

Јелена Тодоровић

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

DOI 10.5937/kultura2173097T

УДК 7.074:316.752

069.51:730(497.11)

оригиналан научни рад

КОМПОЗИТНА СЛИКА ДРЖАВЕ: УЛОГА КОЛЕКЦИЈА И КОЛЕКЦИОНАРСТВА У КУЛТУРНОЈ ДИПЛОМАТИЈИ

Сажетак: *Већ у доба касне ренесансе, а посебно у време барока, израња један нови комплексни вид идентитета који, у складу с друштвеним нормама и очекивањима, ствара и обликује сама индивидуа. Слика коју приказујемо и остављамо свету није неминовно био само сликани или вајани лик, наручивање архиепископског дела или писање мемоара, то је могао да буде и вишеструки приказ својства какав су иржале раскошне библиотеке и први кабинетни репродукцији. Истовремено с развојем идеје о колекцији као огледалу индивидуе, развијао се и паралелни концепт идеје збирке ирраспала међе индивидуалној и поседиено настајала симболичка слика колективне идентитета држава тога доба. Улога колекција у ирађењу алегоризоване слике државе и њено место у културној дипломатији биће идеја водила овога итекста. Али да би се на ирави начин схватило како једна колекција иостаје огледало државне идентитета мора се овај механизам ирво објаснити на личном, иа итек ииом на колективном илану.*

Кључне речи: *колекција, идентитет, огледало, културна дипломатија, Wunderkammer*

Када је Марсилио Фићино (Marsilio Ficino) написао чувену сентенцу да „човек може бити све што хоће” она је означила истинску револуцију у поимању индивидуе и идентитета који ће бити надограђивани и проширивани у наредним вековима. Већ у доба касне ренесансе, а посебно у време барока, израња један нови комплексни вид идентитета који, у складу с друштвеним нормама и очекивањима, ствара и обликује сама индивидуа. „Самообликовање” ренесансног, а касније и барокног човека, како га је назвао Стивен Гринблат (Steven Greenblatt)¹, потражиће различита изражајна средстава за своје остварење. Слика коју приказујемо и остављамо свету није неминовно био само сликани или вајани лик, наручивање

¹ О идеји самообликовања у ренесанси види: Grinblat, S. (2011) *Samooblikovanje u renesansi*, Beograd: Clio.

архитектонског дела или писање мемоара, то је могао да буде и вишеструки приказ сопства какав су пружале раскошне библитеке и први кабинети реткости. За разлику од овековеченог сопственог одраза, колекције су нудиле много шири дијапазон самопрезентације својим творцима – биле су флуидне и композитне попут човека самог. С друге стране, оне су постављале свог творца на позорницу света и омогућавале му да остави трајни мементо постојања.²

Истовремено с развојем идеје о колекцији као огледалу индивидуе, развијао се и паралелни концепт, у којем је збирка прерасла међе индивидуалног и постепено постајала симболичка слика колективног идентитета држава тога доба. Улога колекција у грађењу алегоричке слике државе и њено место у културној дипломатији биће идеја водиља овога текста. Али да би се на прави начин схватило како једна колекција постаје огледало државног идентитета мора се овај механизам прво објаснити на личном, па тек потом на колективном плану.

Када је 1595. године Јакомо Контарини (1536–1595) (Jacomo Contarini), угледни венецијански сенатор, математичар и надасве колекционар, сачинио своју опоручу, једна од главних ставки била је и његова колекција: „Једна од најдражих и мом срцу најближих ствари које сам поседовао и које поседујем, је мој *studiolo*, који је мојој личности донео сав престиж и поштовање.”³

Скоро идентичне речи можемо прочитати и у опоручи другог великог колекционара тога доба Улиса Алдровандија (1522–1605) (Ulisse Aldrovandi).⁴ Он је 1603. године један од најбогатијих кабинета реткости, свој Алдровандијев музеј (*Museo Aldrovandi*), оставио Универзитету у Болоњи где је деценијама предавао и у чијем ректорату се збирка налази до данашњег дана. За обојицу колекционара, њихова колекција, њихов кабинет реткости (*Wunderkammer*) није био само одраз њихове економске моћи и софистицираног укуса: много више од тога, колекција је постала њихов симболички *alter ego*, композитни портрет њихових комплексних и вишеструких идентитета.⁵

Приказивање кабинета реткости као симболичког огледала њеног творца посебно је видљиво на примеру Џона Традесканта (1570–1638) (John Tradescant), главног дизајнера вртова енглеског краља Чарлса I (Charles I).⁶ Састављена од импресивног броја егзотичних драгоцених, али и често фантастичних артефаката, Традескантова колекција је прославила свог власника још за живота, да би је после

2 О идеји колекције као слике идентитета види: Elsner, J. (ed.) (1994) *The Cultures of Collecting*, London: Reaktion books.

