји, 167-175.

⁴⁷³ Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, 153.

⁴⁷⁴ С. Брајовић, Презентација и самопрезентација Јевреја у раној модерној европској историји, *Наслеђе: Часопис за књижевност, језик, уметност и културу* 25, 2013, 91.

антијудаизам, религијски антијудаизам и римокатолички антијудаизам.⁴⁷⁵ До историјског периода започетог просветитељством и Француском револуцијом религија је имала предоминантан утицај на друштвени живот и на тој основи се заснивао и став хришћана према Јеврејима.

Антијудаизам се у ужем смислу најчешће дефинише као верско, теолошко оспоравање јеврејске религије од стране хришћана. Како се на томе заснивају разни облици дискриминације и прогона Јевреја у хришћанским друштвима, и ове предмодерне облике испољавања непријатељства према Јеврејима треба означити појмом антисемитизам, односно неким од његових облика.⁴⁷⁶ Савременим европским друштвима је као идеалан тип *другог* представљен стари непријатељ хришћанског света-Јеврејин.⁴⁷⁷ Представу о Јеврејину као убици Христоса, инкарнацији и симболу Нечастивог (ђавола, Антихриста), лихвару, ритуалном убици, тровачу хране и воде, преносиоцу смртоносних болести, трговцу хришћанским робљем, допуниле су или су замениле оптужбе за сва нова друштвена зла.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ М. Кољанин, Антисемитизам у Краљевини Југославији, 177-180.

⁴⁷⁶ Исто, 177.

⁴⁷⁷ Исто, 177.

⁴⁷⁸ Исто, 177.

Антијеврејски текстови

Манифестације антисемитизма у Србији углавном нису имали верску основу и поред постојања антијеврејских предрасуда које су свој корен имале и у хришћанским веровањима.⁴⁷⁹ Антисемитизам је пре свега био израз отпора српске трговачке и занатске чаршије према пословним конкурентима, али и ксенофобичности предоминантно аграрног друштва. Као и у осталим областима друштвеног развоја, балканске земље су у односу на развијене европске земље касниле и у погледу грађанских слобода, и у успостављању пуне равноправности својих јеврејских грађана.⁴⁸⁰ Као и у другим европским градовима, еманципација Јевреја је код одређеног слоја становништва у Србији изазивала озлојеђеност и подзрење. Овај негативни став према Јеврејима био је подстакнут реакцијом елите на део Берлинског уговора који се односио на права мањина и који је сматран као наметнуто решење, тј. диктат великих сила и мешање у унутрашње уређење новопрзнате Краљевине. Неколицина јавних личности у Србији и Војводини тада отвара такозвано „јеврејско питање“, и у штампи се појављује низ квази научних текстова, памфлета и есеја који су имали антисемитски садржај. Већина ових дела настала је по узору на антисемитску литературу са немачког говорног подручја.

Формална еманципација Јевреја у Аустроугарској и Немачкој 70тих година XIX века довела је до наглог пораста антисемитизма у тим земљама. Након краха Бечке(а касније и берлинске берзе 1873. године), узроке економске кризе тражили су у либералној економској политици за чије су главне носиоце проглађени јеврејски финансијери, банкар и крупни капитал. Већ уважени антијеврејски стереотипи и предрасуде тада су постали предност непосредне политичке експлоатације. Бројни млади Срби у то време школовани у Пешти, Бечу, Прагу, враћали су се у земљу заражени антисемитским идејама. Због свега наведеног треба имати у виду да су Јевреји стекли пуна грађанска права у већини земаља западне Европе. Оптужбе против Јевреја које су засноване на старим хришћанским предрасудама понекад су јавно истицане и у

⁴⁷⁹ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпелјивости*, 119-130.

⁴⁸⁰ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 152.

Србији.⁴⁸¹ У Србији, као и у већем делу других јужнословенских земаља, распрострањена су јака традиционална веровања у сујевејра што је била одлика неразвијених, аграрних заједница. Српске власти и православна црква су покушавале да сузбију традиционалне предрасуде према Јеврејима, али некада су таква веровања управо и потицала од стране православне цркве

Јеврејска заједница у време владавине кнеза Михаила страдала је и била је јавно прогоњена на различите начине. Јеврејски трговци у европским земљама и хебрејски лист Хамигид⁴⁸² оптуживали су Србе да су раширили мржњу према Јеврејима.⁴⁸³ Почетком 1863. године избила је афера због антисемитског писања београдског листа Световид. У Битољу је избио пожар који је због ветра прешао на суседне локале и махале, тако да је изгорело 1800 дућана и 1230 домова, веома хришћанских и јеврејских. Тај трагични догађај био је повод уреднику листа Александру Андрићу да објави сензационалну вест да је у једном јеврејском подруму, пронађен младић и изјавио је да у подруму лежи већ много година. Јевреји су, га на улици намамили слаткишима када је имао осам година, и гурнули у подрум и с времена на време су му узимали крв. Наводно је лакарским прегледом утврђено да је на телу имао једанаест рана, након тога младић је преминуо.⁴⁸⁴ После таквог писања заоштрили су се односи локалног становништва са Јеврејима у Београду. Испољавање нетрпељивости према Јеврејима у Србији изузетно је добијало насилан облик, што је почетком 1863. имало и трагичне исходе.⁴⁸⁵ Није случајно што се то десило у Шапцу јаком трговачком и занатском центру на граници са посебно живом транзитном трговином и јаком трговачком чаршијом. Јеврејски трговци су са разлогом сматрали да је то последица хушкачких антисемитских написа у листу Световид, при чему Јеврејима није омогућено да одговоре. Шабачки трговац Јаков Алкалај убијен је 16. јануара 1865. Недељу дана касније, у преноћишту на путу између Шапца и Београда (по другој верзији на изласку из Шапца) убијен је босански Јеврејин Соломон Абинун. Његове убице су се јавно хвалиле да су убиле једног Јеврејина после чега су ухапшени.⁴⁸⁶ Показало се да су власти деловале споро и да су

⁴⁸¹ Такве оптужбе су истовремено постојале и у неким далеко напреднијим европским земљама (Немачкој, Хабзбуршком царству) као и у Русији, у којој су, на основу њих, организовани и судски процеси. О томе види у: М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 119-130.

⁴⁸² Јеврејски лист Хамагид био је први јеврејски недељни лист на хебрејском језику. Основан је 1856. године. Био је део покрета Хаскала (јеврејског просветитељства), који је промовисао образовање, модернизацију и освежење јеврејске културе, уз очување верског живота.

⁴⁸³ Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 367.

⁴⁸⁴ Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 371.

⁴⁸⁵ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 124.

⁴⁸⁶ Исто, 124.

покушале да заташкају први случај. То је спречено интервенцијом јеврејске заједнице и „Свеопште јеврејске алијансе“ чему су следиле интервенције конзула великих сила у Србији.⁴⁸⁷ И поред тога, убрзо је дошло до новог антијеврејског изгреда, поново у Шапцу. Средином јуна исте године насилно је покрштена малолетна јеврејка Симха Мешулам. Због свих ових догађаја шабачки Јевреји су намеравали да се колективно иселе у Палестину.⁴⁸⁸ Нови повод, за негативно писање о Јеврејима, био је најављени долазак сиромашних породица сарајевских Јевреја, као и долазак из Влашке. Гласине о тим доласцима изазвале су протест варошког становништва Београда управи града. Тада је лист Световид новим чланцима наставио са кампањом против Јевреја. Тудори синагоге у Београду обратили су се, поводом таквог писања, министарству просвете и затражили су да се уклони љага која је смишљено бачена на јеврејски народ и на његово свето писмо.⁴⁸⁹ Према мишљењу неких аутора, писање Световида представљало је изазов за насиље према Јеврејима које је изведено исте 1864. године.⁴⁹⁰ Листови *Световид* и *Видовдан* оправдали су мере српске владе и вољу Народне скупштине да се Јеврејима забрани насељавање по унутрашњости Србије. Конзервативни лист *Видовдан* писао је поводом тога: *Јевреји се могу тужити само на једну чињеницу: они се не смеју насељавати на територији општина којима не припадају. То произилази из природе српске општине. Она је у тим стварима независна, има права да на свом терену одржава ред и да за то је одговорна. Било би чак за осуду кад би се влада без сагласности Народне скупштине мешала у аутономна права општине. Чињеница је да Народна скупштина и представници општина консеквентно одричу Јеврејима право насељавања.*⁴⁹¹ Листу Видовдан одмах је одговорио Бен Хананија. Он је, као гласноговорник београдских Јевреја, које је сматрао угњетеном мањином писао: *Када Енглези или Французи захтевају да се населе у било ком месту Србије, нико их у томе не може спречити. Песме-похвалнице о аутономији српских општина се тада не чују. Само према онима који су без заштите могу се певати такве песме.*⁴⁹² Видовдан је добио одговор и у британском парламенту, за то су се побринули београдски Јевреји, који су замолили енглеског конзула у Београду да обрати пажњу на нападе у српској штампи на Јевреје. Само шест дана након објављивања Видовданског чланка о питању

⁴⁸⁷ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 124.

⁴⁸⁸ Исто, 124.

⁴⁸⁹ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 152. ; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 385-386.

⁴⁹⁰ Ж. Лебл, *Јевреји у Београду*, 152. ; Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 385-386.

⁴⁹¹ Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 385.

⁴⁹² Исто, 385.

које је третирао тај лист, је расправљано у британском парламенту. Лорд Стенли је упутио представницима Енглеске у Цариграду, Петрограду, Паризу, Бечу, Берлину и Фиренци телеграме у којима их је позивао да позову владе код којих су били акредитовани да се заузму код кнеза Михаила у корист српских Јевреја.⁴⁹³

Кнез Михаило је изразио своја схватања која су била супротна сваком антисемитизму, али је запазио да се ни у другим земљама положај Јевреја није лако регулисао. Навео је да и у Енглеској еманципација Јевреја полако тече и тек однедавно је било могуће да представници Јеврејске општине седе у парламенту, док су у Енглеској постојале забране, у Србији ниједна функција Јеврејима није била забрањена.⁴⁹⁴ У закључку периода друге владавине кнеза Милоша и кнеза Михаила треба се поново вратити на питање против-јеврејског расположења чаршије и дела интелектуалних кругова, што је иначе једна од карактеристика деценије, не само кад је реч о новембарском указу 1861. године.⁴⁹⁵ Период друге владавине кнеза Михаила обележен је непрестаним и интензивним деловањем међународне јавности.⁴⁹⁶ Релативно су малобројни Јевреји током дужих периода XIX века у полуслободној Србији били изложени законској дискриминацији, као и у већини других европских земаља. Међутим, у политичком животу Србије није било организованих антисемитских снага, нити је антисемитизам био раширен међу становништвом.⁴⁹⁷

После стицања независности, у Србији су антисемитски испади појединачно и написи у штампи били релативно ретки. Показало се да су они најчешће били део политичке борбе и служили су дисквалификацији противника. Ипак, коришћење антисемитске реторике указује на то да се очекивала одређена политичка корист од ње, али се доказало да то није био случај. Аргументација је била сасвим у духу тадшњег европског политичког антисемитизма и прилагођена је локалним приликама.⁴⁹⁸

Поред поменутих листова као што су *Световид*, *Видовдан*, *Застава*, *Враголан*, *Ружје*, *Српска независност*, нетрпељивост према Јеврејима ширила се и кругу познатих интелектуалаца, то је био период када су крајем XIX века почеле да се појављују књиге и брошуре. У објављивању књига и брошура са антијеврејском тематиком учествовали су Васа Пелагић, Никола С. Јовановић Американац, Сима Станојевић и Јаша Томић, али

⁴⁹³Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 385.

⁴⁹⁴Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 386.

⁴⁹⁵Исто, 389.

⁴⁹⁶В. Даутовић, Меморабилација ефемерног спектакла из 1867.године: „Поздрав Његовој Светости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, 223-243.

⁴⁹⁷М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 124-127.

⁴⁹⁸М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 124-127.

два писца која свакако треба издвојити су два Јеврејина: Михаило Розен и књижевник Хајим Давичо- први Јеврејин- српски дипломата. Антисемитско расположење некада је било присутно и код чланова јеврејске заједнице. Одређени облици антисемитизма уочени су у приповеткама које Хајим Давичо објављивао у листу Отацбина. Јеврејска заједница је реаговала протесним писмом , истичући како су причу прочитали са тугом и болом. Јер „презрењу се излажу синови јеврејски“. Не наводи се о којој је приповеци реч, али према одломку на који се позивају, вероватно је реч о приповетки која садржи богохулну перцепцију о Талмуду. Обратили су се Давичу са следећим речима: *То ли смо зар дочекали од првог јеврејског указног чиновника? Од тебе се тражило да будеш као лав на бранику нашег закона, кад га који странац критикује, а ти си... тако безобразан да се усуђујеш казати да су заповеди што нам наши преци оставише смешне. Тешко теби и твојој души.* Заједница му је замерила да се при писању о Јеврејима, не увршћује ни у Јевреје, ни у хришћане.⁴⁹⁹

Књига Јаше Томића „Јеврејско питање“ први пут је штампана у Новом Саду 1884. године у низу антисемитских памфлета штампаних на српском језику у периоду након потписивања Беорлонског уговора, који је Јеврејима у Краљевини Србији формално загарантована грађанска равноправност. Јаша Томић већ на првој страни Јеврејског питања објашњава да је до доласка у Беч, „писао онако, да су Јевреји целог света могли бити са многим задовољни“. Тек након боравка у „данашњој престоници Јевреја“ Бечу-и других ноћи које је провео „читајући или разматрајући о јеврејском питању“, Томић је подлегао антисемитским идејама које су биле присутне. Студија Јеврејско питање настала је управо као резултат ових „читања и размишљања“, указује на одлично познавање антисемитске литературе тог доба, укључујући и дела озлоглашеног антисемите Аугуста Ролинга. Јаша Томић није био само реципијент антисемитских идеја него и онај који је пропагирао Међу неколико антисемитских списа који су објављивани осамдесетих година, била је и невелика брошура (14 страна) под насловом *Не дајмо Србију чифутима или реч у своје време (Београд 1882)* Васе Пелагића, савременика Јаше Томића.⁵⁰⁰ највећи део Пелагићевог памфлета састоји се од извода из антисемитске књиге Морална филозофија Талмуда, са чијим се садржајем како Пелагић наводи „треба упознати свака српска породица свих покрајни где Чивута има“,

⁴⁹⁹ А. Радоњић, нав. дело, 27-28.

⁵⁰⁰ М. Кољанин, *Између еманципације и нетрпељивости*, 124-127.

нарочито у време када „Чивути“ као што је случај у Србији, постају равноправни грађани.

Централни мотив ових антисемитских публикација је управо Талмуд. За Јашу Томића, Талмуд је кобна реч, а талмудизам „новија јеврејска вера која шири неморал у друштву“. Томић наводи да талмуд заповеда сваком Јеврејину да треба „нејеврејина вара, упропашћује, па и убија“. Штавише, Томић сматра да Талмуд није само књига, већ и срж јеврејске вере, који се временом оживотворио, „прешао им је (Јеврејима) у крв, и прелази по закону крвног наслиједства од оца на сина“. Опсесија Талмудом као извориштем јеврејског (не)морала, који налазимо код Томића и Пелагића, представља једно од кључних обележја контекста у коме се њихова антисемитска мисао развила.

Веома је важно истаћи да је српска средина имала донекле различит став према Јеврејима који су већ генерацијама живели у Србији, чији су већински део чинили Сефарди, с једне стране и према новопридошлим, најчешће ашкенаским Јеврејима из Аустро-Угарске, с друге стране. Са староседелачким Јеврејима се заједно живело генерацијама, делило се добро и зло, док су новопридошли доносили нови дух, обичаје и навике, које су биле стране не само Србима, него и самим сефардским Јеврејима. Јевреји староседеоци су се од новопридошлих разликовали не само по језику, него и по обичајима, месту становања и сахрањивања.⁵⁰¹ Иако су у периоду од седамдесетих до деведесетих година XIX века излазиле брошуре и књиге са антијеврејским тематиком, не може се рећи да је то била „хајка на Јевреје“, зато што није одговарало приликама у Србији крајем XIX века. И у периоду након еманципације било је антисемитских испада, али битно је истаћи да Србија у том периоду није познавала антисемитизам у облицима у каквима се исти појављивао у Европи.⁵⁰²

Због свега наведеног брошуре које су излазиле у наведеном периоду треба посматрати у контексту у коме су настале. Писци антијеврејске литературе која је излазила у Србији, били су инспирисани идејама антисемита у Европи, где је антисемитизам управо доживео пуне политичке размере, док је на простору Србије остао у размерама предрасуда и стереотипа, што се најбоље може сагледати у визуелним садржајима. Антијеврејско расположење је било присутно и у делима познатих српских уметника, у књижевности, сликарству и карикатури, али је оно било засновано на свим наведеним предрасудама и стереотипима који су били везани за Јевреје. То се најбоље

⁵⁰¹ М. Кољанин, *Измађу еманципације и нетрпељивости*, 127.

⁵⁰² О антисемитизму у Европи види више у: М. Мазовер, *Мрачни континент: Европа у двадесетом веку*, Београд 2011.

може сагледати на примеру сатиричног часописа Врач погађач који је излазио у периоду од 1896. до 1914. године. У овом часопису поред карикатура, које смо сагледали у посебном потпоглављу, посебно су објављиване приче и песме, које су за циљ имале да дискредитују Јевреје коју су живели на подручју Србије, као равноправни грађани. Сатиричне приче под називом „Чивутска посла“, „Досетљиви Чива“, „Чивутска логика“, „Чива остаје Чива“, увек су истицале Јевреје као досетљиве, грамзиве, препредене, као оне који говоре лош и искривљени српски језик, то су били визуелни кодови који су били примењивани и у визуелним предлошцима. Сагледавајући антијеврејске текстове паралелно са визуелним предлошцима разумећемо како се развијала иконографија антисемитизма у српској уметности XIX века.

Слике Јевреја у религиозном сликарству

Досадашња истраживања о представама Јевреја у српском религиозном сликарству XIX века, као посебан сегмент слике другог, нису у потпуности обрађена и истражена. О ликовима Јевреја у религиозном сликарству се до сада спорадично говорило. Ликове Јевреја у српској уметности XIX века срећемо у опусима српских сликара попут Ђуре Јакшића, Новака Радонића, Уроша Предића и Стевана Алексића. У њиховим делима готово да до сада није било „препознавања“ Јевреја, будући да у досадашњој историографији није писано о томе како су их они представљали.

Када говоримо о сликару Ђури Јакшићу за разумевање његовог религиозног сликарства, морамо сагледати и оно што је сам сликар писао.⁵⁰³ Ђура Јакшић је сликом и речју активно учествовао у стварању и уобличавању српске јавности средином и током друге половине XIX века. У његовом стваралаштву сликарство и књижевност су повезани и истовремено и интегрално се манифестују. Стога се Јакшићев опус препознаје као један од најкомплекснијих у српској средини у ком је дошло до прожимања два медија, сликарства и књижевности.⁵⁰⁴ Те у циљу целовитог приступа предмету проучавања Јакшићевог сликарства неопходно је сагледати и његов књижевни

⁵⁰³ Георгије Јакшић, прозван Ђура, рођен је 8. августа 1832. године у Српској Црњи, у Банату, у старој, угледној свештеничкој породици. У породици Јакшића свештенички позив имао је дугу традицију, преносио се с генерације на генерацију, па је тај позив био намењен и Ђури. Школовање је започео у Српској Црњи, а потом је прешао у Немачку школу у Хацфелду (Жомбољ у Румунији). Потом прелази у Сегедин 1842. године и похађао је српску основну школу. Годину дана касније, уписује сегединску гимназију, а 1845. и школу цртања. У периоду од 1846. до 1847. године похађао је цртачку школу у Темишвару коју је водио Хенрик Дунајски, а потом је уметничко школовање наставио је у Пешти у првој мађарској уметничкој Академији. Сликарство је учио и у Великом Бечкереку код сликара Константина Данила код кога је провео око годину дана. Након тога одлази у Беч са намером да упише академију, али наредних годину дана је провео у Бечу и обилазио музеје и галерије, копирајући дела старих мајстора и упознавајући се са актуелним уметничким токовима. Своје прве песме објавио је 1853. године у Србском летопису. Уписује академију у Минхену на којој проводи пола године. Потом, 1855. године одлази у Велику Кикинду и тамо отвара сликарску радионицу. У пролеће 1857. године Ђура Јакшић прелази у Кнежевину Србију у потрази за послом. Уместо рада на сликарству уследиле су године учитељске службе по селима и варошицама Кнежевине. До 1860. године бавио се учитељским послом у Београду, где су га затекле династичке промене када је са власти свргнут кнез Александар Карађорђевић и враћен је кнез Милош Обреновић, о чему је оставио сведочанство у свом ликовном и књижевном раду. види више у: С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском Факултету у Београду 2017, 107.

⁵⁰⁴ Исто, 107.

рад и на тај начин протумачити међусобни однос вербалног и визуелног предлошка.⁵⁰⁵ Синтеза ликовног и поетског једна је од најважнијих одлика његовог стваралаштва.⁵⁰⁶

Ђура Јакшић је био први међу познатим српским уметницима који је писањем песама учествовао у „хајци“ на Јевреје, иронизирајући и самог Јеврејина Розена⁵⁰⁷. У песми „Макса шнајдер и ђаво“ стиховима је описао како је кројач позвао Ђавола, Јеврејина, да му преко мудрог Розена пружи руку.⁵⁰⁸ У другој песми „Чивутова исповест“ Јакшић је певао да служи свакоме, и старом Јеврејину који свакад има пара, и пештанским и бечким листовима, али и Видовдану за писање уводника, закључујући „а стари је Чиво- шпијун од заната“.⁵⁰⁹

Ђура Јакшић је врло рано у своје песме унео своје сликарско остварење, ликовна доживљавања и размишљања. У песми „из Делаонице“ (1856) оставио је траг о свом сликарском раду у Великој Кикинди, описао је своју сликарску радионицу и четири представе на којима је радио: Христово страдање, лепоту девојке, идалне драге, бол Косовске девојке за погинулим јунаком и тугу мајке за сином јединцем.⁵¹⁰ Део песме где описује Христово страдања, допринеће бољем разумевању религиозног сликарства Ђуре Јакшића посебно у делима где се појављују јеврејски ликови.

У свом ликовном стваралаштву Јакшић је желео да добије неки већи посао који је везан за црквено сликарство⁵¹¹, те је због тога крајем лета 1855. године Ђура Јакшић је прешао у Велику Кикинду где је формирао ликовну радионицу надајући се да ће добити неку поруџбину за сликање иконостаса.⁵¹² У писму Ђорђу Поповићу каже следеће: *Ја сам овамо дошао у надежди да ћу какву цркву овде у околини добити за моловање, ал' сам се љуто преварио.*⁵¹³ Међутим, то га није обесхрабрило па сазнајемо, највише из сачуваних преписки, да је наредних десетак година желео да дође до једног

⁵⁰⁵ С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 107-110.

⁵⁰⁶ Исто, 107-110. О односу вербалног и визуелног представљања види више у: W.J.T Mitchel, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Isti, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London 1986, Isti, *Showing seeing: A Critique of Visual Culture*, 231-250., Isti, *Šta slike žele? Život i ljubav slika*, Beograd, 407-433.; Исто, Реч и слика, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р.С. Нелсон и Р. Шиф, Нови Сад 2004.

⁵⁰⁷ Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 392.

⁵⁰⁸ Б. Храбак, *Јевреји у Београду*, 392.

⁵⁰⁹ Исто, 392.

⁵¹⁰ Д. Иванић, *Песме: Ђура Јакшић*, Београд 1978, 10-388., ;С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 113.

⁵¹¹ Негативна рецепција религиозног сликарства Ђуре Јакшића успостављена је још за време његовог живота, те је тако током деценија преовладало мишљење да се Јакшић није бавио много црквеним сликарством зато што за њега није имао ни воље ни способности и да својим „темпераментом и револуционарним, огорченим духом није био створен за црквеног сликара“, види више у: С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 118.

⁵¹² Д. Медаковић, *Српски сликари*, 193.

⁵¹³ Исто, 193.

великог посла, ослањајући се на помоћ својих пријатеља, посебно Новака Радонића. Те је 1857. године желео да конкурише за израду иконостаса цркве у Руми. Његов брат Максим га је обавестио да његов пријатељ Шандор Радовановић „карловачки кнез“ жели да у његово име поднесе на пробу икону Исус пред Пилатом која је тада била код Радовановића, с чиме се Јакшић сложио.⁵¹⁴

У првој половини 1856. године у Великој Кикинди је насликао композицију Исус пред Пилатом о чему је оставио податак на полеђини слике, али и у првој строфи песме „из Делационице“⁵¹⁵

Композиција Исус пред Пилатом рађена је у техници уље на платну, монументалних димензија 120 x 75,5 цм.⁵¹⁶ Слика се у литератури спомиње и под називима *Извођење Христа, Исус пред Пилатом* и *Ессе Ното*. Првобитно је била у власништву Александра Шандора, карловачког градоначелника и Јакшићевог пријатеља, потом у власништву његове сестре Марије П. Радовановић у Сремској Каменици од које ју је 1891. године купио Иларион Руварац, архимандрит манастира Гргетег. Слика је остала власништву манастира Гргетег и данас. Јакшић је ову композицију највероватније насликао како би се препоручио за рад на неком иконостасу, а извесно је да је с њом годину дана касније 1857. конкурисао за израду иконостаса цркве у Руми.⁵¹⁷

Тема *Ессе Ното* ушла је у западноевропско сликарство тек са ренесансом. Она приказује тренутак када Понтије Пилат, римски гувернер Јудеје, са балкона суднице приказује Исуса Христа народу. У тематској обради Ђура Јакшић се придржавао старе иконографске схеме.⁵¹⁸ Слика је компонована у два плана, те су у првом плану приказане три фигуре које су осветљене и стоје пред металном оградом. Исус Христос је приказан у средини са амблемима краља мученика са црвеним огртачем и трновим венцем на глави и везаних руку. Десно од њега приказан је Понтије Пилат у светлозеленој одори са златним појасом и хермелинским огртачем, са круном на глави, док је лево Кајафа приказан у профилу, обучен у смеђу хаљину и зелени огртач који пада преко металне ограде. У другом плану ове композиције представљене су три фигуре Јевреја које се

⁵¹⁴ С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 141.

⁵¹⁵ Д. Иванић, *Песме: Ђура Јакшић*, 10-388

⁵¹⁶ На полеђини је потписано и датирано: Ђ. Јакшић у В. Кик. 1856, власништво манастира Гргетег, види у: С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 149.

⁵¹⁷ С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 149-150.

⁵¹⁸ Лазар Трифуновић, *Ђура Јакшић сликар и песник 1832-1878*, ур. Радојко Мрљеш, Београд 1978, 46.

утапају у тамну позадину.⁵¹⁹ На овој композицији присутни су утицаји Рембрантовог и Рубенсовог сликарства, пре свега у начину компоновања, те светло-тамних контраста⁵²⁰ и на крају у начину приказивања ликова Јевреја, који су овде приказани са стереотипним антисемитским карактеристикама. Када говоримо о утицајима Рембрантовог и Рубенсовог сликарства који се уочавају на овој композицији, важно је сагледати и то како су они решили ову композицију. Одлике Рембрантовог сликарства, односно „рембрантовски“ елементи у слици су: композиција, топли тон, употреба светло-тамног, сликање дебелом четкицом, приказивање акције. Готово да не чуди што је управо Рембрант највише од свих старих мајстора привукао Ђуру Јакшића, јер доста сличности може се наћи у њиховом приступу уметности, ликовном изразу али и начину живота. Утицаји Рембрантовог сликарства су присутнији на историјским и религиозним композицијама. Тако се велика сличност уочава са Рембрантовом композицијом *Ессе Ното*. На овој композицији из 1634. године наглашено је дубоко отуђење јудаизма из хришћанског јеванђеља. Јевреји у композицији *Ессе Ното* приказани су као изразито карикатурални типови који агресивно гурају церемонијални штап правде Понтију Пилату, који га одбија.⁵²¹

Антисемитске карактеристике које се овде истичу су приказивање Јевреја са израженом шпицастом вилицом и брадом, те искривљени велики кукасти нос и на крају коврцава коса, која је код неких сликара била бојена у зелено. Раст антагонизма хришћанских цркава према Јеврејима условио је да религиозна уметност има значајну улогу у ширењу негативних ставова према Јудаизму представљајући Јевреје са физиономским знацима попут орловског носа и неприродне боје лица, у понижавајућим позама и са бестијалним гестовима, инсистирајући на различитим елементима диференцијације, религиозна уметност имала је формативну улогу у грађењу мита о сатанистичком Јеврејину.⁵²²

Приказивање Јевреја са антисемитским карактеристика постао је опште прихваћен модел, као што је већ речено још од средњег века, када су Јевреји представљени као личности које оспоравају хришћанску веру.⁵²³ Као Јудеји у народној машти су били повезани с ликом Јуде издајнице Христа. Представљани су као народ који

⁵¹⁹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, 46.

⁵²⁰ Исто, 46.

⁵²¹ О ликовима Јевреја код Рембранта види више у: M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam*, California 2002., S. Nadler, *Rembrandt's Jews*, London 2003.

⁵²² С. Брајовић, Презентација и самопрезентација Јевреја у раној модерној европској историји, 91.

⁵²³ Н. Макуљевић, Слика другог у српској визуелној култури XIX века, 141-142.

су разапели Исуса Христа.⁵²⁴ Док се у канонима хришћанске религије често мисли да голгота Јевреја почиње Јудином издајом Христа за 30 сребрњака.⁵²⁵ Предрасуде према Јеврејима изражаване су стереотипним представама које су имале и догматску и социјалну основу. Стереотипи су служили као ефикасно средство против Јевреја, који су на основу Новог завета, окривљавани за убиство Исуса Христа.⁵²⁶ У традиционалном антисемитизму, постојао је и низ других стереотипа међу њима и они по којима су Јевреји препредени, грамзиви, грабљиви, лукави, агресивни, веома религиозни и склони стицању материјалних добара.⁵²⁷

За потпуније разумевање оваквог начина приказивања Јевреја, потребно је сагледати и песму Ђуре Јакшића *Из делаонице*, где у првој строфи песме доноси приказ ове композиције.

Још несвршен у свој бољи
Под теретом крста клечи:
-Овде стоји син човечни
Без помоћи у невољи.-
На груди му рана љута-
Место круне њега кити
Један венац трновити,
Благородност свих Чивута.-,⁵²⁸

Сагледавајући композицију *Ессе Ното* и прву строфу песме *Из делаонице*, можемо закључити да овакво приказивање Јевреја са антисемитским карактеристикама није само опште прихваћен модел њиховог приказивања, него је прихваћен и као став према Јеврејима у градовима Србије⁵²⁹, а и самог сликара, на шта указује називање припадника јеврејске заједнице *Чивути* што је имало погрдан и увредљив карактер. Карикатуралне представе Јеврејина препознатљивих „расних“ одлика великог повијеног носа и дебелих усана постале су визуелни образац.⁵³⁰ Такви негативни стереотипи

⁵²⁴ М. Мазовер, *Солун град духова*, 338.

⁵²⁵ Н. Струњаш, *Јевреји у југословенској литератури*, Јеврејски алманах 1965-67, Београд 1967, 128.

⁵²⁶ М. Кољанин, Антисемитски стереотипи и пропаганда у Србији 1941-1942, 83-118.

⁵²⁷ М. Кољанин, Антисемитски стереотипи и пропаганда у Србији 1941-1942, 83-118.

⁵²⁸ Д. Иванић, *Песме: Ђуре Јакшић*, 27.

⁵²⁹ Ненад Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, 153.

⁵³⁰ Ј. Бањац, *Антимасонски плакати 1941-1942.*, Београд 2015, 13.

физичких, али и моралних особина јеврејског народа у композицији *Ессе Ното*, али и у првој строфи песме из Делаонице, настали су са циљем да их представе као непријатеље хришћанске вере.

У стваралаштву Ђуре Јакшића заступљено је антисемитско креирање слике о Јеврејима, о којима се креира слика народа који је издао Исуса Христа, те су они представљани као непријатељи хришћанства. Ова композиција надовезује се на антисемитску пропаганду која је била присутна у сликарству током XVIII и XIX века, која се поготово снажно манифестовала у сликарству Назарена.⁵³¹

Сагледавајући представе Јевреја у српском сликарству XIX века, пре свега у опусу сликара Ђуре Јакшића, као и у његовим литерарним изворима уочавамо антисемитску слику Јевреја, што подразумева каракатуралне приказе Јевреја, што је произашло из европске уметности и традиције Алберхта Дирера.⁵³² У европском сликарству била је позната полемика око слике Макса Либермана *Дванестогодишњи Христос у храму*. Либерману су антисемитски расположени критичари замерили начин сликања Јевреја и као „правиан пример“ истакли истоимено дело Адолфа Менцла коју одликује снажни антисемитски карактер.⁵³³ У опусу Ђуре Јакшића задржало се сликарство које је одсликавало антисемитски карактер, који је пре свега произашао из његовог доживљаја Јевреја као непријатеља хришћанства, о чему свакако сведоче два медија, сликарство и поезија.

На сличан начин о Јевријима пише и сликар Новак Радонић у књизи *Молска мудровања* која су више година у разним листовима излазили под знаком „Н.“. О сцени Исус Христос пред Пилатом пише и сам Новак Радонић и доноси следеће: *Догод се не осветимо, заслужујемо, да довека страдамо, нити нам ичије сузе помоћи могу. Ми треба да дотле дотерамо, да се од свачијег сажалења стидимо, и тек онда ћемо заслужити, да „рацкога“ бога запатимо, који ће све за нас бринути и ком ће и иноверци, то јест Чивути, капу скидати и клањати му се. Мени је увек жао било, кад год сам читао свето еванђеље, а и сад, кад ти ово пишем, зашто није Пилат малко стрпељивији био и Христа Спаситеља причекао, докле му не би казао, шта је истина, те сад не би ми морали за њом толико по помрачини тумарати и тражити је, него би нам јасно, као звезда Даница, пред очима стајала. Али га Пилат допусти пре распети, него што га је саслушао, пре него што му је на питање одговорио, те како нам је сад истина*

⁵³¹ С. Мишић, *Сликарство Ђуре Јакшића*, 150.

⁵³² Н. Макуљевић, *Молитва“ Ристе Вукановића: идеја толеранције и визуелна култура*, 11.

⁵³³ Исто, 11.

најскупља и највећа реткост, која доста пута човека и живота стане, и њу је лакне у турском, чивутском и циганском речнику наћи, него у овом лажљивом свету.⁵³⁴

У записима, писмима и расправама Новака Радонића конструкција слике о Јеврејима, свакако има антисемитски карактер јер он у свом једном писму наводи: *Чивутски је бог Чивутима за љубав толике народе потаманио, који нимало гори од Чивута нису били; чивутски, велим, јер да је он опити бог био, то зацело не би тако немилостиво са осталим народима поступати могао.*⁵³⁵ Такође, поред тога он наводи следеће: *Питаше најпосле чивутске рабинере, оће ли српско војводство или га неће; за ствар, за коју су Србљи потоцима крв проливали, дошло је, да не људи пресуђују, који су Христа Бога продали и разапели.*⁵³⁶ Стога, можемо закључити да овакво креирање слике о Јеврејима, заправо указује на стереотипно приказивање Јевреја као народа који је издао Исуса Христа, те су они представљани као непријатељи хришћанства.

Као и у опусу сликара Ђуре Јакшића, и у опусу Новака Радонића⁵³⁷ представе Јевреја срећемо у религиозним композицијама. Док је боравио у Бечу за време студија, Радонић ради теме које су везане за црквено сликарство. Међу религиозним композицијама, свакако се издваја икона *Каменовање св. Стефана*, која је највероватније настала 1854. године, док постоје одређене претпоставке да је можда настала и 1857. године. За ову икону као и за целокупно Радонићево религиозно сликарство, може се рећи да је невешто компонована, ликови нису међусобно повезани и покрети су им неприродни. Радонић је желео да се упусти и у проблеме светла, употребљавајући понекад читав сноп рефлекторских зракова, али све то заједно није много помогло уверљивости светло-тамних, драмских ефеката. Како Дејан Медаковић наводи, Радонић је себе приказао као римског центуриона, како меланхолично и одсутно позира у групи Стефанових мучитеља.⁵³⁸ Такође, Миодраг Јовановић наводи да се Радонићев аутопортрет може видети у два лика ове композиције. Један је као што смо већ поменули, док је други заправо профил извшитеља до њега, који каменује светог Стефана.⁵³⁹ Међутим, посматрајући композицију *Каменовање св. Стефана*, приказан је тренутак када су Јевреји каменовали св. Стефана, самим тим претпоставка да је Радонић

⁵³⁴ Новак Радонић, *Молска мудровања*, 52.

⁵³⁵ Новак Радонић, *Молска мудровања I*, 51.

⁵³⁶ Исто, 50.

⁵³⁷ О Новаку Радонићу види у: Дејан Медаковић, *Српски сликари*, 167-182; Миодраг Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, 145-173; Миодраг Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979, 17-51.