3 Види и: Тодоровић, Ј. (2014) *Капалој државне уметничке колекције Дворској колексије на Дегинју*, том II европска збирка, Нови Сад: Платонеум, стр. 14–41.

4 О Улису Алдровандију и његовој колекцији види: Hexhiraj, M. (2016) *Ulisse Aldrovandi: Il museografo*, Bononia University Press, p.p. 42–51.

5 О кабинетима реткости види: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, eds. Oliver R. Imprey and Arthur MacGregor (2001), London: House of Stratus.

6 О колекцији Џона Традесканта и Старијег и Млађег види исцрпну студију: Leigh-Ross, P. (1984) *The John Tradescants: Gardeners to the Rose and Lily Queen*, London: Peter Owen.

његове смрти наследио син, Традескант Млађи и претворио у музеј. У наредним деценијама колекција је допуњавана и постала је симболички портрет како оца тако и сина. Неколико векова касније, ова драгоцену збирка представљаће један од камена темељаца чувеног Ашмолијен музеја (Ashmolean) у Оксфорду.⁷ Многи посетиоци су се дивили штиту с Молучких острва, загонетним кутијама из Кине, чаши од носороговог рога, али и вредним предметима нововековног имагинаријума – репу од сирене и руци невидљивог човека. Крајем 1638. године немачки путник Георг Кристоф Штирн (Georg Christoph Stirn) посетио је Традескантов музеј и оставио овај импресивни попис предмета:

„На самом улазу у двориште лежала су два китова ребра, као и генијално направљен модел брода од коре дрвета; затим су у башти биле засађене најразличитије врсте егзотичних биљака, које сте могли видети и у малој књижици коју је о њима написао г. Традескант. У музеју смо видели саламандера, камелеона, пеликана, ремору, лнхача из Африке, белу јаребицу, гуску која расте у Шкотској на дрвету, летећу веверицу, још једну врсту веверице у облику рибе [...]”⁸

Ова задивљујућа листа чудеса показује нам да је, попут барокног концепта простора, времена и човека самога, кабинет реткости био заснован на принципу плуралитета. Он је истовремено, као и барокни идентитет, био полицентричан и суштински флуидан, дозвољавајући наизглед бесконачне процесе надоградње и разградње. У доба у којем су реалност и илузија виђени као две стране истог новчића, свет чињеница није никада био једина реалност. Попут одраза у барокним салама огледала реалности и сами идентитети били су склиски и нестални.

Ту истоветну флуидност колекције и идентитета посебно је истакао Традескант Млађи на портрету Томаса Крица (Thomas Kritz), на којим је приказан са својим пријатељем и раскошном колекцијом егзотичних шкољки.⁹ У касном 16. и током 17. века није било ретко да се сама колекција овековечи на платну и на тај начин обезбеди њено трајање. Чувене су представе кабинета реткости: Олеа Ворма (Olle Worm), Императа Ферантеа (Imperato Ferrante), Рудолфа II (Rudolph II), као и Вилијема Пастона (William Paston). На свакој од ових слика протагониста је била сама колекција и драгоцени предмети приказивани су с посебном прецизношћу. Ипак, ретке су биле слике на којима су кабинети реткости били интегрални део портрета њихових твораца, као код Џона Традесканта Млађег. Судаћи по овом портрету, за Џона Традесканта Млађег његова збирка више није само начин грађења сопственог

7 О настанку Ашмолијен музеја и улози колекција Џона Традесканта види: MacGregor, A. (ed.) (1983) *Tradescant's Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum*, Oxford: OUP.