⁵³⁸ Дејан Медаковић, *Српски сликари*, 174-175.

⁵³⁹ Миодраг Јовановић, *Новак Радонић*, 54.

представио свој аутопортрет у лику који каменује св. Стефана, може се рећи да је за сада неоснована. Потом, сагледавајући физиономију његовог лика, може се приметити лик Јеврејина са стереотипним антисемитским цртама лица, као што су изражена шпицаста вилица и брада, те искривљени кукасти нос. Са оваквим антисемитским карактеристикама приказани су и остали ликови који су посматрали сам чин каменовања. И самим тим ова композиција надовезује се на антисемитску пропаганду која је била присутна у сликарству током XVIII и XIX века, која се поготово снажно манифестовала у сликарству Назарена.

Слично представљање Јевреја са антисемитским карактеристикама можемо уочити и на недовршеној композицији *Каменовање св. Стефана* сликара Уроша Предића.

Такође, да би смо лакше тумачили овакво приказивање ликова Јевреја у религиозним композицијама, свакако су нам значајни и литерарни извори Новака Радонића које смо већ сагледали. Радонић је, као и Јакшић, користио погрдан и увредљив назив Чивути. И о томе како је он доживљавао Јевреје најбоље описује део његовог записа *Молчани и Сентомашани* који гласи: *У Сентомашу су пре буне неке лоле једног Чивутина на ледини с коли зауставили, коња му распорили, пак Чивутина у коњску трбу стрпали и зашили, само му главу на поље оставили, да се може дерати докле га когод временом из трбува не курталише.*⁵⁴⁰

Слична размишљања о Јеврејима имао је и сликар Урош Предић, који се у свом стваралаштву бавио и религиозним темама са ликовима Јевреја, али и на почетку свог ликовног стваралаштва обрадио је и Вечитог Јуду. Његово размишљање о Јеврејима сублимирано је у текстовима, односно у записима у аутобиографији, као и у његовим писмима. У својој аутобиографији описивао је ликове које је сликао на великој композицији *Свети Никола спасава бродоломнике*, ова композиција представља дело у којој је представљена верска нетолеранција према припадницима других конфесија, поред гестова самих ликова, паралелно исчитавање уметникове аутобиографије, помоћи ће нам у јаснијем тумачењу ове композиције.

Школован на Бечкој ликовној академији, дубоко религиозан, али и скептични интелектуалац, Предић се препознаје као кључни протагониста академског реализма у српској средини XIX века. Свој снажан друштвени ангажман и критички потенцијал

⁵⁴⁰ Цитирано према: Миодраг Јовановић, *Новак Радонић*, 127.

испољио је већ у раној младости. Представа визија у облацима из 1887. године била би тешко разумљива без додатног сликаревог појашњења.

Сублимација претходних сцена је уочљива у монументалној представи Свети Никола спасава бродоломнике. Ову слику започео је 1931. године, када завршава студију(скицу) за веслаче. Сliku је завршио 1933. године, међутим поручилац слике није желео да слику исплати 30000 динара, чиме је умањио двогодишњи рад.⁵⁴¹ Предић у Аутобиографији наводи да је наручилац слике адвокат Пурковић из Панчева, и да је слика настала 1932. композиција је наручена као крсна икона- на шта упућује сам Урош Предић: слику је завршио 19. децембра на дан прослављања Светог Николе- која је требало да краси салу наручиоца.⁵⁴²

Предићева композиција представља визуелизацију свечевог чуда у монументалном формату. Сцена као да је подељена на две сфере- у вишој делује Свети Никола који попут чудотворца са подигнутим рукама , врши акт заштите и смирује море. У доњем делу слике приказана је барка у ком се налази необична група фигура у савременој одежди. Коментар на слику Предић је изнео у Аутобиографији: *Ту сам опет прилику да у слику унесем дубљи смисао. У броду који запљускују високи вали узбурканог мора налазе се путници четири главне вероисповести у Европи: православни монах диже раширене руке у молитви; католички фратер купи себи склопљене руке, муслиман не реагира, већ се предаје к' смету, а Јеврејин се држи грчевито за брод, са изразом очајања, јер не верује у могућност спасења. Један млади пар безверника загрљени очекују смрт. Вредне руке Арнаута испљускују исполцем воду из чамца, а храбри приморци свом снагом веслају, управљајући крмом тако да барка сече таласе, како не би била дохваћена с бока и преврнута. А Свети Никола, у натприродној величини појавио се у светло облаку и спасава све путнике, великодушно не чинећи разлике, када је молитва Богу из дубине душе упућена Богу.*⁵⁴³ Појашњењем садржаја слике, која на експлицитан начин говори о светитељу, Предић исказује и своје ангажовано схватање уметности у складу с детерминантама времена. Предићева слике представља акт спасења човечанства у модерном времену које се препознаје у скупу разноликих типова у чамцу. Модерну Нојеву барку човечанства дефинишу четири представника главних вероисповести у Европи, дефинисаних реториком геста, фацијалном експресијом и

⁵⁴¹ М. Јовановић, *Урош Предић*, 134; И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике Уроша Предића*, 99-103.

⁵⁴² И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике Уроша Предића*,

⁵⁴³ М. Јовановић, *Урош Предић*, 134.; И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике Уроша Предића*, 105.

физиогномским карактеристикама. Тако је представник православне вере насликан са раширеним рукама, како исказује своју преданост божјој вољи. Неупитним гестом преданост учествује у божанској икономији спасења и на тај начин даје пример праве вере у божји суд.⁵⁴⁴ Затим, католички фратар, приказан је склопљеним рукама у молитви исказује да се није у потпуности препустио божјој вољи, попут православног монаха. Фратар не гледа директно у свеца, и стога му се не потчињава у потпуности.⁵⁴⁵ Године 1931. када је започео рад на овој слици Урош Предић је изнео негативан став о католичком клеру. Такав став у години када започиње са изведбом слике Свети Никола спасава бродоломнике, указује да је сликарев приказ католичког свештеника могуће читати као недовољно афирмативну представу. За разлику од православног монаха који се безусловно потчињава светом заштитнику оличеном у Светом Николи, католички монах, у складу са својом црквеном организацијом, делује активно и моли Бога за спас. Самим тим што није описао муслимана, олакшава нам ишчитавање слике када је у питању приказ представника исламске вероисповести, који се у својој равнодушности предају судбини, што потврђује њихову пасивност. Предићев поглед на муслимански свет није новина у датом историјском оквиру. Стереотип о орјенталном човеку, као другом, по питању вероисповести, материјализован је сликаревим приказом муслиманског човека са „непријатном“ физиономијом лица. Предић је приказао и представника јудејске вере, такође у негативном светлу: непријатног лика са коврцавом риђом брадом и косом и капом на глави. Заправо представља типску и стереотипну слику Јеврејина и његове вере. У својој аутобиографији наводи да се Јеврејин без наде и вере грчевито држи за руб чамца. Хипертрофија његовог лика није новина у европској ликовној култури. Приказивање Јевреја са негативним цртама њихових лица, који одражавају унутрашњу ружноћу, вековима је била пракса широм Европе. Као што смо сагледали Предић је и у претходном периоду приказивао Јевреје у негативном светлу, што ће бити сублимирано у недовршеној композицији Каменовање Св. Стефана коју је радио пред крај свог живота.

Представа Јеврејина на композицији Свети Никола спасава бродоломнике уклапа се у негативни став о другом, и потврђује снажан талас антисемитизма у Европи у међуратном периоду. Предићево доживљавање Јевреја заснивало се на општем месту о представницима Мојсијеве вере као берзанским шпекулантима и бескрупулозним

⁵⁴⁴ И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике Уроша Предића*, 107.

⁵⁴⁵ Исто, 108.; Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, Београд 2007, 217.

лихварима. У својим писмима је више пута истицао свој однос према Јеврејима. Непосредно пре него што је настала слика, 1931. године написао је: *Јудеја је закрилила сад и сликарство заједно са уметничком критиком и историјом. Све је постало трговина: организовани швиндл.*⁵⁴⁶ Ова слика заправо сублимира сликарева идејна и верска убеђења уочи Другог Светског рата.⁵⁴⁷ Самим тим, може се претпоставити зашто се наручилац слике није одлучио да ову слику изложи у централној просторији свог грађанског дома, зато што би на тај начин подржао актуелни начин размишљања који је био присутан у том периоду, а који је сликар Урош Предић визуелизовао.

Његова верска убеђења била су заступљена и након Другог светског рата што уочавамо на композицији *Каменовање Светог Стефана* која је један од његових последњих недовршених радова. Негативно приказивање Јевреја као других, са изразито антисемитским карактеристикама и негативном физиономијом лица, као што су кукасти нос, те коврцава коса сублимирано је управо у овој последњој композицији. Иконографски Урош Предић је приказао тренутак када каменовања св. Стефана. Јевреји и други посматрачи око њих приказани су са карактеристикама које им приписују антисемити. На овој композицији поред римских центуриона, приказана је и Богородица са малим Христом која посматра сам чин каменовања и моли се за њега. Као посматрача самог чина Предић је приказао и лугајућег Јеврејина Ахасфера, вечитог Јуду, и на тај начин је кроз ову слику сублимирао своје стваралаштво од прве антисемитске представе Ахасфера па све до ове последње композиције.

⁵⁴⁶ Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, 221.

⁵⁴⁷ И. Борозан, *Алегорија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике Уроша Предића*, 112.



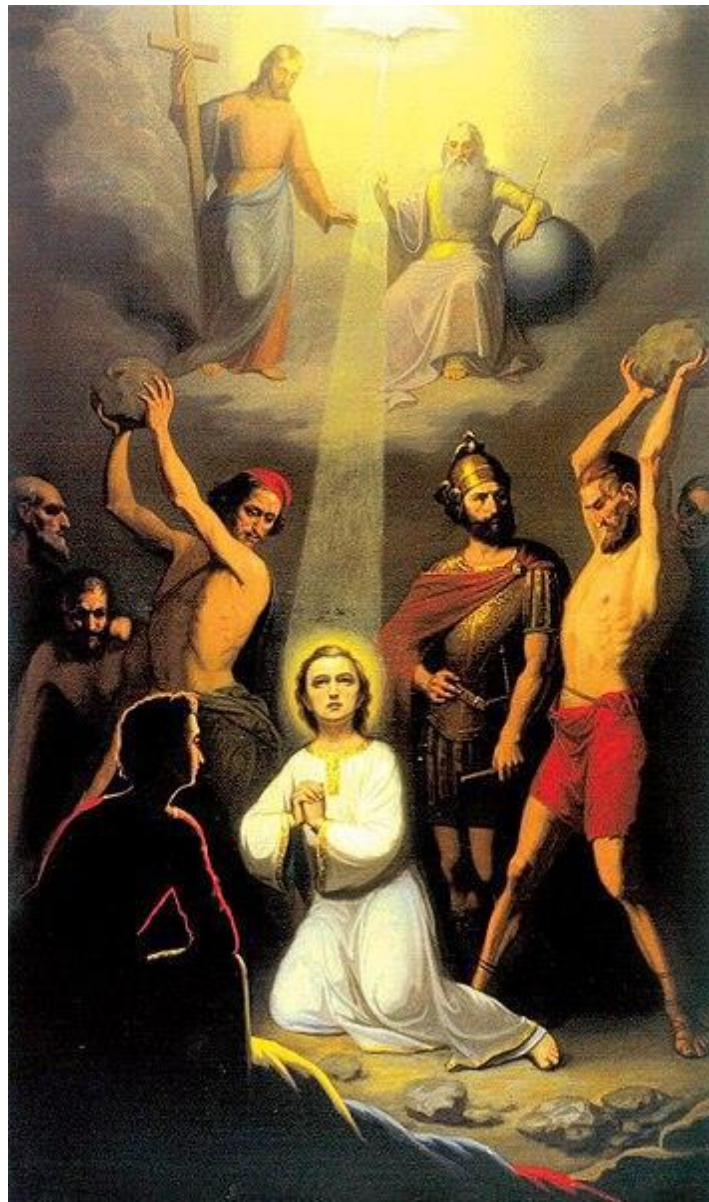
Ђура Јакшић, Еесе Номо (Извођење Христа, Исус пред Пилатом), 1856. година



Рембрант, Ессе Номо, 1634. година, Национална галерија у Лондону



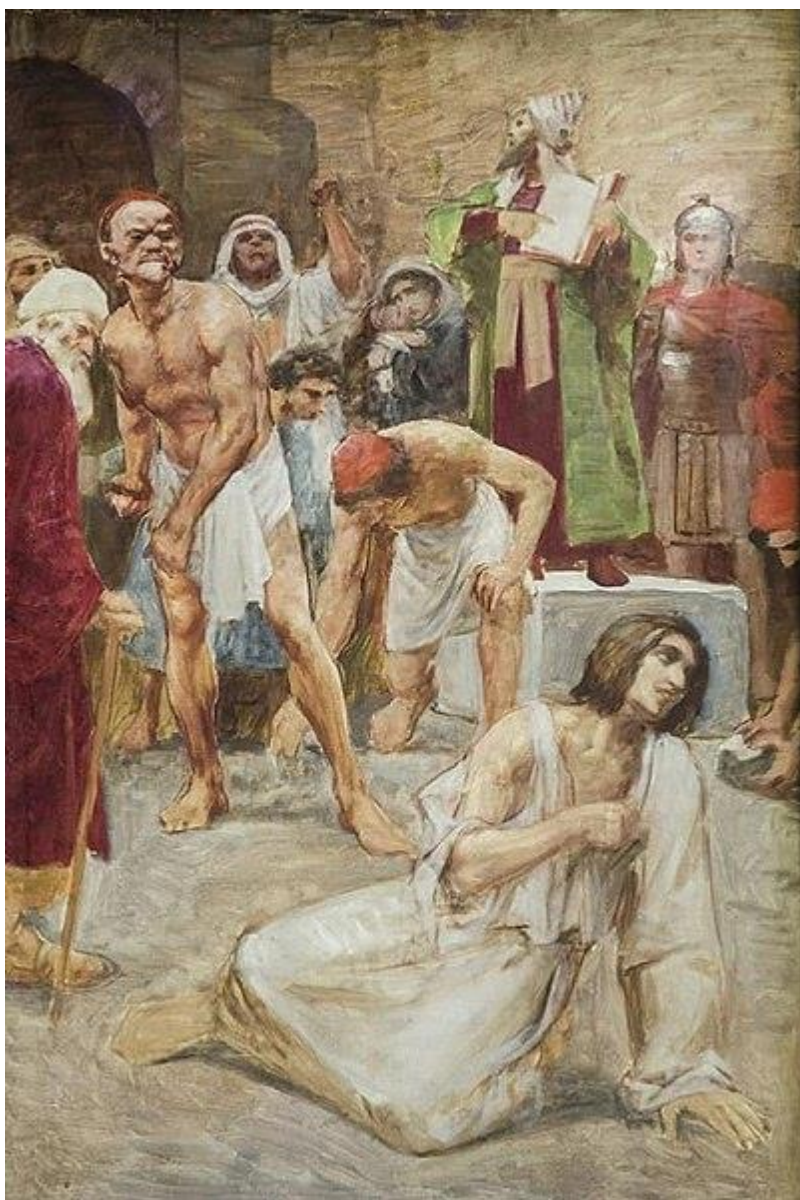
Лик Јеврејина, детаљ слике Ессе Номо, Ђура Јакшић.



Новак Радонић, Каменовање Светог Стефана, уље на платну.



Урош Предић, Свети Никола спасава бродоломнике, 1933.



Урош Предић, Каменовање Светог Стефана, Галерија Матице српске.

Тема Вечити Јуда у делима српских сликара

Посебан начин приказивања Јевреја реализован је сликањем теме *вечитог Јуде* која је била инспирисана једном старом антисемитском легендом.⁵⁴⁸ Током прве половине XIX века у Француској је Ежен Си написао роман о вечитом Јуди. Те је током 1867. године преведен на српски језик и на тај начин су се српски сликари упознали са легендом.⁵⁴⁹ У овом роману се говори о Јеврејину који је осуђен на вечито лутање и немогућност умирања због издаје Исуса Христа. Ова тема постала је један од симбола јеврејске заједнице.⁵⁵⁰ У литератури се спомиње под различитим називима као што су Вечити Јуда, Лутајући Јеврејин или Ахасфер и то је лик који је створен још у XIII веку. Сматра се да је та прича забележена у Италији у манастирима, док се у Енглеској појављује прва визуелна представа, где је приказан као карикатура заједно са Христом.

Прича о Вечитом Јуди или Јеврејину луталици није део канонског текста. По забележеним објашњењима, тема Вечитог путника доспева из апокрифне приче о јерусалимском обућару: због одбијања да укаже помоћ при ношењу крста на Голготу, Исус га клетвом осуђује на муке вечитог живота на земљи: „Неки од њих који овде стоје неће моћи уживати у смрти све док не буду видели Божјег сина, како долази у свој својој красоти“ (Јеванђеље по Матеју, 16-28)⁵⁵¹ Извештај о Јеврејину званом Ахасферус, који је лично присуствовао Распећу Христовом, објављен је 1602. године у Немачкој.⁵⁵² Његово проклетство је зато што не може да умре, он је бесмртан и постаје сведок времена. По легенди он је видео распетог Христа и наставља да живи, он постаје приповедач пре свега зато што живи кроз векове и сведок је разних догађаја.

У Француској је лик Јеврејина луталице или Вечитог Јуде, био веома популаран, појављивао се у штампи и као део реклама.⁵⁵³ Мит о Вечитом Јеврејину- Ахасверу представља се у контекст ликова неизоставних из европске културе. За разлику од познатијих „уклетих“ карактера какви су у европском стваралаштву Фауст или Дон Жуан, Ахасвер своје проклетство доноси из другачијих приповедених разлога.⁵⁵⁴ Лик

⁵⁴⁸ R. Cohen, *Jewish Icons*, London 1998, 224-228.

⁵⁴⁹ Е. Си, *Вечити јуда*, Београд 1867.

⁵⁵⁰ R. Cohen, *Jewish Icons*, London 1998, 224-228.

⁵⁵¹ Н. Шуица, *Леон Коен*, 50

⁵⁵² R. Cohen, *Jewish Icons*, London 1998, 224-228.

⁵⁵³ Реклама за Вермут у Француској у XIX веку са ликом Лутајућег Јеврејина. Укус тог пића је толико горак, као што је живот тог Јеврејина луталице.

⁵⁵⁴ Н. Шуица, *Леон Коен*, 50.