8 „[F]irst in the courtyard there lie two ribs of a whale, also a very ingenious little boat of bark; then in the garden all kinds of foreign plants, which are to be found in a special little book which Mr. Tradescant has had printed about them. In the museum itself we saw a salamander, a chameleon, a pelican, a remora, a lanhacho from Africa, a white partridge, a goose which has grown in Scotland on a tree, a flying squirrel, another in the shape of a fish.” Исто, стр. 21.

9 Портрет Џона Традесканта Млађег налази се у Ашмолијен музеју, inv. no. WA1898.11.



Абрахам Мињон, *Мршва њирога*, 17.век, уље на платну, Државна уметничка колекција Дворског комплекса

идентитета, она је постала његов нераскидиви део.

Сличне концепте композитног идентитета налазимо, у сада, нажалост, изгубљеном, а некада чувеном кабинету реткости (*Wunderkammer*) барокног Рима, у Кирхеровом музеју (*Museo Kircheriano*), заоставштини најславнијег од свих језуитских научника – Атанасијуса Кирхера (1602–1680) (*Athanasius Kircher*).¹⁰ Често називан „последњим човеком који је све знао” Кирхер је у својим делима обухватио неслућени збир најразличитијих знања. Током своје невероватне каријере Кирхер се давио скоро несагледивим дијапазоном дисциплина и наука. Он је тврдио да је дешифровао хијероглифе и Кабалу, да је проникао у саме почетке хришћанства, да је написао монументалну монографију о

Кини и створио први универзални језик. Овај фасцинантни ерудита с једнаким ауторитетом писао је о вулканима, геолошким феноменима, оптици и астрономији. Захваљујући Кирхеру, усавршена је *laterna magica* тако да је прва покретна слика постала важно средство језуитске пропаганде широм света. И поред свих заблуда у које је упадао, и материјалних грешака које је правио (његова интерпретација хијероглифа била је погрешна), Атанасијус Кирхер је био један од врхунских барокних научника, истински полимат свога доба.

Зато је и Кирхеров кабинет реткости (*Wunderkammer*), смештен у срцу језуитског реда у Римском колегију (*Collegio Romano*), требало да оде корак даље од свих збирки тога доба и представи посетиоцу свеукупни микрокосмос једног посебног света. У Римском колегију пред посматрачем се није отварао одраз оног макрокосмоса који је окруживао барокног човека, то је првенствено био *Кирхеров универзум*, микрокосмос макрокосмоса, виђеног кроз призму једног од најинтригантнијих припадника језуитског реда. У процесу грађења кабинета реткости

10 О Атанасијусу Кирхеру види: Findlen, P. (2004) *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge; Godwin, J. (2015) *Athanasius Kircher's Theatre of the World: His Life, Work and Search for Universal Knowledge*, Inner Traditions, London: Bear.



Палма ил Векијо, *Света њородица са Св. Катарином, Св. Јованом и донатором*, уље на дрвету, 1529, Државна уметничка колекција Дворског комплекса

(*Wunderkammer*) Кирхер се руководио идејом јединства фрагментарног универзума, која је уједно прожимала и све његове научне списе. Ова комплексна барокна идеја обележила је оновремену космологију, али је и суштински одредила поимање света као садејства фрагмената у савршеном складу.¹¹ Иако наизглед парадоксалан, концепт јединства фрагментарности обележиће и ликовне уметности и књижевност тога доба: од тријумфалних таваница римских цркава Бачичо (Vassiccio) и Андреа Поцо (Andrea Pozzo), преко вртоглавих сегмената архитектуре Гуарина Гуаринија (Guarino Guarini), до исфасетираних скулптура Јохана Георга Пинсела и поезије Кулмана (Kuhlmann) – фрагментарност је дубоко продрла у барокни ликовни идиом. Али појам фрагментарности, што је Кирхер добро схватао, у бароку је отишао даље и превазишао ниво саме опипљиве форме, поставши одредница комплетног поимања света. У то доба фрагментарност, као што је Кирхер и тежио да отелотвори у свом музеју, обележила је поимање простора времена и човека самога.

Највећи број артефаката у Кирхеровом музеју прикупили су језуитски мисионари у свим крајевима глобалног барокног света од Ваљадолида до Куска, од Мексика до Макаоа. Неслућени егзотични артефакти, узорци флоре, фауне и

¹¹ О Кирхеровом кабинету реткости види: Alberto Bertola, *At the Origins of the Roman College Museum*, in: *Nuncius* no. 1, 2004, pp. 297–356.