Вечитог Јуде пре свега је био познат кроз поједине примере, првенствено из штампе-периодике и књижевних илустрација у XIX веку.⁵⁵⁵ Током XIX и XX века почиње да се појављује у уметности и иконографски се представља бос и са штапом, што заправо представља симбол лутања. Пореклом из медитеранских легенди, мит о Вечитом Јуди подједнако је био распрострањена и код сефардских и код ашкенаских Јевреја.⁵⁵⁶

Ова тема подједнако је била присутна у делима сликара јеврејског порекла и сликарима нејеврејима. Оно што их је заправо разликовало јесте сам начин представљања и значења саме представе. У делима европских сликара (не)јевреја, приказиван је са антисемитским карактеристикама као што су нижи раст, црвена/риђа локнаста коса, велики нос и увек је био приказан бос. Заправо лик Јеврејина луталице постаје и део слика познатих европских сликара као што су Гистав Курбе, Едвард Моне итд. Оно што јесте било од посебног значаја је приказивање ове теме код јеврејских сликара.

У српској уметности ова тема се појављује у делима сликара попут Уроша Предића, Стевана Алексића и Леона Којена. У различитим иконографским решењима говори и о познавању различитих литерарних извора. Посебан значај има представљање ове антисемитске легенде у делу сликара Леона Којена, зато што због његовог јеврејског порекла има свакако другачији и посебан значај, и означава промишљање сопствене судбине и судбине народа коме припада.⁵⁵⁷

Сликар Урош Предић током 1887. ради неколицину цртежа и те године настао је још један Предићев ромаманитичарско-симболички мотив: *Ахасфер „Вечити Јуда“ тражи смрт узалуд*. Појавио се најпре у једном од блокова за скицирање наглашено сенчених делова какви су пренети у бојено решење јаким контраста тамно-светлог.⁵⁵⁸ Цртеж се у блоку нашао међу другим скицама сасвим извесно насталим још за време боравка у Бечу.⁵⁵⁹ О бечком размишљању на ову тему сведочи страница која претходи завршном уобличавању динамичног суноврата Ахасфера низ литицу.⁵⁶⁰ У потрази за приказом измученог и избезумљеног лика вечитог луталице, па и за само лебдење над понором Предић је имао неколико белешки, а и на самом листу је натпис који сведочи

⁵⁵⁵Н. Шуица, *Леон Коен*, 50.

⁵⁵⁶Н. Шуица, *Леон Коен*, 50

⁵⁵⁷Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, 136. Због тога је слика Вечити Јуда Леона Којена обрађена у првом поглављу докторске дисертације, тумачена кроз јеврејски идентитет и саморепрезентацију сликара Леона Којена.

⁵⁵⁸М. Јовановић, *Урош Предић*, 83

⁵⁵⁹Исто, 83.

⁵⁶⁰Исто, 83.

да је инспирацију за Ахасфера нашао у песми Николаса Ленау.⁵⁶¹ Оваква литерарна инспирација сама по себи није била необична, поготово што је то време када је симболизам освајао многобројне уметничке правце. Међутим, занимљива је чињеница да је реч о књижевнику под псеудонимом Ленау, који је рођен у близини Темишвара. Део свог живота провео је у околини Штутгарта, али може се рећи да је био Предићев земљак, односно био је припадник немачких породица које су се после одласка Турака, населиле у јужном делу Баната. Те је песма о Вечитом Јуди настала за време боравка у Америци 1832/3.⁵⁶² Романтичарски тонови његове лирике постали су један од подстицаја Урошу Предићу за његову тему о Ахасферу. Предић се сећао да је још у Панчеву читао песму од Ленауа где је била једна сцена „кад он хоће да се баци у понор, али га ветар држи тако да он лагано пада, као да у воду тоне“, и то је заправо њега инспирисало да изради слику. За разумевање Предићевог интересовања за судбину Ахасфера лежи у томе зато што је ова тема пре свега била веома присутна у европској уметности крајем XIX века, али обојена антисемитизмом. На једној страни је чињеница да је Ахасфер старозаветни облик имена персијског краља Ксеркса, којим је касније назван и Вечити Јуда, док са друге стране постоји средњовековна легенда о човеку који се ругао Исусу Христу на путу ка Голготи, те је због тога кажњен да лута по свету све до Страшног суда. Са овом темом Предић је вероватно био упознат и преко романа о Вечитом Јуди Ежена Сиа, који је био преведен у Београду у време његовог ђаковања.⁵⁶³

Симболизам који се развијао на основу библијских и псеудобиблијских садржаја значајно је обележио период Алексићевог стваралаштва. Посветивши већи део свог стварања религиозним темама, Стеван Алексић је о њима углавном размишљао у традиционалним иконографским оквирима. Тек у неколико случајева, ови оквири бивају превазиђени субјективним, вишезначним тумачењима основних религиозних садржаја и вредности које они подразумевају.⁵⁶⁴

Једна од таквих композиција је Јуда пред Распећем из 1917. године. Слика приказује фигуру старца леђима окренутим крсту са распетим Христом, заустављеног покрета, и у очајничком покушају да побегне, али не од гомиле гнева, већ од Божје осуде која избија из сваке искре надстварне и симболички доминантне светлосне ауре Распећа, као и пламено црвене боје позадине.⁵⁶⁵ Назив слике Јуда пред Распећем, не подразумева

⁵⁶¹ М. Јовановић, *Урош Предић*, 83.

⁵⁶² Исто, 83.

⁵⁶³ Исто, 83.

⁵⁶⁴ Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876-1923*, 86, 161.

⁵⁶⁵ Исто, 86,161.

Христовог следбеника, апостала који је изневерио учитеља⁵⁶⁶, представљеног у слици Јуда годину дана касније.⁵⁶⁷ Већ отелотворење вечно проклетог и на непрекидно бекство осуђеног издајника.⁵⁶⁸

Стеван Алексић се иконограски одлучио да Ахасфера представи пред Распећем. Ако порекло овог мотива не тражимо у личном контакту и евентуалном угледању на дела ове двојице сликара, долазимо до закључка о једној од ретких могућих веза Алексићевог сликарства са конкретним савременим литерарним извором, као што су роман Вечити Јуда и песма Николаса Ленуа. Самим тим, ово представља легитимно мишљење зато што није познато да је сликар Стеван Алексић износио негативне ставове о припадницима јеврејске заједнице.

С обзиром на то да је ова тема била популарна у европском сликарству XIX века, можемо закључити да се он са њом упознао путем других европских сликара, али и његових локалних колега, и да је у симболизму желео да се представи баш са овом темом. Неочекиване паралеле између митолошко-библијских протагониста и савремене свакодневице, контрасти алегоријских мотива, натуралистичких емоција и идиличних пејзажа- све то добија на уверљивости и асоцијативности под дејством Алексићевих сугестивних светлосних аура.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Ј. Јованов, *Стеван Алексић*, 161.

⁵⁶⁷ Исто, 161-162.

⁵⁶⁸ Исто.

⁵⁶⁹ Исто.



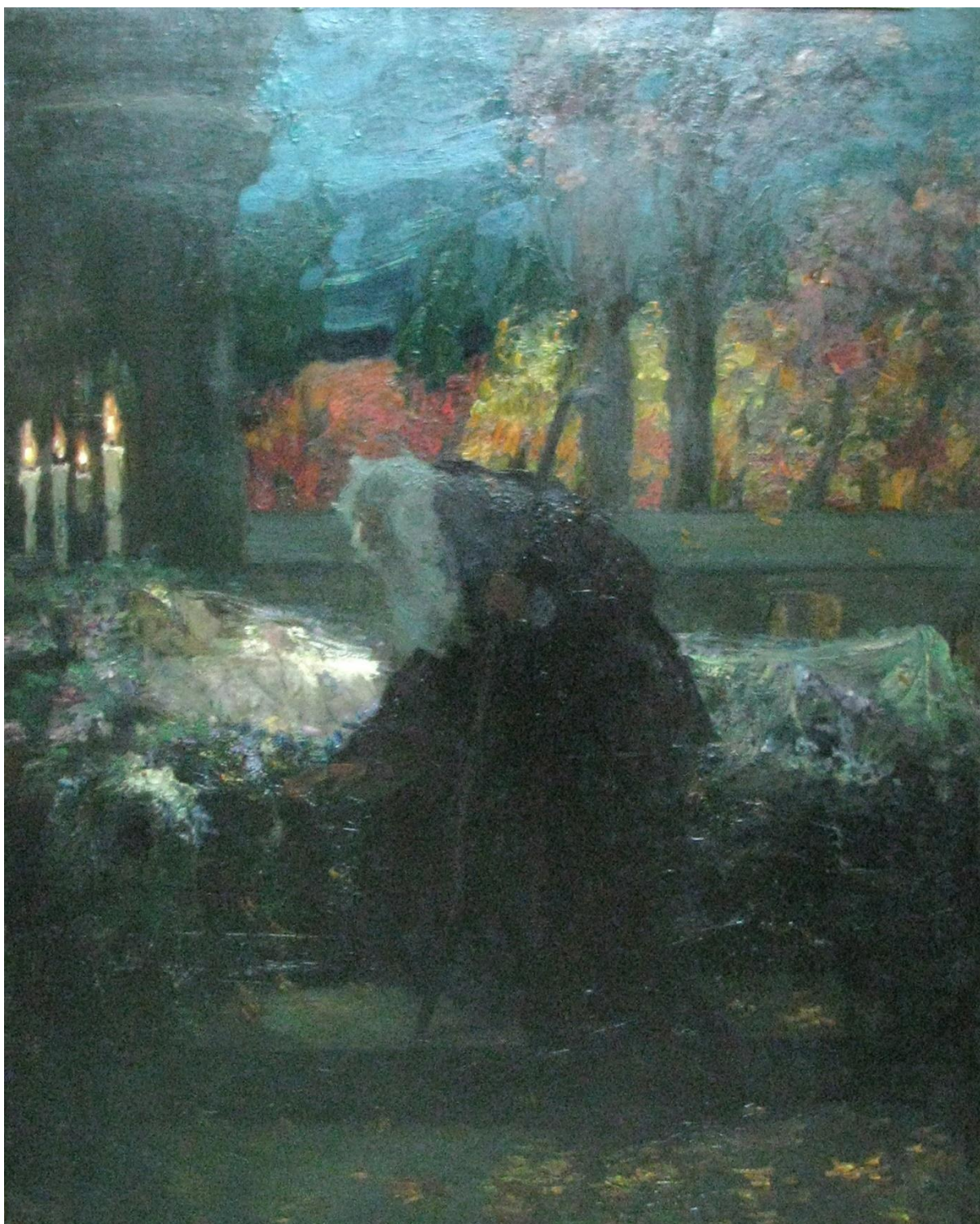
Урош Предић, Ахасфер, цртеж, 1887.



Стеван Алексић, Јуда (Ахасвер), уље на платну, 1917.



Леон Којен, Вечити Јуда, Јеврејски историјски музеј Београд.



Леон Којен, Вечити Јуда, уље на платну, Народни музеј.

Јевреји у карикатури

Лик Јеврејина у карикатури заснован је на одређеним стереотипима. Стереотипи настају на подлози предрасуда као осебени вид процењивања заснованог на „погрешним, искривљеним или редуцираним представама о некој појави, појединцу или групацији“. Стварање негативне пројекције другог објашњава се (и оправдава) потребом јачања унутрашњег јединства заједнице. Тај процес, на другој страни, подразумева постојање идеализоване слике о себи и својој заједници. Подела *ми* и *они* сведена је на оштро разграничен биполарни однос два супростављена принципа, као две супротности, позитивног (*ми*) и негативног (*они*).⁵⁷⁰ У оквирима слике другог посебно место заузимају и слике Јевреја у карикатури које је израдио први српски карикатуриста Димитрије Аврамовић, али и политичким карикатурама које се за потребе Срба израђују крајем XIX и у првим деценијама XX века.⁵⁷¹

Циљ карикатуре, односно карикирања представљених личности је истицање мана и слабости појединца, друштвених група или појава, чиме се морално, политички и социјално усмерава друштво. Стога се карикатура може поделити на портретну или ситуацијску. Управо се портретна карикатура заснива на деформисању лица или тела одређене личности, како би се тим карикирањем и пренаглашавањем истакле особине или мане, чији је циљ комични ефекат. Док ситуацијска карикатура представља заједничке карактеристике групе, односно уже или шире скупине људи. Зато су ту присутне теме из живота и приказује се сатира друштвених односа. Ситуацијска карикатура се може поделити на карикатуру која има за циљ да забави читаоца, али и на друштвено ангажовану карикатуру, чији је забавни карактер само средство за постизање циља.⁵⁷²

Политичка карикатура доживљава експанзију крајем XVIII века-под утицајем европских дешавања након Француске револуције, када носиоци политичког живота постају шири народни слојеви.⁵⁷³ Почетком XIX века откривен је литографски поступак, који је цртачима омогућавао да раде директно на каменој плочи, уместо да се ослањају на вештину графичара, који су до тада њихове цртеже пребацивали на бакарне плоче. Литографија је била једноставна, а погодна за штампање великог броја примерака, што је

⁵⁷⁰ М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници: Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима 1903-1918.*, Београд 2003, 7-8.

⁵⁷¹ Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, 153.

⁵⁷² В. Мартинов, Димитрије Аврамовић- политичка карикатура из 1848., *Рад музеја Војводине бр.54(2012)*, 131-152.

⁵⁷³ Исто, 132.

карикатури омогућавало да постане масовна и актуелна. То је допринело да карикатура постане погодно средство за ширење политичке пропаганде.⁵⁷⁴

Карикатуре Димитрија Аврамовића су, свакако, најстарије данас познате политичке карикатуре. Иако су карикатуре непотписане, а њихов аутор је временом заборављен, питање ауторства је успешно разрешио Миодраг Коларић, тако што је уочио сличност између стила ових цртежа и Аврамовићевих скица за осликавање Саборне цркве у Београду, као и илустрација за књигу *Описаније древности србских у Светој (Атонској) Гори*.⁵⁷⁵

У приказу свестраног Аврамовићевог дела не може се оставити по страни његов рад на илустровању часописа, поготово што у тај опус спадају и карикатуре. Након серије политичких карикатура из 1848, он наставља да се бави карикатурама и илустрацијом, радећи за листове и часописе попут *Шумадинка*, *Подунавка*, *Шаљивац* и *Седмица*. То што се Аврамовић бавио илустровањем листова и часописа не треба да чуди, зато што за XIX век није било необично да се академски сликари баве карикатуром. То је пружало додатни извор прихода, али је одређеним сликарима допринело да изађу из строгих оквира академског сликарства.⁵⁷⁶

Политичка култура и традиција, обичаји и конвенције друштва, али и дневнополитичке околности обликују стереотипне садржаје, који за своје ширење, могу да захвале штампи. У томе су посебну улогу имали сатирични часописи чији је број растао посебно у нестабилним временима грађанских револуција у првој половини XIX века. Поставља се питање у којој мери је био значајан утицај тих медијума, тј. како су они утицали на обликовање колективних ставова о *другоме*. О узајамној вези стереотипа и расизма говори, на пример тврдња америчког историчара идеја Џорџа Л. Моса, који истиче управо визуелну компоненту као веома важну. Он сматра да је на почетку „расизам био једна визуелна идеологија заснована на клишеима и стереотипима“, и да је управо у томе лежала њена снага.⁵⁷⁷

Највећи број карикатура је Димитрије Аврамовић управо израдио за часопис *Шаљивац*. Оно што одликује ове карикатуре, у односу на политичке из 1848, је цртеж, моделација и контрасти светло-тамног, и приказују Аврамовића као много бољег цртача.⁵⁷⁸ За *Шаљивац* је Аврамовић цртао скоро једну карикатуру недељено. На овим

⁵⁷⁴ Исто, 132.

⁵⁷⁵ Исто, 132.

⁵⁷⁶ Исто, 132.

⁵⁷⁷ Цитирано према: М. Ристовић, *Црни Петар и блакански разбојници*, 9.

⁵⁷⁸ П. Васић, Димитрије Аврамовић, 46.

карикурама комбинује се добар цртеж, мали број фигура којима заправо посвећује много већу пажњу, и на њима је остварио веће цртачке вештине.⁵⁷⁹ На овим карикатурама Аврамовић приказује типове Срба, Цинцара, Грка, Мађара, Немаца, Јевреја, добрих и лоших супружника, карташа, пијаница, приказани су са много израза и сигурности, заправо представљају српско друштво око 1850, што асоцира на хумор и цртачки ентузијазам Домијеа.⁵⁸⁰ Аврамовић се овде приказује као посматрач друштвених појава, њихових мана и врлина, као уметник који је умео да запази и на тај начин представи један занимљив приказ српског друштва.⁵⁸¹

У часопису *Шалџивац* у броју који је изашао 28.12.1850, објављена је карикатура димензија 19x25 цм, која приказује дијалог између Србина и једне личности деформисане физиономије. Тема разговора је следећа: *Ама снашъ фи! та би я тебе сто путій по найскуплђ новце продала, токъ би ты мене аднапутъ.; Имате пуно право, обзрђану! връ ми нико не би да за тебе ни по парића.* У овом разговору се истицала трговачка способност и лош српски језик, док га је саговорник назвао „Базрђан“ и како за њега не био да ни паре, указује да се овде ради о јеврејском трговцу. Приказан је са деформисаном физиономијом лица и тела. Неспособност комуницирања књижевним језиком, „кривљење речи“, стварање „хибридних језика“ (као што је Јидиш, Ладино), особине су приписиване посебно Јеврејима, али се такво схватање могло проширити и на све друге (расно) „мање вредне“ и „културно заостале“ народе.⁵⁸² Оно што је карактеристично за карикатуре је карикирање главе и лица, што је овде заправо и постигнуто, глава јеврејског трговца је представљена несразмерно у односу на тело. Његова физиономија је потпуно деформисана, он је приказан са великим кукастим носом, дебелим уснама, коврцавом брадом, и пренаглашеним очима. Јеврејски трговац обучен је као париски денди, али са пренаглашеним стомаком. У десној руци држи штап, док је лева шака приказана у положају где је палац између кажипрста и средњег прста, овакав гест руке свакако приказује јеврејског трговца како се „руга“ српском трговцу. Наспрам Јеврејина је српски трговац који је приказан идеализовано, што на неки начин и јесте била карактеристика Аврамовићевих карикатура. Срби су цртани са извесним симпатијама без карикирања, и у њима се често огледају уметникове цртачке слабости.⁵⁸³ Српски трговац је признан пропорционално сразмеран, у сталоженом ставу,о

⁵⁷⁹ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, 46.

⁵⁸⁰ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, 46.

⁵⁸¹ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, 46

⁵⁸² М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 79.

⁵⁸³ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, 46.

чему сведочи положај његових руку. Обучен је у грађанско одело, са фесом на глави. Приметно је да изобличавања, нити било какве деформације није било када је у питању лик српског представника на карикатурама. Он је идеализован, у лику плећитог мушкарца маркантне спољашњости, наглашено националног идентитета: у шумадијској народној ношњи и кожним опанцима, правилних црта са истакнутим брковима и фесом на глави. Његова мужевна појава показује његову отменост, храброст и одлучност са свим атрибутима који типизирају очекивани српски национални карактер.⁵⁸⁴ Карикатура је пренесила стереотипне садржаје, у чијем ликовном језику централно место заузимају лако препознатљиви „типови“, са својим издвојеним и упадљивим, искарикираним особинама.⁵⁸⁵

Сагледавајући ову карикатуру, може се закључити да то није приказ Јеврејина који живи у Кнежевини Србији, већ да је то импортована слика јеврејског трговца, коју је и сам Димитрије Аврамовић прихватио. Време настанка ове карикатуре заправо је период када у самој Кнежевини долази до одређених забрана, услед незадовољства српских трговаца који су се због успешности јеврејских трговаца, борили да се њима забрани насељавање градова у унутрашњости Србије. Самим тим, објављивањем овакве карикатуре, у листу *Шаљивац*, одговарало је актуелним дешавањима.

Нека од најзначајних имена европске графике дала су, уз високи уметнички квалитет, и прилог ширењу негативних стереотипа, као што је био случај са Онореом Домијеом и његовим антисемитским карикатурама.⁵⁸⁶ Стога, Аврамовићеве карикатуре заправо треба посматрати у ширем европском контексту, а не као његово лично схватање и мишљење о припадницима јеврејске заједнице.

У карикатури, као посебној форми, графичког израза, често се користе типизоване слике. Тако се у одређеним карикатурама које је Аврамовић такође радио као илустровани прилог за часопис *Шаљивац*, могу препознати ликови Јевреја, пре свега због употребе типизираних и општеприхваћених физиономија која је била карактеристична управо за њих. У тим карикатурама се, пре свега, алудира на њихову грамзивост, богатство, док постоје и одређене верске конотације. Такви су примери карикатура које су објављене у *Шаљивцу* 1850. године у бројевима 4,8 и 9.⁵⁸⁷ Треба издвојити пример

⁵⁸⁴ Н. Макуљевић, Уметност и национална идеја, 215; И.Иконић, *Српска хумористичко-сатиричка периодика друге половине XIX и почетка XX века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2015. године, 56.

⁵⁸⁵ М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 8.

⁵⁸⁶ Исто, 8.

⁵⁸⁷ Шаљивац, 4,8,9.; П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, 113,162.

карикатуре где је присутна верска конотација, зато што су позната стереотипна верска убеђења да је јеврејски народ крив за Христово страдање.

Свака делатност Димитрија Аврамовића прожета је жељом да се допринесе изградњи националне културе и остварењу националних идеја. Димитрије Аврамовић је један од првих ангажованих уметника у служби националне идеје. У свим сферама његовом стваралаштва, било да је то била књижевност, сликарство и карикатура, његов рад је увек био свесно национално усмерен.⁵⁸⁸

Њиховим сталним понављањем постају спознајна пречица и симбол агресије. Настају сликовне форме сличне пропагандним геслима, у којима се одређене групе иконографски свде на одређени клише. Управо, као што је то случај са „сликом Јеврејина“, која је била један чисто карикатурални производ, прождиращко-физиогномског дифамирања.⁵⁸⁹

Политичке карикатуре које се за потребе Срба израђују током XX века имале су веома јаку пропагандну моћ, и оне су у великом броју објављиване у листу *Врач погађач*. Лист *Врач погађач* покренуо је Сима Лукин Лазић у Загребу, у чијем је поднаслову стајало: Лист за шалу и подсмјевку. У периоду од 1896. до 1902. лист је објављиван у Загребу, а потом је, због бурних загребачких демонстрација против Срба, наставио да излази у Новом Саду у периоду од 1902-1914. То је био српски сатирчни часопис који је објављиван дуги низ година. Излазио је у 6000 примерака и био је најтиражнији шаљиви лист који је излазио крајем XIX и почетком XX века. У жељи да ојача положај српске националне мањине кроз економске и културне центре и институције, опозициона Српска самостална странка у Хрватској окупила је око себе листове као што су *Србобран*, *Привредник* и *Врач погађач* и утицала на политички положај Срба помоћу њих. Мото листа *Врач погађач* био је „Ни по бабу ни по стричевима“, што је требало да укаже на његову наводну политичку неутралност. Интересантно је да је један од значајних оновремених карикатуриста био сарадник листа *Врач погађач*. Ради се о Јосифу, Јосипу или Јозефу Даниловцу који се у овом листу потписивао као Јосип Даниловац 99. Овај бечки илустратор био је један од виђенијих сарадника листа *Мускете* (*Die Muskete*, Wien 1905-1941) и других сатиричних листова. Он је радио на илустровању листа *Врач погађач*, што је свакако укључивало и његове карикатуре. Треба одмах истаћи да је по обиму *Врач погађач* био већи него остали хумористичко-сатирички

⁵⁸⁸ О уметности и националној идеји види више у: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 3-39.

⁵⁸⁹ М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 10.

листови тог доба. Друго, саме карикатуре у *Врачу погађачу* су бројније него у другим листовима, те су оне биле украшене многим графичким детаљима, по којима свакако остају препознатљиве.

У том смислу карикатуре најпознатијег српског политичко-сатиричног часописа *Врач погађач* представљају важан извор стереотипа, када су у питању политичке карикатуре Јевреја које су израђиване за Србе крајем XIX и почетком XX века. Карикатуре објављиване у овом листу биле су праћене текстом који је некада био у једној реченици, али и у виду дијалога или читаве песме која прати слику. Сам литерарни текст није био секундарни у односу на слику, напротив често је слика била илустрација великих текстуалних целина.⁵⁹⁰ Када говоримо о карикатурама које су публиковане у поменутом часопису, није циљ да се напише и објасни свака карикатура Јевреја, већ да се на репрезентативном броју примера објасни како су Јевреји били представљани у листу *Врач погађач*.

У време кратког излажења у Загребу од 1896. до 1902. године овај лист је сугестивно обликовао јавно мњење доброг дела урбане и руралне српске елите у Хрватској, а ка једини карикатурални лист српске мањине у том раздобљу незаобилазан је у истраживању развоја њиховог идентитета. Политичка карикатура је критичка и просвећује, али и омета аналитичко разматрање друштвених збивања применом емоционалног набоја и традираних слика.

У карикатурама објављиваним у *Врачу погађачу* уочавају се препознатљиве антисемитске карактеристике као што су меснати/кукасти нос, зулуфи, прекрштене руке преко стомака, као симбол бескарактерности. Лист *Врач погађач* није био наклоњен Јеврејима, али исто тако се критички постављао и према многим Србима. О чему сведочи карикатура др Владана Ђорђевића⁵⁹¹ из 1897. године. На овој карикатури Владан Ђорђевић је приказан као Јеврејин са свим антисемитским карактеристикама, као што су брњица, минђуше са Давидовом звездом, зулуфи и брада, у униформи на којој су

⁵⁹⁰ И.Иконић, *Српска хумористичко-сатиричка периодика друге половине XIX и почетка XX века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2015. године, ⁵⁹¹ Владан Ђорђевић у *Врачу погађачу* називан је “др. Владан Цинцар”. Период од 1897. до 1902. године је у српској историји познат под називом „Владановштина“. Лист *Врач погађач* Владана Ђорђевића именује Цинцар, зато што је рођен у познатој породици цинцарског порекла са мајчине стране, која потиче из Северне Грчке и која се доселила у Београд. До матуре користио је крштено име Хипократ, али на предлог Ђуре Даничића узео је српско име Владан. Отац му је био пореклом Грк. Карикатуриста и уредника листа знали су ове чињенице о Ђорђевићу, па су га зато у карикатурама називали „Цинцар“. Види у: И.Иконић, *Српска хумористичко-сатиричка периодика друге половине XIX и почетка XX века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2015. године, 189-190.

приказана различита одликовања. У сатиричном тексту испод карикатуре писало је следеће: *Велики српски државник др Владан Ђорђевић, својом „неутралном“ несебичношћу и очинском бригом за „угушивање страсти“, стекао је већ до сад толика одличја, да нема више куд да их вјеша, те ако нам га милостиви Бог још коју годиницу поживи, онда ће нам отприлике овако изгледати.*⁵⁹² Приказивање др Владана Ђорђевића чији је лик веома сличан ликовима богатих Јевреја са антисемитских карикатура, говори и о „универзалности“ и прилагодљивости стереотипних модела. Овакво приказивање свакако није било усамљени пример, зато што је познато да су одређени српски и црногорски државници у сатиричним часописима били слично приказивани.⁵⁹³

Антисемитске карикатуре у листу *Врач погађач* анализираћу управо према јасним поделама како је лист излазио, први део биће посвећен карикатурама од 1896. до 1902, те од 1902. до 1914. Највећи број карикатура излазио је управо у првој фази од 1896. до 1902, док је у каснијим бројевима у већини било рубрика са сатиричним причама и дијалозима о Јеврејима. Док су карикатуре Јевреја објављиване али у мањем обиму.

У антисемитској иконографији *Врача погађача* од 1896. до 1902. Јевреји у Угарској и Хрватској постају симболи највећих српских непријатеља.⁵⁹⁴ Истоветни механизми уочени су и у каснијим бројевима објављиваним у Новом Саду, када су као српски непријатељи били означени и Јевреји који су живели на територији Србије. Карикатурални лик Јеврејина појављује се већ у првом објављеном броју листа *Врач погађач* 1896. године. На овој карикатури приказан је Јеврејин са већ поменутиим антисемитским карактеристикама, уз сатирични текст који је пратио карикатуру и који гласи:

*Завеслао Весл Чива незајезом лажне мјере,
Да са леђа голе рае само шеснаест на сто здере.
Чива дере, раја цвили, али правда није глува,
Па сада ће Весл Чива- три године да одува.
Три године-није мало! Правична је правда била.*

⁵⁹² Врач погађач, 24. 12.1897, стр. 284.

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1897-12-B024
[приступљено 24.01.2023]

⁵⁹³ Црногорски краљ Никола у карикатурама немачких сатиричних часописа био визуализован као Јеврејин, о томе види више у: М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 89.

⁵⁹⁴ Једна од таквих карикатура објављена је у: Врач погађач, јануар, бр. 1, 1897, стр. 8, https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1897-01-B001
[приступљено 25.01.2023]

Ха, ал народ као народ, па- друкча му и мјерила.

Па залуд је мали Јуда и са Хромим Дабом спрег'о:

На мјерилу народноме-ћаћа их је све претег'о.⁵⁹⁵

У броју 6 из 1896. године у оквиру карикатуре која је названа *Српска аутономија* такође се појављује и лик Јеврејина. У броју 7 листа *Врач погађач* из 1896. године, у карикатури појављује се и „Чива мађарске идеје“. Текст који прати карикатуру је следећи:

Пало сунце да почива-полу тама влада-

Вратила се четир брата са тешкога рада.

Стали на праг, загледају се, хтјели би да уђу,

Ал из куће чују вику: „Нећу браћу туђу!

Ја сам газда, ја господар шљемена и стреје.

Хај, весело!... де још Чиво „мађарске идеје!“

А вјеишт Чива трља руке, радосно му служи.

Па залуду јадна мајка моли, плаче, тражи:

„Сине, сине дођи себи, очњега ти вида!

Погле твоја четир брата- четир кућна зида!“

Јест, ал пусто пиће слатко, пуна глава клета,

А џепови нек се празне-брига га девета!

Та пасторчад материна и за њега раде,

Па мезимац мајчин лепо Богу дане краде,

Зна то Чива, па отворен држи тефер дуга,

А мали се Мориц лебен- већ у напред руга...⁵⁹⁶

Већи број карикатура који је излазио у првим бројевима листа *Врача погађача* био је везан за Јевреје Угарске и Хрватске као главне непријатеље Срба.

Карикатура под називом *Мојзелес и Јајтелес* објављена је у петнаестом броју *Врача погађача* из 1897. године. На њој су били приказани са свим антисемитским карактеристикама Јевреји Мозес Менделсон, филозоф и Џон Јејтелес, лекар из XVIII века. Менделсон је приказан као старац са штапом у руци, одевен у стару одећу, приказан са дугом коврцавом косом и брадом, великим кукастим носом, „клемпавим“ ушима и капом на глави. Док је Јајтелес приказан са меснатим носом, наочарима,

⁵⁹⁵ Врач погађач, бр. 1, јануар 1896, стр. 5,

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1896-01-B001[приступљено 24.01.2023]

⁵⁹⁶

цилиндром, дебелим уснама. Великим стомаком и рукама у гесту песнице, склопљеним на грудима. Био је одевен у модерно одело. Дијалог који је приказан испод карикатуре заправо није одговарао њиховом времену, већ оном у ком је карикатура настала и гласи:

Мојзелес: Нхи, мајн либер фрајнд ја чула, да ви се шениш?

Јајтелес: То се сна, да се и ја оћеш шениш.

Мојзелес: То све лепа, само тај твој шениш дође из чисту љупави?

Јајтелес: Снаш, како у Нови Зад Српин каже- нарафски!

Мојзелес: А да се ви правила заљупило у фрлиц Салика?

*Јајтелес: У тућан моја таст, што пуде тила. Моје Сали, кад год ја купим фино еспапа, она дупло векслунг прави и даде мени хрчаво еспапа, па то мене здраво заљупило!
Јанко.⁵⁹⁷*

У листу су поред карикатура објављиване и сатиричне приче које су имале верску конотацију, истицале њихов лош српски језик, грамзивост и богатство. У двадесет и првом броју листа из 1897. године објављена је прича под називом Чивутска мудрост, ту је представљен дијалог два Јеврејина о еманципацији, оно што је прво уочљиво је њихов лош српски језик. Први Јеврејин је упитао другог да ли осећа „последнице еманципације“, одговор другог је био да осећамо еманципацију, били бисмо једнаки са хришћанима, а то онда значи да не бисмо имали новца.⁵⁹⁸ Следећа прича под називом Чива нећкало објављена је у броју 3 из 1898. године приказује сусрет Јеврејина и официра у возу. Официр је Јеврејина понудио шунком, на шта му се Јеврејин љубазно захвалио и рекао да му вера не дозвољава. Када ја појео шунку, официр је извадио вино, напије се и понуди Јеврејина, који му се опет захвали и рече да му вера не дозвољава. На то му официр рече: *Сад или тијте, или вам је крај! Што тако и код шунке нисте радили, па натегну боцу вина жалосно Чива!*. У овој причи је истакнуто да се Јевреји своје вере придржавају само док им живот није угрожен, у супротном прекршиће правила која им је вера налагала како би сачували свој живот. У броју 12 из 1898. године објављена је карикатура која приказује дијалог Јеврејина и Штефека. Јеврејин је на овој карикатури истакнут као дебели, грамзиви, са кукастим носом и пуним истима, великим искривљеним ушима, и како гестом једне руке показује „шипак“. Дијалог који прати карикатуру гласи:

⁵⁹⁷ Врач погађач, бр. 15, август 1897, стр 179.

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1897-08-B015

[приступљено 25.01.2023]

⁵⁹⁸ Врач погађач, бр. 21, новембар 1897, стр. 253.

Чива: Нхи, мајн либер Штефек, за кај си се ти так усукала и замршавило, како моја покојно дед? Ви'ш как сем ја тебела па лепо!

Штефек: Ја, драгец, баиш зрок тега сам се јаз овак и всукал, кај си ти так напухал и вдебелил!⁵⁹⁹

Карикатуре у Врачу погађачу пратиле су и актуелна европска дешевања, те је тако у фебруарском броју 4 из 1898. године објављена карикатура против Емила Золе, који је бранио Јеврејина Алфреда Драјфуса. Испод карикатуре објављен је дијалог између Роми Дабе и Драјфуса, који гласи:

Роми Даба: Ево ти ипак нешто,

На плећи наш дар,

Кад ниси мог'о друго.

И то је добра ствар.

Драјфус: Па зашто ми носиш Золу?

Та зар те није срам?!

Даба: Ја њега и не тражих.

Ал' он ме наш'о сам!

Драјфус: А какав оно тамо

Французи праве лом?

Даба: Ах, знаиш то увјерење

Сад, дају роду твојом?

На карикатури је приказан Јеврејин Драјфус како разговара са Роми Дабом који води Емила Зола који је приказан са свим антисемитским карактеристикама, такође приказана је и путоказна табла на којој пише Ђавоље острво. Драјфусова афера била је догађај који је неколико година у таласима потресао друштвени, политички, па и у културни живот Француске. Политичке страсти, грозничава друштвена узнемирења потресала су цео јавни живот Француске на прелазу из XIX у XX век.⁶⁰⁰ То је био период када се Француска делила на демократско и либерално, и клерикално, екстремно националистичко и антисемитско крило, на драјфусовце и антидрајфусовце. Афера је почела као један непријатан, али и другоразредни догађај војне шпијунаже у корист

⁵⁹⁹ Врач погађач, бр. 12, јун 1898, стр. 142,

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1898-06-B012

[приступљено 24.01.2023]

⁶⁰⁰ О Драјфусовој афери: Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770-1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871-1914)*, Београд 2010, 94-98.

Немачке, откривен у Генералштабу француске војске. Пронађени су важни подаци који су руком написани и Немцима послати о стању у армији Француске. Француски министар рата генерал Мерсије и начелник Генералштаба генерал Боадефр, отворили су истрагу, која је за шпијунажу осумњичила једног Алзашанина, уз то Јеврејина, капетана Алфреда Драјфуса. Он је ухапшен, а цедуља нађена у Немачкој амбасади дата је на две графолошке анализе. Прва је показала да рукопис није Драјфусов, а друга није могла да пружи поуздану процену. То је било довољно да Војни суд 19. децембра 1894. против Драјфуса отпочне судски процес за издају отаџбине и шпијунажу у корист стране силе. Овај случај вођен је са највећом пристрашношћу, и заправо Драјфус је већ унапред био осуђен.⁶⁰¹ Пресуда је била драконска: депортација на бескрајно далеко кариписко Ђаволје острво. Цео антисемитски и клерикални Париз био је задовољан овом пресудом. Док је у први мах демократска јавност била равнодушна, међутим то је указало да је овом пресудом затворено само једно поглавље овог догађаја, а убрзо су уследили и нови.⁶⁰² Драјфусова породица је тада изнела цео случај у јавност и а посебно се заинтересовао славни писац Емил Зола, који се управо и појављује на карикатури. Тада је Зола у радикалном листу *L'Aurore* (јануара 1896.) објавио знаменито писмо шефу државе Фору *Оптужујем (J'Accuse)* у којем је оптужио војно судство, генерале Мерсијеа и Боадефра, несавесне графологе, судске експерте, као и неке друге војне органе за скривање истине и удар на демократска начела Републике, на правду и правичност.⁶⁰³ Писмо је изазвало невиђену буру противречних реакција, одјека и демонстрација. Шовинисти, клерикалци и антисемити створили су читав покрет с врло агресивним намерама. Подржавао га је војни врх земље. Они су напали Золу због рушења угледа армије и угрожавања њеног морала и борбеног духа. И сам Зола је због тога био осуђен на годину дана затвора, и морао је да склони у Енглеску. Због свих наведених догађаја Француска се поделила на

⁶⁰¹ Судско веће је онемогућило одбрани да подвргне сумњиви папир још једној анализи, будући да прве две нису биле сагласне ни сигурне, а да против Драјфуса није било никаквог другог доказа. Докле је ишла судска несавесност показује и јавна изјава војног министра дате пре изрицања пресуде: „Видео сам ону лопужу Драјфуса“. Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770-1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871-1914)*, 96-97.