споменици далеких култура сливали су се у Кирхеров музеј у Римском колегију (*Collegio Romano*). Узимајући у обзир језуитску склоност ка театралном виђењу света и спектаклима презентације, њихова поставка била је сачињена на такав начин да посматрача урони у језуитско виђење света и мишљење о њему. Поред уобичајених предмета који су красили нововековне кабинете реткости, чудесних и егзотичних творевина природе и виртуозних дела човека, Кирхеров музеј је приказивао и фантастичне машине које су биле дело његовог творца.¹² Међу Кирхеровим чудесним машинама најчувеније су биле магична направа која посматрачу дочарава Христа како спасава Светог Петра из немирнога мора, направа за прислушкивање, као и врхунски загонетна *Кайойиичка куиција* итд. Сви Кирхерови апарати имали су једну кључну функцију – требало је да буду главни медијуми језуитског мисионарства. Зато с правом можемо рећи да је колекција у Кирхеровом музеју (*Museo Kircheriano*) била идеално огледало верске и културне дипломатије језуита, та главна снага католичке реформације.

Овај чувени полимат, који је проучавао тако разнородне области као што је функционисање вулкана, одгонетање хијероглифа и истраживање Кине, створио је колекцију која је суштински приказивала сву непрегледну вишеструкост његовог сопства. Али Кирхеров музеј (*Museo Kircheriano*) је био нешто много више – он је представљао фрагментарни портрет свеукупне светске славе и моћи језуитског реда. По речима самога Кирхера, његова колекција требало је да буде велика алегоричка језуитског реда, али и да служи као грандиозна „палата сећања”, да буде фрагментарни, вечно променљиви простор у којем ће бити сакупљено комплетно сећање света.¹³ Када узмемо у обзир да је концепт „палате сећања” у барокно доба усавршио други велики језуита и Кирхеров савременик Матео Ричи (*Matteo Ricci*) – онда видимо на колико нивоа је Кирхеров музеј (*Museo Kircheriano*) био огледало саме суштине језуитског реда и барокног света у свој његовој сложености.

Од индивидуалног и приватног принцип поистовећења колекције и идентитета је бешавно пренет на ниво колективног и државног. Ако је збирка нудила могућност симболичке интерпретације личног идентитета, њено коришћење за државну презентацију и културну дипломатију отварало је нове неслућене могућности. Као и на примерима великих колекционара нововековне Европе, *Kunstammer*, *Wunderkammer* или уметничка колекција пружала је флудини плуралитет идентитета који је могао да симболички представи и најкомплексније владарске идеологије.

Сличну двојност индивидуалног и колективног, које је ујединила збирка у Римском колегију (*Collegio Romano*) Атанасијуса Кирхера, поседовао је раскошни кабинет

12 О машинама Атанасијуса Кирхера види: Michael John Gorman, M. J. *Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture of Machines*, in: *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, ed. Daniel Stolzenberg (2001), Stanford: Stanford University Libraries, pp. 59–70.

13 О палати сећања Матеа Ричија види: Johnatan Spencer, D. (1984) *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York: Viking.

реткости хабзбуршких царева. Још од раног средњег века Хабзбурзи су своју колекцију сабирали у форми ризнице (*Schatzkammer*) где су прикупљане велике драгоцености Царства. У доба владавине цара Максимилијана I хабзбуршки кабинет реткости (*Wunderkammer*) се значајно обогатио драгоценим артефактима, како кроз наруџбине самога цара тако и бројним вредним дипломатским поклонима од којих је *Сланик* Бенвенута Челинија (*Benvenuto Cellini*) сигурно био најпознатији.¹⁴ Управо ова комбинација наручивања и дипломатског поклона дефинисаће, у вековима који ће доћи, начин грађења великих државних репрезентативних збирки. Биограф цара Максимилијана I записао је да је кроз његову државну збирку, *и приказан универзум њог влашћу нашеј цара*.¹⁵ Иако се на први поглед може учинити да је то идентични принцип поистовећења колекције и сопства који смо видели на примерима колекција Јакома Контаринија, Улиса Алдровантија и Џона Традесканта, овде је постојала кључна разлика. Индивидуа и њен идентитет били су сасвим другачији. Сам цар, као и донекле Атанасијус Кирхер нису били приватне индивдуге, они су првенствено били *personae publicae*, оличење политичког тела своје државе. На тај начин и колекција која је била симболички *alter ego* није рефлектовала њихов лични идентитет већ једнако полифони *иолијички* идентитет, онај који је градила сама држава.