⁶⁰² Драјфусова породица и неколико предузимљивих пријатеља започели су сопствену истрагу. Преломни тренутак је настао када је пуковник Пикар из Генералштаба дошао у посед једне испепане плаве карте, упућене пнеуматичком поштом из Немачке амбасаде, која од адаптираног мађарског грофа Естерхазија, на високом положају у Генералштабу Француске, тражи неке информације. Пикар је о овом открићу обавестио своје претпостављене, а они су се изнемирили: неће ваљда због једног Јеврејина рушити конструкцију о његовој кривици и доводити углед армије у питање? Упорног Пикара су сколонили, тако што су га најпре ухапсили, а затим послали на службу у Алжир. Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770-1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871-1914)*, 97.

⁶⁰³ О томе види више у: Е. Зола, *Оптужујем...*:чланци и остали материјали у вези са Драјфусовом афером, Београд 1955.

два острашћена политичка табора: антидрајфусовце, које је предводила Деруледова Национална лига и драјфусовце, противнике политичке и духовне реакције. Године 1899. Драјфус је враћен са Ђавољег острва, где му је поновно суђено за велеиздају, да би га председник Лубе после неколико дана помиловао. Четири године касније на трећем судском процесу Драјфус је проглашен невиним, 1905. враћен је у војску у чину мајора. Тада је афера Драјфус стварно била завршена. Може се рећи да је њена највећа жртва поред самог Драјфуса, управо био и славни писац, Емил Зола, који је после своје борбе за правичност, преминуо 1902. године не дочекавши крајњи епилог ове афере.⁶⁰⁴ Поред карикатуре која је објављена у часопису Врач погађач, о овом догађају огласио се и лист Глас Црногорца 1899. године. У овом листу јасно је осуђиван јеврејски став по овом питању, као и сами Јевреји. О чему сведочи део текста који је објављен: *Чивутски (жидовски) листови су зајенушили од бјеснила, те најгадније нападају Кесне де Борнера зато, што је имао смјелости да устане у обрану војске против чивутски ујдурма. Нарочито инострани Драјфусовци безобзорно грде и руже овог одважног Француза и проглашавају га за луду! Дакле, луда је онај човјек, који устаје да брани интерес своје отаџбине и част војске, узданице француске! Заиста, само Чивути могу тако дрски бити, јер они и не знају шта је то право родољубље... Родољуби француски се боје, да република може доћи у опасност, ако синдикату париског обер-рабинера Задоккана пође за руком да ослободи Драјфуса.*⁶⁰⁵ Афера Драјфус није само потресала француско друштво, она је послужила као добра подлога за антисемитске нападе на Јевреје и у свим другим срединама у којима су они живели, о чему управо сведоче и поменути часописи.

У јануарском броју *Врача пођача* из 1907, објављена је карикатура под називом *Преврат у Србији* са коментаром: *Као што се види ипак је неког „преврата“ било. Дакле чивутски новинари имају право!* На карикатури су приказана је нога, на којој пише *Владина изјава* како „шутира“ три мушке фигуре које имају све карактеристике антисемитске карикатуре. Уз ову карикатуру објављена је и песма *Всује труд*, која гласи:

*Заграктале Чиве бесно и помамно,
Заграктале гадно, лукавички срамно;
Заграктало јато кривоноси хуљ:
„У Србији преврат; престо им се љуља“*

⁶⁰⁴ Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770-1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871-1914)*, 98.

⁶⁰⁵ Глас Црногорца, бр. 3, 16. јануар 1899, Нова сензација у Драјфусовој ствари, Цетиње 1899, 3.

„Државни је живот и све друго труло!“

Из дана у дан тако кефтање се чуло

А да свет им верује у лајање гадно,

Жадили су „стање Србијино јадно“;

И некакве сузе крокодилске лили,

Не би л' тако лажси „сажаљењем“ скрили.

Лагали су грозно, као никад' прије;

Неко веровао, неко опет није.

Ал' Чива је рачун направио вешто:

„О Божићу мора догодит' се нешто!“

И догодило се: Стао топ да грува;

Ал' у славу Бога што Србију чува.

Дим барутни куља, диже се и пуши,

Ал' не против краља, да му престо руши,

Већ к'о мирне када, што подиже снагу,-

На весеље српско, а на пакост врагу.

Сад Чивучад „лиже“, како се то каже,

А „публика“ шта ће, него им-помаже!⁶⁰⁶

Слике Јевреја присутне су и у карикатурама посвећеним Србима објављиваним у немачким часописима у првим деценијама XX века. Лик Јеврејина се појављује у карикатури објављеној у једном од бројева *Lustige Blätter* из 1916. године. Сцена се одвија у вагону берлинског метроа. Поред Турака, на карикатури је приказан и један Јеврејин са свим препознатљивим стереотипним цртама.⁶⁰⁷

Ликовни прилози карикатуре са ликовима Јевреја објављиваним од друге половине XIX века и у првим деценијама XX века, основа су за негативну анализу Јевреја као слике другог, која се уочи Другог светског рата претворила у заокружену слику непријатеља (Fiendbild), у чијем су се средишту нашли Јевреји. Таква слика није била обојена само нетрпељивошћу према нечему што је страно, она је постала подлога за ратно пласирање негативног стереотипа о Јеврејима, и у њој су уочљиви и јасни ставови

⁶⁰⁶ Врач погађач, бр. 2, јануар 1907, стр. 14,

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_8C1CE85CC46210257D2AE33D19500002-1907-01-B002

[приступљено 24.01.2023]

⁶⁰⁷ М. Ристовић, *Црни петар и балкански разбојници*, 93.

који садрже елементе етничке и расне нетрпељивости. Део негативних стереотипа о Јеврејима био је опет активираан за време Другог светског рата.

Слике непријатеља (*Feindbild*) нуђена јавности током година кризе и рата баца дугу, мрачну сенку, чије последице остају веома дуго. Кризна стања, као што су ратови, обично доводе до извитоперења сатире у средство једноставне политичке, идеолошке,, националне и сваке друге пропаганде.⁶⁰⁸ Употреба политичких карикатура усмерених против јеврејског народа, са већ устаљеним стереотипним приказивањем, је своју највећу пропагандну моћ доживела уочи и током Другог Светског рата. У том периоду карикатуралне представе Јевреја постају централни мотив, означене као највеће зло против кога се треба борити.⁶⁰⁹

У тим карикатурама Јевреји су приказивани са већ општеприхваћеним стереотипима који су произашли из друштвених предрасуда о њима, као ружним и злим материјалистима, док су Аријевци представљали све супротно томе.⁶¹⁰ Карикатуралне представе Јеврејина, грамзивога, и лукавога капиталисте, увек препознатљивих расних одлика, великог повијеног носа и дебелих усана постале су визуелни образац. Такви негативни стереотипи физичких и моралних особина јеврејског народа, представљани су агресивно до гротеске, са циљем да шокирају и застраше посматрача.⁶¹¹

⁶⁰⁸ М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 10.

⁶⁰⁹ О томе види више у: М. Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 4.

⁶¹⁰ М.Ристовић, *Црни Петар и балкански разбојници*, 79.

⁶¹¹ Ј. Бањац, *Антимасонски плакати 1941-1942*, Београд 2015, 7-15.



Димитрије Аврамовић, Карикатура, Шалџивац бр. 12, 1850



Знаете ли, да би сте могли
најлакше саче у ној зема
сатриати ?

Мо можете! — и ако то урими
те, онда ћете заједо бити пра-
вословне науке у земау него у
глави ипаци !

Прилог Шалџивца 8.

Димитрије Аврамовић, Карикатура, Шалџивац бр. 8, 1850



Димитрије Аврамовић, Карикатура, Шаљивац бр.9, 1850



Врач погађач, јануар 1896, број 1, стр. 5



Роми Даба:
Ево ти инак нешто.
На плећи носим да.
Бад нисам мог'о друго.
И то је добра ствар.

Драјфус:
Па што ми носиш Золу?
Та зар те није срам?!

Даба:
Ја њега и не тражих.
Ал' он ме ван'о сам!

Драјфус:
А какав оно тамо
Французи чине лом?

Даба:
Ах, знаш то *уејерење*
Сад дају роду твом!

Врач погађач, бр. 4, 1894, Карикатура Јеврејин Драјфус и Роми Даба

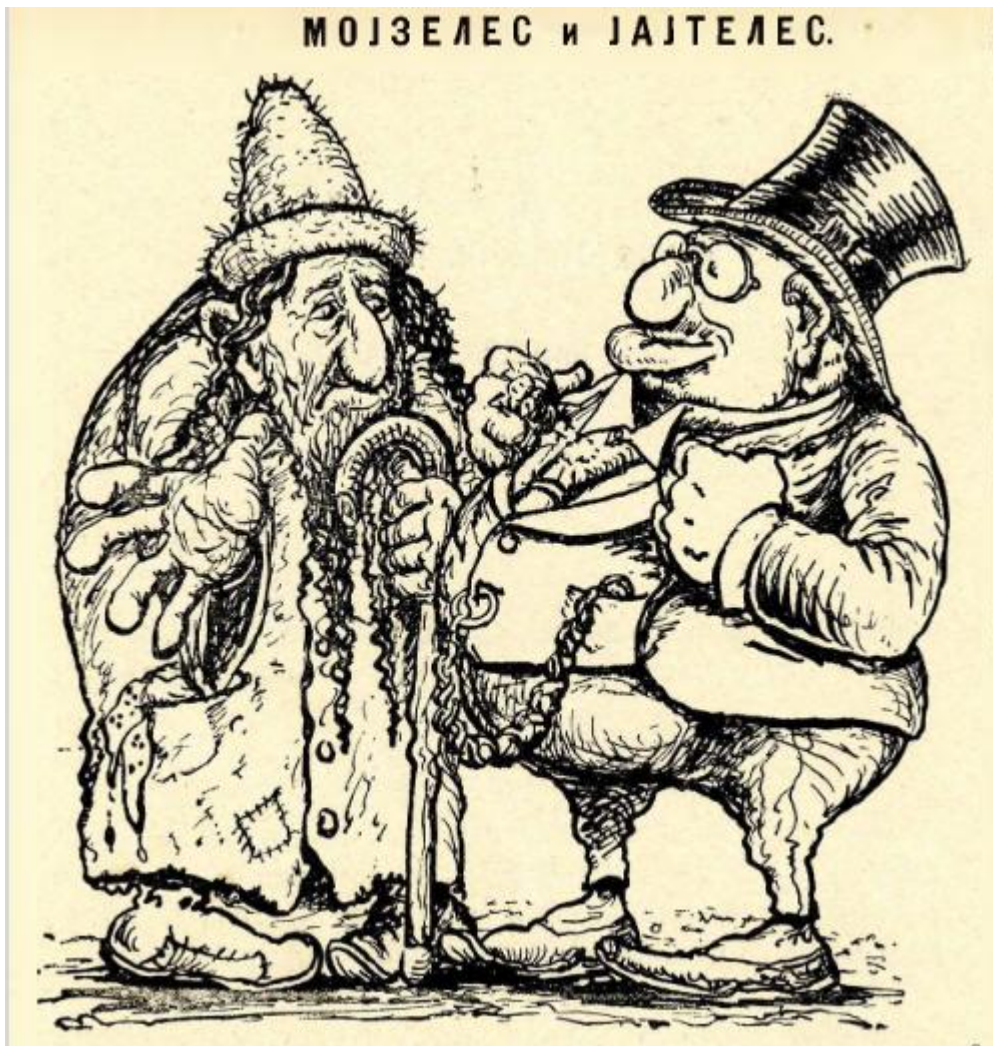


Врач погађач, 1897, Карикатура др Владан Ђорђевић као Јеврејин

„Преврат“ у Србији.



Врач Погађач 1907, бр.2, Карикатура Преврат у Србији



Врач погађач, бр. 15, 1897, Карикатура Мојзелес и Јајтелес

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У XIX веку Јевреји су већ увелико били староседеоци у Србији. За Јевреје који су живели на територији српске државе, то је означавало живот пре свега у Османској империји, потом у Кнежевини, као и у Краљевини Србији. На овим просторима углавном су живели Јевреји Сефарди. Њихов долазак изменио је социјалну структуру и слику самог балканског града, те заузимају нови и истакнути положај у урбаном језгру града. Јевреји су се у Србији, насељавали као трговци и занатлије, крај Саве и Дунава, у Београду, Смедереву, Шапцу, Пожаревцу и у другим већим градовима, попут Ниша и Пирота.

Српска револуција и обнављање државности у Кнежевини Србији првих деценија XIX века омогућили су и овом делу српског народа релативно брзо одвајање од оријенталног цивилизацијског круга Османског царства, све бржи развој и постепено усвајање тековина грађанског либералног друштва. Јевреји у Србији били су малобројни и нису имали тако истакнуту улогу и друштвеној пре свега привредној структури као у средњој и источној Европи. Ипак су они сачињавали знатан део градског становништва, пре свега у Београду, а имали су и значајно место у пословању, углавном у трговини. Својим местом становања, али и целим својим друштвено-економским и културним животом, Јевреји су били, и дуго остали, компактна етничка и верска група, углавном изолована од свог друштвеног окружења.

Јеврејска заједница својим вишевековним присуством на овим просторима прихватала је различите културне моделе, обичаје и изглед. На тај начин желела је, да кроз различите визуелне медије, креира слику заједнице односно појединца. Сlike Јевреја срећемо од најранијих познатих примера портретног сликарства, па све до појаве и употребе надгробне фотографије.

У фокусу истраживања ове теме сагледали смо представе Јевреја у грађанском сликарству које, пре свега, указују на поступке њихове репрезентације и самопрезентације. Поступке репрезентације и самопрезентације треба посматрати првенствено као део ширих културних процеса којима се обликује како колективни тако и индивидуални идентитет. То смо сагледали на примерима сачуваних портрета као што су портрети Хајима и Рејне Давичо, Моше и Кларе Алкалај. Те сачуваних портрета угледних јеврејских трговаца попут портрета Едије Булија, Хермана Дајча и других.

Треба такође истаћи да је то дуготрајан и релациони процес симболичног система знакова који, између осталог, може да одговори на питање ко сам ја или ко смо ми, али и шта бих волео да будем. Кроз различите медије као што су портрети, фотографије али и цртежи сагледали смо како се креирала слика чланова јеврејске заједнице током XIX века. Поручивањем репрезентативних портрета Јевреји су креирали у оквирима јеврејског идентитета и слику саме заједнице. Будући, да су портрети још један од сегмената који су јеврејску заједницу потврђивали унутар грађанских оквира, али су веома значајни за проучавање визуелног идентитета јеврејске заједнице у Србији у XIX веку. Посебан сегмент саморепрезентације Јевреја сагледан је кроз примере првих аутопортрета јеврејских уметника, попут Леона Којена и Моше Пијаде.

Поред наведеног једна од значајних друштвених идеја која је обележила нову европску културу и била уграђена у бројне државне правне системе је мисао о толеранцији. Стога су слике Јевреја у раду тумачане се и из перспективе растуће културе толеранције и односа према Јеврејима током XIX века. Зато што појам толеранције обухвата став о поштовању других верских, националних и идејних уверења, другачије културе и другачијег политичког мишљења. Толеранција се супростављала екстремним ставовима и на тај начин се уграђивала у схватања о људским правима, па се зато и препознаје као једна од основних карактеристика демократских друштава. Током XIX века ставови који произилазе из идеје људских права и толеранције укључују се у законодавне системе. То карактерише и правне нормативе новоформиране Кнежевине те Краљевине Србије. Током пропагирања идеје о толеранцији, долази до њеног представљања у књижевности и визуелној култури. Кроз овај део сагледали смо представе Јевреја кроз различите медије. Стога је предмет истраживања као посебан сегмент рада обухватио и идеју о толеранцији, пре свега зато што се у визуелним представама у потпуности одбацује антисемитско приказивање Јевреја и у фокус се смештају идеализоване представе које садрже јеврејску тематику. Како се креирала слика о Јеврејима у оквирима идеје о толеранцији, сагледали смо кроз различите визуелне предлошке попут графичког листа поводом повратка на власт кнеза Милоша Обреновића. Приказивањем Јеврејина Јосифа Русоа, на овом графичком листу јасно се говорило о легетимитету чланова јеврејске заједнице за време владавине кнеза Милоша Обреновића. Јеврејска заједница је такође учествовала у изградњи међусобног толерантног односа у Кнежевини Србији. Након смрти кнеза Милоша, однос према Јеврејима је поново био рестриктиван. Али јеврејска заједница у Београду желела је и сама да учествује у креирању актуелне идеје о толеранцији, о чему сведочи

меморабилија која документује однос јеврејске заједнице и кнеза Михаила Обреновића у време његове друге владавине. Сачувана меморабилија настала поводом ефемерног спектакла из 1867, сведочи о томе да је и сама јеврејска заједница учествовала у креирању политичке и верске толеранције током друге половине XIX века. Међусобна комуникација кнеза Михаила и његових поданика одговарала је периоду у коме су живели. Песме настале поводом одласка и доласка кнеза Михаила, говоре такође и о све снажнијој еманципацији јеврејске заједнице, која ће своја пуна права добити за време владавине краља Милана. Пракса церемонијалне комуникације српских владара XIX века са поданицима мањинских етничких и религијских група посредством материјалних предмета још увек није у довољној мери истражена. Стога, ова меморабилија говори о све јачој жељи јеврејске заједнице да искаже владајућој династији, своју лојалност и пријатељство о чему сведоче и сами стихови.

У првим деценијама XIX века започиње велико интересовање за сликање библијских тема и идеализованих представа Јевреја. Старозаветне теме постају заступљене у сликарству управо када почиње борба јеврејске заједнице за еманципацију, коју морамо тумачити кроз идеју о толеранцији. У европској уметности појављују се поред библијских тема, и идеализоване сцене са приказима из верског и свадбног јеврејског живота. У делима српских сликара појављује се тема Јевреји на водама вавилонским која је управо говорила о растућој идеји о толеранцији. Детаљним проучавањем Светог писма, Леон Којен је управо ту налазио инспирацију за своје слике. Урадио је доста слика инспирисаних Старим заветом које имају религијску садржину, као што су *Јосифов сан*, *Цар Соломон*, *цар Валтазар*, *Мојсије у ковчегу* и *царева кћи*, *Рај*, *Адам и Ева*, *Сара Мартин* и *Вечити Јуда*. Избором старозаветних тема, значајних за историју јеврејског народа, описивао је своју душевну патњу, али и патњу кроз коју је пролазила целокупна јеврејска заједница у Србији током претходних векова. Сликањем ових тема Леон Којен је у свом стваралаштву указао да су Јевреји у најтежим тренуцима били окренути вери и заједништву.

Идеја о верској толеранцији своју експанзију достигла је крајем XIX века након доношења слободоумног устава. Који је потврдио потпуну равноправност свим народима Краљевине Србије, без разлике у вери и припадности. Поред законодавних система, верска толеранција потврђена је и у визуелним представама. Управо о томе сведочи и триптих *Молитва* који је почетком XX века израдио сликар Риста Вукановић. Крајем XIX века молитва постаје један од важних садржаја помоћу кога се идентификује култура одређене заједнице. Зато се у визуелној култури јављају ликовни прикази

молитви различитих народа. У оваквој атмосфери и значења приказа молитве као топоса који омуђава примишљања друштвене стварности, Вукановић се определио да наслика сложену композицију-триптих *Молитва*, који истовремено представља приказе молитвеног обрађања у три монотеистичке религије. У свим деловима триптиха приказују се искључиво молитвени покрети. Не приказивањем најсветијих простора храма- олтара, арон хакодеша или мирхаба, сликар је желео да нагласи да није битан простор у коме се молитва одвија, него њен сам чин. Приказивање јеврејске молитве на овом триптиху у српској уметности и визуелној култури свакако представља за сада и једини познати пример на коме је представљена сцена из јеврејског верског живота. Ове сцене су биле карактеристичне за корпус европског сликарства и њима су се углавном бавили сликари јеврејског порекла, док у српској визуелној култури она за сада представља усамљени пример.

Поред законодавних норми на толерантнији однос према Јеврејима и према другим верским и етничким заједницама утицале су и интерпретације српске и југословенске идеје. У идеологији српства преовладала је парола *Брат је мио ма које вере био*. У том контексту представе Јеврејки присутне су и у делима других српских сликара попут Бете Вукановић. Посматрано кроз идеју о толеранцији, сагледали смо и дела наших сликара у којима се појављују јеврејски топоси, попут приказа јеврејске махале или топоса који су били веома важни за верски живот јеврејске заједнице.

Иако је XIX век био период који је обележен идејом о толеранцији, то је уједно био период када је владало и антијеврејско расположење. Током XIX века због различитих политичких и друштвених збивања покренут је талас мржње и антијеврејског расположења. Различити чионици били су овако креираног јавног односа и имали су за циљ да застраше целу јеврејску заједницу. То је пре свега било заступљено кроз антисемитске новинске чланке који су излазили у листовима „Световид“, „Видовдан“, „Ружа“ у периоду између 1863. и 1865. године. Такође, крајем XIX века почеле су да се појављују књиге и брошуре које су вршиле негативан утицај и окретале српску заједницу против јеврејске. У објављивању књига и брошура са антијеврејском тематиком учествовали су Васа Пелагић, Никола С. Јовановић Американац, Сима Станојевић и Јаша Томић, али два писца која свакако треба издвојити су два Јеврејина: Михаило Розен и књижевник Хајим Давичо- први Јеврејин- српски дипломата. То нису били непознати аутори већ људи чије се мишљење ценило и уважавало у тадашњим друштвеним и политичким круговима. Поред новинских чланака, књига и брошура и познати уметници су учествовали у креирању антијеврејског расположења. Међу њима

се свакако издваја Ђура Јакшић познати песник и сликар, који је сликом и речју активно учествовао у стварању и уобличавању српске јавности средином и током друге половине XIX века. Ту се издвајају и дела сликара Новака Радоњића и Уроша Предића. Оно што је карактеристично за ова три сликара је да су они радећи слике на којима су приказани Јевреји, паралелно и писали о њима, што нам је олакшалао исчитавање „антисемитске“ иконографије. Антијудаизам се у ужем смислу најчешће дефинише као верско, теолошко оспоравање јеврејске религије од стране хришћана. Како се на томе заснивају разни облици дискриминације и прогона Јевреја у хришћанским друштвима, и ове предмодерне облике испољавања непријатељства према Јеврејима треба означити појмом антисемитизам, односно неким од његових облика. Савременим европским друштвима је као идеалан тип *другог* представљен стари непријатељ хришћанског света-Јеврејин. Представу о Јеврејину као убици Христа, инкарнацији и симболу Нечастивог (ђавола, Антихриста), лихвару, ритуалном убици, тровачу хране и воде, преносиоцу смртоносних болести, трговцу хришћанским робљем, допуниле су или су замениле оптужбе за сва нова друштвена зла. Посебан начин приказивања Јевреја реализован је сликањем теме *вечитог Јуде* која је била инспирисана једном старом антисемитском легендом. Током прве половине XIX века у Француској је Ежен Си написао роман о вечитом Јуди. Те је током 1867. године преведен на српски језик и на тај начин су се српски сликари упознали са легендом. У овом роману се говори о Јеврејину који је осуђен на вечито лутање и немогућност умирања због издаје Исуса Христа. У српској уметности ова тема се појављује у делима сликара попут Уроша Предића, Стевана Алексића и Леона Којена. У различитим иконографским решењима говори и о познавању различитих литерарних извора. Посебан значај има представљање ове антисемитске легенде у делу сликара Леона Којена, зато што због његовог јеврејског порекла има свакако другачији и посебан значај, и означава промишљање сопствене судбине и судбине народа коме припада.

Лик Јеврејина у карикатури заснован је на одређеним стереотипима. Стереотипи настају на подлози предрасуда као осебени вид процењивања заснованог на „погрешним, искривљеним или редуцираним представама о некој појави, појединцу или групацији“. Стварање негативне пројекције другог објашњава се (и оправдава) потребом јачања унутрашњег јединства заједнице. Тај процес, на другој страни, подразумева постојање идеализоване слике о себи и својој заједници. Подела *ми* и *они* сведена је на оштро разграничен биполарни однос два супростављена принципа, као две супротности, позитивног (*ми*) и негативног (*они*). У оквирима слике другог посебно место заузимају и

слике Јевреја у карикатури које је израдио први српски карикатуриста Димитрије Аврамовић, али и политичким карикатурама које се за потребе Срба израђују крајем XIX и у првим деценијама XX века. Политичке карикатуре које се за потребе Срба израђују током XX века имале су веома јаку пропагандну моћ. Сlike непријатеља (Feindbild) нуђена јавности током година кризе и рата баца дугу, мрачну сенку, чије последице остају веома дуго. Кризна стања, као што су ратови, обично доводе до извитоперења сатире у средство једноставне политичке, идеолошке, националне и сваке друге пропаганде. Употреба политичких карикатура усмерених против јеврејског народа, са већ устаљеним стереотипним приказивањем, је своју највећу пропагандну моћ доживела уочи и током Другог Светског рата. У том периоду карикатуралне представе Јевреја постају централни мотив, означене као највеће зло против кога се треба борити.

У тим карикатурама Јевреји су приказивани са већ општеприхваћеним стереотипима који су произашли из друштвених предрасуда о њима, као ружним и злим материјалистима, док су Аријевци представљали све супротно томе. Карикатуралне представе Јеврејина, грамзивог, и лукавог капиталисте, увек препознатљивих расних одлика, великог повијеног носа и дебелих усана постале су визуелни образац. Такви негативни стереотипи физичких и моралних особина јеврејског народа, представљани су агресивно до гротеске, са циљем да шокирају и застраше посматрача.

*

Основне хипотезе јесу да представе Јевреја у српској визуелној култури током XIX века нису једнозначне, настале су у функцији различитих приватних, политичких и друштвених збивања. Хронолошки оквир истраживања обухватио је период Османске империје, Кнежевине и Краљевине Србије. Самим тим праћено је како се мењао поступак репрезентације и самопрезентације, које смо пре свега посматрали као део ширих културних процеса којима се обликује како индивидуални тако и колективни идентитет. Анализирајући слике Јевреја кроз грађанско сликарство, идеју о толеранцију и слику другог сагледали смо различите механизме како су Јевреји представљани у српској визуелној култури током дугог XIX века, паралелно смо пратили како је текао процес јеврејске еманципације у Србији.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Шумадинка

Подунавка

Седмица

Шаљивац бр. 4, 1850

Шаљивац бр. 8, 1850

Шаљивац бр. 9, 1850

Шаљивац бр. 12, 1850

Врач погађач, 1896-1914.

Adić, V., *The Tragic Story of Leon Koen, the First Sephardi Painter from Belgrade: A Symbolist and Admirer of Nietzsche*, Ars Judaica, vol. 5, 2011.

Албахари, Б., *Листање времена: Јеврејска периодика у Србији 1888-2016*, Београд 2017.

Албахари, Б., Шароњић, С., Ристић, Б., *Јевреји и православни Јевреји Крушевца*, Религија и толеранција: часопис Центра за емпиријска истраживања религије, год. 15, бр. 28, 2017.

Албахари, Б., *Преглед јеврејске периодике у Србији од 1888. до 1941. године*, Читалиште 28, 2016.

Албахари, Б., *Преглед Јеврејске периодике у Србији (од 1888. до 2015. године)*, Београд 2016.

Алкалај, А., *Пурим у јеврејској махали*, Јеврејски алманах 1954, Београд 1954.

Алкалај, А., *Живот и обичаји у некадашњој јеврејској махали*, Јеврејски алманах 1961-1962, Београд 1962.

Bonfil, R., *Jewish Identity in the Modern World*, Washington 1990.

Бањац, Ј., *Антисемитски плакати 1941-1942*, Београд 2015.

Bilski, E.D., *Art during the Holocaust*. In: *Kunst und Holocaust: bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur*, ed. By Detlef Hoffman and Karl Ermert, Loccumer Protokolle 14/1989, Rehburg-Loccum: 1990.

Борозан, И., Алгоритија спасења и представа Свети Никола спасава бродоломнике, Зборник радова са научног скупа Богословље и духовни живот Карловачке Митрополије, Београд- Нови Сад 2018.

Борозан, И., *Димитрије Аврамовић: уметник европских оквира и српског контекста*, Нови Сад 2017.

Bonfil, R. *Jewish life in Renaissance Italy*, Berkley 1994

Брајовић, С., *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009.

Брајовић, С., *Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји*, Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу, год. 8, број 20, 2011.

Брајовић, С., *Презентација и саморепрезентација Јеврејау раној модерној историји*, Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу, год. 10, број 20, 2013.

Брајовић, С. Лујо Давичо: фрагменти живота, Београд 2019.

Braude, V., Lewis, V., *Kršćani i Jevreji u Osmanskoj carevini: Funkcionisanje jednog pluralnog društva*, Sarajevo 2017.

Bredenkamp, H., *A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft*, Critiquel inquiry 29, Chicago 2003.

Beatens, J., *Visual Culture and Visual Studies*, in: Art History and Visual Studies Europe. Transnational discourses and frameworks, ed. M. Rempsey, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijalmans, Leiden-Boston 2012.

Belting, H., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry 31, 2005.

Berger, D., Anti-Semitism: An Overview, in: D. Berger ed., History and Hate: The Dimensions of Anti-Semitism, Philadelphia 1997

Berek, P., The Jew as Renaissance Man, in: *Rennaisance Quartetly* 51/1, 128-162.

Benbassa, E., A. Rodrigue, Sephardi Jewry: a history of the Judeo- Spanish community, 14th-20th centuries, Berkeley 2000.

Bunis, D.M., Yisrael Haim of Belgrade and the history of Judezmo linguistics, La linguistique de l' Hebreu et des langues Juvies, Paris 1996, 151-166.

Васић, П. Димитрије Аврамовић, Нови Сад 1970.

Велкова, С., Панајатовић, М., *Шалом из Пирота*, Пирот 2015.

Voolen, E., *Jewish art and culture*, Munich 2006.

Гавриловић, Д., Савин, М., *Антисемитизам у Србији у време доласка Јевреја избеглица у Краљевину Југославију*, Култура пописа: часопис за неговање демократске политичке културе, год. 13, бр. 31, 2016.

Гоан, А., *Знаменити Јевреји Србије*, Београд 2011.

Гоан, А., *Шпански Јевреји Јужнословенских земаља*, Београд 1992.

Голдстеин, С. *Жидови на тлу Југославије*, Загреб 1988.

Голдберг, Д., Рајнер, Ц. *Јевреји: историја и религија*, Београд 2003.

Данон, Ц., *Збирка појмова из Јудаизма*, Београд 1966.

Даниловић, Ј., Племенити Србин или Путовање кнеза Михаила Обреновића у Цариград и његове радње док се Србија сасвим неочисти од Турака, Штампарија Николе Стефановића, Београд, 1867

Даутовић, В., *Збирка амuleта јеврејског историјског музеја*, Зборник радова Менора, Београд 2009.

Даутовић, В., *Сефардске штампане кетубе на Балкану*, Музеј примењене уметности, Зборник 8, Београд 2012.

Dautović, V. *A monument to Fallen Jewish Soldiers in the Wars Fought between 1912 and 1919 at the Sephardic Cemetery in Belgrade*, Acta historiae artis Slovenica, Ljubljana 2013.

Dautović, V., Putnik, V., *Building of the House of Jewish Church-School Community in Belgrade and the Process of Jewish Emancipation*, Serbian studies, vol. 28, 2017.

Dautović, V., *Belgrade Jews and the medium of photography: community transition and its private public memory*, Abstract of papers: Creating Memories in Early Modern and Modern Art and Literature, Belgrade 2017, 14.

Dautović, V., *Remembrance of the military identity: Funerary photographs and epitaphs at Belgrade Jewish cemetery monuments after the WWI*, International conference Representation and Responses-The Great War and the Jews in Literature, Sarajevo 6-8 October, 2016., izlaganje na konferenciji.

Даутовић, В., Меморабилација ефемерног спектакла из 1867. године: „Поздрав Његовој Светлости Михаилу М. Обреновићу III књазу српском“ из Јеврејског историјског музеја у Београду, Обреновићи: у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, 2020.

Дебељковић, Б., *Стара српска фотографија*, Београд 1977.

Ђурић, О., *Сликар Леон Коен*, Јеврејски алманах 1954, Београд 1954.

Ђурић-Замоло, Д., *Стара јеврејска четврт и Јеврејска улица у Београду*, Јеврејски алманах 1965-1967, Београд 1967.

Ђурић-Замоло, Д., *Јеврејски амам у Београду*, Јеврејски алманах 1968-1970, Београд 1971.

Elazar, S., *From the Album of Bosnian Sephardic Jewry*, Sarajevo 2014

Живанчевић, В., *Београдски Јевреји на Дорћолу- од Јалије до Видин- капије*, Јеврејски историјски музеј, Зборник 6, Београд 1992.

Zell, M. *Reframing Rembrandt: Jews and Christian image in seventeenth-Century Amsterdam*, London 2002.

Зола, Е., *Оптужујем...: чланци и остали материјали у вези са Драјфусовом афером*, Београд 1955.

Иванић, Д., *Песме: Ђура Јакишић*, Београд 1978.

Иванић, Д., *Сликарство: Ђура Јакишић*, Београд 1978.

Иконић, И., *Српска хумористичка-сатирчка периодика друге половине 19. и почетка 20. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Новом Саду, Нови Сад 2015.

Јевтић, М., *Шабац и Јевреји у сусрету*, Београд 2004.

Јеврејски историјски музеј: Зборник 4, Студије, архивска и мемоарска грађа о Јеврејима Југославије, Београд 1979.

Јеврејски историјски музеј: Зборник 5, Студије, архивска и мемоарска грађа о историји суботичких Јевреја, Београд 1987.

Јеврејски историјски музеј. Зборник 6, Студије архивска и мемоарска грађа о историји београдских Јевреја, Београд 1992.

Јеврејски историјски музеј: Зборник 8, Студије архивска и мемоарска грађа о Јеврејима Југославије, Београд 2003.

Јеврејски алманах 1954, Београд 1955.

Јеврејски алманах 1955-1956, Београд 1957.

Јеврејски алманах 1957-58, Београд 1959.

Јеврејски алманах 1959-1960, Београд 1961.

Јеврејски алманах 1961-1962, Београд 1963.

Јеврејски алманах 1963-1964, Београд 1965.

Јеврејски алманах 1965-1967, Београд 1967.

Јеврејски алманах 1968-1970, Београд 1971.

Јеврејски алманах 1971-1996, Београд 2000.

Јовановић, М., *Српско сликарство у доба романтизма*, Нови Сад 1976.

Јовановић, М., *Стеван Алексић*, Крушевац 1977.

Јовановић, М., *Новак Радонић*, Ада 1979.

Јовановић, М., *Међу јавом и мед сном: српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992.

Јовановић, М., *Урош Предић*, Нови Сад 1998.

Јовановић, Н., *Преглед историје београдских Јевреја до стицања грађанске равноправности*, Јеврејски историјски музеј, Зборник 6, Београд 1992.

Јованов, Ј., *Стеван Алексић: (1876-1923)*, Нови Сад 1989.

Јованов, Ј., *Стеван Алексић: сликар граничних подручја*, Годишњак града Београда, књ. 52, бр. 3-4, 2005.

Јованов, Ј., *Стеван Алексић (1876-1923)*, Зрењанин 2006.

Јованов, Ј., *Стеван Алексић: 1876-1923*, Нови Сад 2008.

Јовановић, М. М., *Лесингов Натан Мудри и немачка филозофија просветитељства*, у: Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/1: Јевреји, ур. Д. Бошковић, Ч. Николић, Крагујевац 2021. 172-173.

Јовановић Чешка, Т., *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах и његово време*, Београд 2015.

Juhasz, E., *Sephardi Jews in the Ottoman Empire*, Jerusalem 1989.

Каниц, Ф., *Србија: земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, књига прва, Београд 1987.

Каниц, Ф., *Србија: земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, књига друга, Београд 1987.