Ту идеју додатно ће развити Максимилијанов син Рудолф II (1576–1612) за време владавине у Прагу, где ће сакупити можда најимпресивнију колекцију раног барокног доба. Окруживши се врхунским научницима и хуманистима, међу којима су били Тихо Брахе и Јохан Кеплер, Рудолф II ће систематски градити монументално композитно огледало своје владавине. Наследивши колекцију свог оца, али и других Хабзбурга, Рудолф II је успео да надогради импресивним бројем артефаката који је требало не само да прикажу разноврстност и комплексност његовог идентитета као колекционара, него су уистину представљали *alter ego* саме државе, алегоризовану идеологију власти. Следећи барокну визију света која је бешавно уједињавала домен реалног и имагинарног, као и код приватних кабинета реткости Џона Традесканта и Атанасиуса Кирхера, кабинет реткости (*Wunderkammer*) Рудолфа II је ујединио реално и окултно, географско и астрономско приказивање универзума.

Када говоримо о вишеструким идентитетима приватне или јавне личности које је колекција могла да представи, важно је поменути да је кабинет реткости (*Wunderkammer*) Рудолфа II садржао један јединствени елеменат. Ако је колекција Рудолфа II била микрокосмос његове идеологије власти, у њој је чуван и микрокосмос микрокосмоса, композитни фрагментарни портрет самог хабзбуршког цара, који је попут кабинета реткости (*Wunderkammer*) идеју личне и државне моћи

14 Данас један од драгуља *Кунсткаммера* Историјско-уметничког музеја у Бечу (*Kunsthistorisches museum*), (Inv. no. KK 881).

15 Цитирано у: Da Costa Kaufmann, T. From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner (1994), London: Reaktion books, pp. 137–155.

стапао у јединствену композитну визију. Међу драгоценим артефактима који су били изложени у његовом кабинету реткости налазио се и специфични Рудолфов портрет, дело Ђузепеа Арчимболда (Giuseppe Arcimboldo). Компонован попут других алегоријских портрета славног маниристичког уметника, портрет Рудолфа II требало је да буде симболички и уједно загонетни лик самог цара. Познат и као *Верџиминус*, антички бог обиља, Рудолфов портрет био је сачињен од различитог поврћа, биља и воћа које је, као и фрагментарна слика његове моћи коју нам је пружао његов кабинет реткости, био алегорија раскоши и богатства Хабзбуршког царства. Све представљене биљке сведоче о моћи и преображају света под скиптром Рудолфа II.

Као што Томас да Коста Кауфман истиче у тексту о кабинету реткости (*Wunderkammer*) овог изузетног колекционара, Рудолфова колекција је представљала огледало његове културне дипломатске активности.¹⁶ Набавка и наручивање дела, као и излагање посебно (политички) значајних дипломатских поклона, имало је једнаки значај попут великих дипломатских преговора. Иако није била у потпуност доступна јавности, изузетна пажња се поклањала коме ће и у ком тренутку ова збирка бити представљена. Приступ колекцији био је омогућен страним амбасадорима и званичним гостима, а предмети у њој сакупљени, попут скоро бескрајног скупа артефаката у Римском колегију (*Collegio Romano*), требало је да сведоче о слави самога цара, али и о несагледивим просторима моћи његовог поседа. Рудолфова колекција је испуњавала сложenu функцију – била је вишеструки симболички портрет хабзбуршког императора, али и представа његове владавине царством, као и целокупним микрокосмосом света.

Специфични механизам презентације идентитета државе кроз кабинете реткости и прве колекције биће присутан у свим великим државним збиркама нововековног периода. Класификација и уређеност кабинета требало је да одрази уређеност државе под управом њеног владара, да истакне све фасете дате владарске идеологије, али и да пружи идеалну пројекцију вечног и утопијског, коме је свака држава тежила. Иако су од 18. века и доба просветитељства осниване прве јавне и националне колекције (Ашмолијан музеј, Лувр, Британски музеј), које су у великој мери поред улоге општег образовања нације преузимале улогу симболичке презентације државе кроз уметничку збирку, многе краљевске и империјалне колекције Европе су све до прве половине 20. века формиране на тим постулатима.

Зато је за наш преглед колекције као композитног идентитета државе од посебног значаја историја и начин функционисања Државне уметничке колекције (ДУК) Краљевине Југославије којим ћемо и закључити ово разматрање. Оснивање ДУК везује се за проглашење Југославије 1929. године – и поклапа се са изградњом новог центра моћи, краљевске резиденције у Старом двору на Дедињу.¹⁷ Попут сво-

¹⁶ Исто, стр. 137–155.

¹⁷ О делима која се чувају у ДУК види каталог ликовне збирке: Тодоровић Ј. и Црвенковић, Б. (2014) *Каталог државне уметничке колекције Дворској комилекса, ѿом 1&2*, Нови Сад: Платонеум.

јих нововековних претходника, колекција Краљевине Југославије требала је да сажме вишеструке идентитете и буде врхунско остварење културне дипломатије новостворене државне заједнице. Од самих почетака ДУК је била замишљена као огледало два водећа принципа културне политике и културне дипломатије Југославије – заједничког југословенског и европског начела. У то име сакупљана су и наручивана дела која ће током целе историје државе представљати две интегралне целине – збирку југословенских аутора и збирку европске уметности од 15. до 20. века. Док је један део колекције кроз дела југословенских аутора требало да представи идентитет нове заједнице Јужних Словена, европски део збирке је кроз дела неких од највећих уметника европске уметности новог века требало да утврди апсолутну припадност младе државе европској културној историји. Иако је стварана кроз различита државна уређења (монархију па потом републику) и отелотворила идентитет вишеструких Југославија (Краљевине, ФНРЈ и СФРЈ), сакупљана и чувана дела сведочила су о нераскидивом континуитету ових двеју носећих идеја.¹⁸