Капер, С., *Крстарење по јужнословенским крајевима*, Нови Сад 2005.

Кебара, Ђ. Н.; Миловановић, С.М., Социокултуролошке особености београдских Јевреја у збирци Приче са Јалије Хајиме С. Давича, Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Књига II/2 ЈЕВРЕЈИ, Крагујевац 2021.

Келечевић, И., Трансформисање сећања. Политика слике, Сенке прошлости: истраживање, архивирање и иницијатива за обнову споменика

Кнежевић, Ј., Михајловић-Радивојевић, С., *Урош Предић: слике из фонда Народног музеја у Зрењанину и Народног музеја у Панчеву*, Нови Сад 2005.

Ковачевић, Ј., *Фотографија јеврејског венчаног портрета у Србији, крајем 19. и почетком 20. века*, Дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, 2017.

Ковачевић, И., *Јевреји у Нишу*, Религија и толеранција: часопис Центра за емпиријска истраживања религије, књ. 10, бр. 18, 2012.

Кољанин, М., Антисемитски стереотипи и пропаганда у Србији 1941-1942, *Историја 20. века*, год. 21. св. 1, Београд 2003.

Кољанин, М., *Јевреји и Антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941*, Београд 2008.

Кољанин, М., *Између еманципације и нетрпеливости: Јевреји у Србији XIX века*, Зборник радова Менора, Београд 2010.

Cohen, R.I., Rajner, M., The return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art, *Ars Judaica* 2011.

Cohen, R.I., *Jewish Icons*, London 1998.

Cohen, J.P. *Becoming Ottomans: Sephardi Jews and imperial citizenship in the modern era*, New York 2014.

Cohen, R.I., *Representations of the Jewish Body in Modern Times: Forms of Hero Worship*, in: *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, ed. Jan Asmann and Albert L. Baumgarten, Leiden: Brill, 2001, 239-242.

Cohen, R.I., *Emancipation in Wester Europe*, in: E. Barnavi, ed., *A Historical Atlas of the Jewish People*, London 1992.

Cohen, R. I., *An Emancipating Expriance: The Jews of France in Paula Hyman's Oeuvre*, in M. A. Kaplan, D. D. Moore, *Gender and Jewish History: Culture, Religion, and Politics*, Detroit 2010, 367-382.

Cohen, R.I., *Celebrating Integration in the Public Sphere in Germany and France*, in: M. Brenner, V. Caron, U.R. Kaufmann, *Jewish Emancipation Reconsidered: The French and German Models*, Tübingen 2003, 55-73.

Костић, М. *Преписка Ђура Јакшић*, Београд 1951.

Kochan, L. *Beyond the Graven Image- A Jewish View*, New York 1997.

Кусовац, Н., *Ђура Јакшић*, Београд 1970.

Кусовац, Н., Лађић, В., *Ђура Јакшић 1832-1878*, Светозарево 1982.

Кусовац, Н., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Каталог збирке Народног музеја-Београд, Београд 1987.

Лабудовић, И., *Одевање Јевреја у Београду крајем XIX и у првој половини XX века*, магистарски рад Филозофски факултет Београд, Београд 2002.

Лабудовић, И., *Одевање Јевреја у Београду крајем XIX и у првој половини XX века*, каталог изложбе, Београд 2000.

Лебл, Ж., *Јевреји у Пироту*, Пирот 2015.

Лебл, Ж., *До „коначног решења“ Јевреји у Београду 1521-1942*, Београд 2001.

Лебл, Ж., *До „коначног решења“ Јевреји у Србији*, Београд 2000.

Лебл, Ж., *Јевреји у Нишу*, Јеврејски алманах 1971-1996, Београд 2000.

Лебл, Ж., *О Јеврејима на Косову и у Санџаку*, Јеврејски алманах 1971-1996, Београд 2000.

- Лебл, Ж., *Јеврејске штампане књиге у Београду 1873-1905*, Београд 1990.
- Мазовер, М., *Солун град духова: Хришћани, Муслимани и Јевреји 1430-1950*, Београд 2018.
- Мазовер, М., *Мрачни континент: Европа у двадесетом веку*, Београд 2011.
- Макуљевић, Н., *Визуелна култура национализма и конституисања приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју 11, св. 2/3, 2004.
- Макуљевић, Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.
- Макуљевић, Н., *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, пр. Ана Столић и Ненад Макуљевић, Београд 2006.
- Макуљевић, Н., *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, Историја и сећање: студије историјске свести, ур. Олга Манојловић Пинтар, Београд 2006.
- Макуљевић, Н., „Молитва“ *Ристе Вукановића: идеја толеранције и визуелна култура*, Београд 2010.
- Макуљевић, Н., Моћна жена- егзотична појава: жена османског Балкана у Европским путописима новог века
- Makuljević, N., *Sephardi Jews and the Visual Culture of the Ottoman Balkans*, El Prezente, Studies in Sephardic culture, Vol. 4, 2010.
- Makuljević, N., *The trade Zone as Cross-Cultural Space: Belgrade Carsi*, El Prezente, Studies in Sephardic culture, Vol. 7, Menorah Collection of papers, Vol. 3, 2013.
- Макуљевић, Н., *Османско-српски Београд. Визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2015.
- Makuljević, N., *Leon Kojen: „Son of the Serbian Nation“*, Serbian Studies Vol. 22, 2017.
- Малић, Г., *Деловање Јеврејских фотографа у српској култури у XIX и XX веку*, Годишњак града Београда, књ. 53, 2006.
- Малић, Г. *Милан Јовановић фотограф*, Београд 1997.
- Manojlović-Pintar, O., *Arheologija sećanja: Spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989.*, Београд 2014.

- Марковић, И. *Зграда српско-јеврејске црквене општине ашкенаског обреда у Београду*, Јеврејски историјски музеј, Зборник 9, Београд 2009.
- Мартинов, В., Димитрије Аврамовић- политичка карикатура из 1848., Рад музеја Војводине 54, 2012.
- Мартиновић, Ч. , Брашић, М.Н., *Југословенске народне скупштине и сабори*, Београд 1937.
- Маскарели, Д., *Модни свет породице Калеф*, Београд 2022.
- Медаковић, Д., *Српски сликари*, Нови Сад 1968.
- Медаковић, Д., *Српски сликари XVIII-XX века: ликови и дела*, Београд 1994.
- Менора: Радови радионице Јеврејска уметност и традиција*, приредили М. Рајнер, Р. Клајн, Е. Папо, Београд 2009.
- Mendelssohn, E., *Painting a People: Maurycy Gittlieb and Jewish Art*, Hanover 2002.
- Менора: Зборник радова*, приредили Н. Макуљевић и Ј. Ердџан, Београд 2009.
- Мереник, Ј., *Надежда Петровић*, Београд 2005.
- Микић, О., *Српско сликарство 18-20. века, одабране студије*, Нови Сад 2005.
- Миловановић, О., *Београдска сценографија и костимографија 1868-1941*, Београд 1983.
- Милошевић, А., *Портрет архитекте Милана Шланга од Васе Поморишца*, Смедеревски зборник бр. 6, 2018.
- Mirzoeff, N. *Working Out Visual Culture*, in: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M.A. Holly and K Moxey, Sterling and Francine Clark art Institute, 2002.
- Митровић, К., *Мајска скупштина 1848. Павла Симића између патриотске иконе и уметничког дела*, ЗЛУМС, 125-140.
- Митровић, М., *Јевреји у Банату (1716-1739)*, Београд 2005.
- Mitchel, W.J.T., *Иконологија: слика, текст, идеологија*, Zabreb 2009.
- Mitchel, W.J.T., *What Do Pictures Want*, University of Chicago Press 2005.
- Мичел, В. Џ. Т., *Реч и слика*, у: *Критички термини историје уметности*, ур. Р. С. Нелсон, Р. Шиф, 2004.

Mitchel, W.J.T., *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, in: Art History, Aesthetics, Visual Studies, ed. by M.A. Holly and K. Moxey, Sterling and Francine Clark art Institute, 2002.

Mitchel, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Mitchel, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London, 1986.

Михаиловић, М., *Јевреји на Југословенском тлу*, Подгорица 2000.

Мишић, С., *Сликарство Ђуре Јаковића*, докторска дисертација, Филозофски факултет Београд 2017.

Nadler, S. *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003.

Недић, С., *Синагога Бет Јисраел- дело архитекте Милана Капетановића*, Јеврејски историјски музеј, Зборник 8, Београд 2003.

Nedomečki, V., *Vezene tkanine iz jevrejskih zbirki Jugoslavije*, Beograd 1978.

Нешовић, С., *Моша Пијаде и његово време*, Београд 1968.

N. de Nicolay, *Les Quatre Premiers Livres de Navigations et Pérégrinations Orientales Faicts en Turquie*, Lyons, 1573.

Обреновић, В., *Српска меморијална архитектура 1918-1955*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2013,

Папо-Бохорета, Л., *Сефардска жена у Босни*, Сарајево 2005.

Пејчиновић, К., *Огледало*, 1816.

Пераћ, Ј., *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Нови Сад 2001

Пијаде, М., *О уметности*, Београд 1963.

Pijade, D. S. „Naši slikari u: Godišnjak (Sarajevo: Jevrejsko kulturno-prosvetno društvo 1“La Benevolencia”; Belgrade: Dobrotvorno društvo “Potpora,” 1933/34), 106–109.

Попов, Ч., *Грађанска Европа (1770-1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871-1914)*, Београд 2010.

Поповић, Н., *Јевреји у Србији 1918-1941*, Београд 1997.

Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, приредили А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006.

- Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, приредио М. Ристовић, Београд 2007.
- Прошић-Дворнић, М., Одевање у Београду у 19. и почетком 20. века, Београд 2006.
- Radford Reuther, R., *Religion and Sexism: Images of Women in the Jewish and Christian Tradition*, New York 1974.
- Раденић, А., Светоандрејска скупштина, Београд 1958
- Радић, Н., Вратио сам се из „Раја“ -четири аутопортрета са палетом, ЗЛУМС 38, 2010.
- Радовановић, В., Михаиловић, М., *Животни циклус: обичаји код Јевреја*, Београд 1998.
- Радонић, Н. *Молска мудровања I*, Нови Сад 1878.
- Радонић, Н., *Молска мудровања II*, Нови Сад 1878.
- Rajner, M., The Pijade Brothers and the “Serbian Renaissance”, *Jews and Slavs* 27, 2021.
- Rajner, M., *Fragile Images: Jews and art in Yugoslavia 1918-1945*, Leiden-Boston 2019.
- Rajner, M., Klein, A., The Wanderings of Herman Struk’s Ahasver: The Rediscovery of a Forgotten Painting and its Evocative Transformation, *Ars Judaica* 2017.
- Рајнер, М., *Јеврејска гробља у Београду*, Јеврејски историјски музеј, Зборник 6, Београд 1992.
- Rajner, M., *The Continuity of Jewish Iconography*, 2011.
- Rajner, M. , A Turbaned German of Mosaic Faith: Moritz Daniel Oppenheim’s Visual Self-Orientalization in Internal Outsiders - Imagined Orientals? Antisemitism, Colonialism and Jewish Identity, eds. Ulrike Brunotte, Juergen Mohn, Christina Spaeti (Wuerzburg: Ergon Verlag, 2017) 73-83; 224-230.
- Rajner, M. , Visualizing the Past: The Role of Images in Fostering the Sephardic Identity of Sarajevo Jewry, *SEFARAD* vol. 79:1, 2019, 265-295.
- Rempley, M., *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German- Language Scholarship*, in: *Art History and Visual Studies in Europe, Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. M. Rempley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinnoti... Leiden- Boston 2012.
- Ристић, В., *Бета Вукановић*, Београд 2004.
- Ристић, Љ. П., Светоандрејска скупштина у извештајима енглеских дипломатских представника у Београду, *Balkanica* XXII, 137-159.

Ристовић, М., Црни Петар и балкански разбојници: Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима 1903-1918., Београд 2003.

Rožman, M., *Ženi Lebl i počeci istraživanja jevrejske umetnosti u Srbiji*, Artum: istorijisko-umetnički časopis, 2017.

Рожман, М., *Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*, Београд 2017.

Rumenjak, N., Manjinski identitet i antistereotipi: srpska karikatura u Hrvatskoj 1896-1902, *Časopis za suvremenu povijest* vol. 38, No 2, 2006, 549-567.

Said, E., *Orijentalizam*, Београд 2000.

Скоко, О., *Дакле, Ви сте тај Урош Предић: каталог изложбе*, Зрењанин 2017.

Szwarc, M. *Umetnost i Jevreji*, Polja: mesečnik za umetnost i kulturu, god. 56, br. 467, 2011.

Симић-Миловановић, З. Сликара Леон Којен, Годишњак града Београда, књ. II, Београд 1955, 377-430.;

Симић, Н., *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, Београд 2007.

Стјуарт-Мил, Ц., *О слободи*, Београд 2018.

Струњаш, Н., Јевреји у југословенској литератури, *Јеврејски алманах* 1965-67, Београд 1967.

Стојановић, Д., *Калдрма и алфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890-1914*, Београд 2008.

Тимотијевић, М., О симболичним фигурама композиција Јевреји на водама вавилонским Едуарда Бендемена и Живка Петровића, *САОПШТЕЊА XXXII-XXXIII/2000-2001*.

Тодић, М., *Конструкција идентитета у породичном фото-албуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, пр. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006.

Тодић, М., Душковић, В., *На лудом камену. Венчана фотографија у Србији 1850-1998*, Београд 1998.

Тодић, М., *Историја српске фотографије (1839-1940)*, Београд 1993.

Тодорова, М., *Имагинарни балкан*, Београд 2006.

Тодоровић, С., *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, Нови Сад 1951.

Трајков, Ј., Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа, *Корени* VII, 2009.

- Трифуновић, Л., *Ђура Јакшић сликар и песник 1832-1878*, ур. Радојко Мрљеш, Београд 1978.
- Ђировић, И., *Представе жена у српској визуелној култури друге половине 19. века*, Докторска дисертација, Одбрањена на Филозофском факултету у Београду, 2022.
- Фуко, М., *Археологија знања*, Београд 1998.
- Normeisterova, K., *The picture of Jews in the Serbian Orthodox Church narrative of the holocaust*, *Populizam, izbeglička kriza, religija, mediji: medijska istraživanja*, 2017. 173-188.
- Храбак, Б., *Јевреји у Београду, До стицања равноправности (1878)*, Београд 2009.
- Цукић, Ј., *Како памтимо владаре?: представе Обреновића из Кабинета Графике Народног музеја и Београду*, Београд 2021
- Челебоновић, А., *Бора Барух*, Јеврејски алманах 1954, Београд 1955.
- Челебоновић, А., *Даниел Озмо*, Јеврејски алманах 1954, Београд 1955.
- Чупић, С., *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад 2017.
- Шланг, И., *Јевреји у Београду*, Београд 1926.
- Шосбергер, П., *Основни појмови јеврејских обичаја и религије*, Нови Сад 2016.
- Шосбергер, П., *Јевреји у Војводини: кратак преглед историје војвођанских Јевреја*, Нови Сад 1998.
- Шосбергер, П., *Новосадски Јевреји: из историје јеврејске зајднице у Новом Саду*, Нови Сад 1998.
- Шосбергер, П., *Међуратна јеврејска штампа*, Свеске за историју Новог Сада, св. 3, 1992.
- Штемберг, П., *Увод у Талмуд и Мидраш*, Београд, 2014
- Шуица, Н., *О сликарству Леона Коена*, Мезуза: часопис за јеврејску књижевност 1, 1993.
- Шуица, Н., *Леон Коен 1859-1934*, Београд 2001.
- <https://blog.nli.org.il/en/djm-drawing-moses/> [приступљено 01.06.2023]

БИОГРАФИЈА

Милица Рожман рођена је у Крушевцу 31. 07. 1992. године. Од школске 2016/2017. године докторанд је на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, код ментора проф. др Ненада Макуљевића. Докторске студије похађа са просечном оценом 10,00. Основне академске студије историје уметности завршила је 2015. године са темом „*Визуелна култура и приватни идентитет Сефарда у Београду у XIX веку: гробница породице Були*“. Мастер академске студије завршила је 2016. године, са темом „*Визуелна култура и приватни идентитет Сефарда у Београду у XIX веку: породица Були*“, код ментора проф. др Ненада Макуљевића.

Због показаног научног квалитета рукопис мастер рада Милице Рожман награђен је од стране Задужбине Андрејевић 2017. године као најбољи у својој научној области и објављен је у допуњеној и измењеној верзији као монографија под називом „*Визуелна култура и приватни идентитет породице Були*“.

Милица Рожман похађала је радионицу „Јеврејска уметност и традиција“ на Филозофском факултету, током 2014, 2015, 2016, 2017, 2018. године у Београду, на којој су гостовали угледни хебрејисти и историчари уметности. Била је полазник студентске праксе „Новија архитектура Београда“, тематска група „Јеврејска градитељска баштина престонице“ 2015. године. Милица Рожман волонтирала је у Библиотеци Одељења за историју уметности у периоду од 23.10.2014 до 4.02.2015. године. Милица Рожман, била је гостујући водитељ на студентској пракси „Новија архитектура Београда“, тематска група „Јеврејска градитељска баштина престонице“ 2016. године. У оквиру Београдске интернационалне недеље архитектуре 2017, 2018, 2019, 2021, 2023. године, водила је шетњу под називом „Архитектура и сећање: Јеврејско наслеђе у Београду“. На радионици „Јеврејска уметност и традиција“ 2019. године одржала је предавање под називом „Визуелна култура и приватни идентитет породице Були“ и учествовала је на округлом столу о Сефардском гробљу у Београду.

Учествовала је на теренским истраживањима сакралне топографије Пирота и околине којим је руководио проф. др Ненад Макуљевић 2016, 2017 и 2018. године. Под покровитељством Тимочке епархије 2017. године била је ангажована на теренским истраживањима манастира Тимочке епархије. Године 2018. године под покровитељством Епархије врањске учествовала је у теренским истраживањима сакралне топографије Босилеграда, којим је руководио проф. др Ненад Макуљевић.

Као спољни сарадник учествовала је на регионалном пројекту *(Не)примерени споменици* и радила је на пописивању споменика на територији општине Крушевац. Учествовала је и на бројним домаћим и међународним научним конференцијама.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милица А. Рожман

Број индекса 6И-16-08

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Представе Јевреја у српској визуелној култури XIX века

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милица Рожман

Број индекса 6И 16-08

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада Представе Јевреја у српској уметности XIX века

Ментор проф. др Ненад Макуљевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 10.07.2025.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:
Представе Јевреја у српској визуелној култури XIX века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 10.07.2025.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.