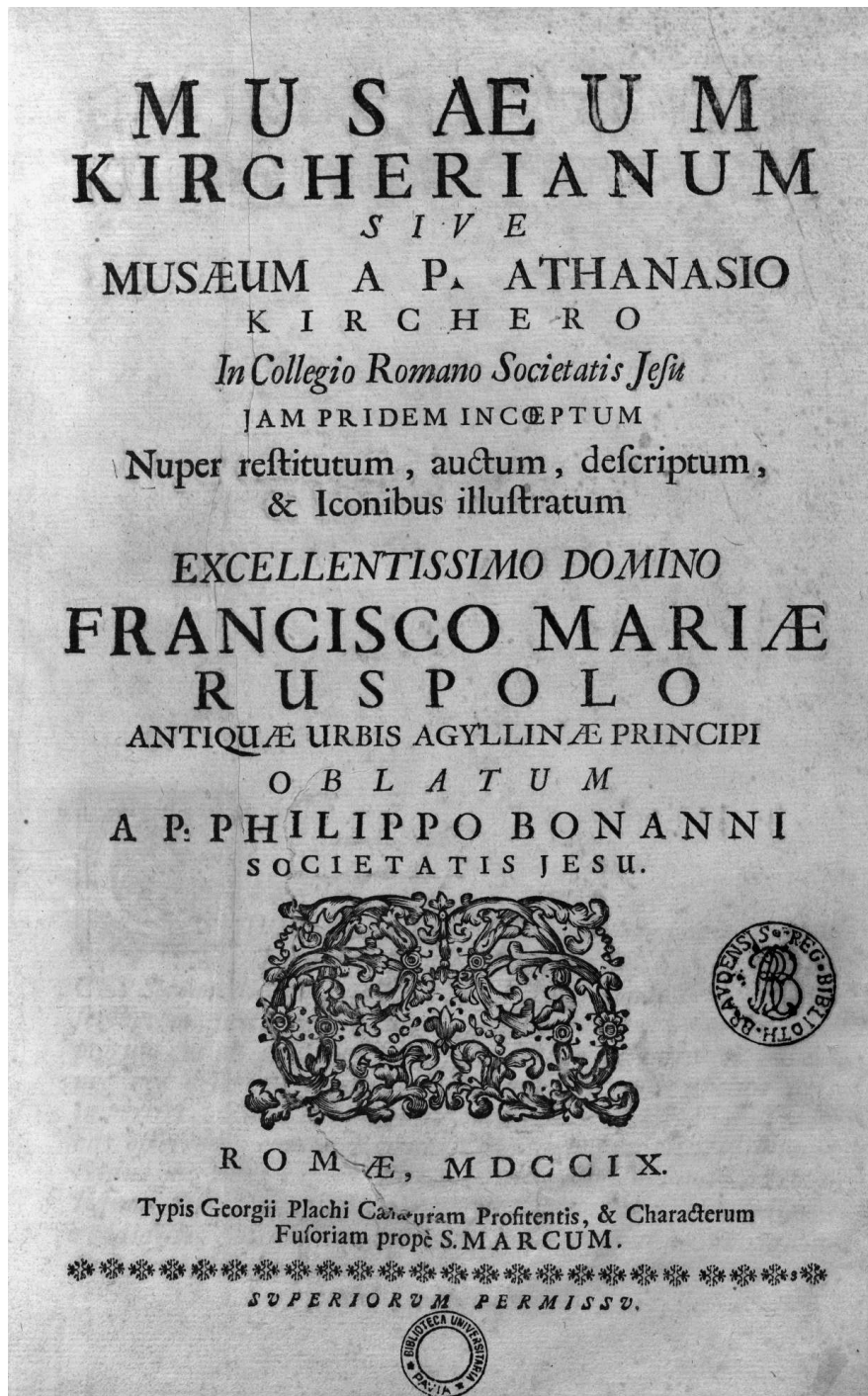
Распон стварања колекције протезао се од симболичког проглашења Југославије 1929. године до смрти Јосипа Броза Тита 1980. године.¹⁹ Иако ДУК наставља да постоји у истим просторима за које је сакупљана у Дворском комплексу на Дедињу, она више нема функцију јавне презентације коју је имала за време историје Југославија, али представља важан споменик југословенске и европске културне баштине.

За стварање ДУК као композитног симболичког идентитета нове државе најзаслужније су биле две личности – краљ Александар Карађорђевић и његов брат од стрица, кнез Павле Карађорђевић. Кнез Павле још од 1929. године ће бити краљев саветник на уређењу дворова и стварању ДУК, а од 1934. године у улози регента Краљевине Југославије његова улога ће бити још активнија. Као владар, краљ Александар је имао главну реч у формирању слике коју је ново седиште моћи и нова државна збирка требало да прикаже јавности, али је улога кнеза Павла као великог ерудите и колекционара била пресудна. Образован на Оксфорду, кнез Павле је још од раних двадесетих година постепено изграђивао свој изузетно истанчан уметнички укус и стварао је импресивну мрежу контаката у уметничком свету тога доба. Био је пријатељ с највећим познаваоцима уметности и великим трговцима уметничким делима међуратног периода.²⁰ О одабиру уметничких дела,

18 О настанку европске збирке ДУК види уводни текст: Тодоровић, Ј. (2014) *Катајолог државне уметничке колекције Дворског комплекса, том 1 европска уметност*, Нови Сад: Платонеум, стр. 14–41.

19 Од 1952. године па све до смрти Јосипа Броза Тита о ДУК води рачуна тело под називом КПП Кабинет Председника Републике, а касније Служба за репрезентативне објекте СФРЈ. Иако је Југославија наставила да постоји још више од деценију, а СР Југославија и дуже, још 1979. године (по архивским подацима КПП који се чувају у Архиву Југославије фонд 804 Картотека Службе за репрезентативне објекте) набављено је последње дело за ДУК. Од тада па до данашњег дана ДУК функциониште као затворена збирка.

20 О кнезу Павлу као колекционару и познаваоцу уметност види: Subotić, I. (2011) *Prince Paul*



Бунани Филипо, Museum Kircherianum, насловна страница каталога, 1709, Wikimedia commons

прво за своју личну колекцију, а касније и за ДУК, кнез Павле се често саветовао са Кенетом Кларком (Kenneth Clark)²¹ док је по Италији путовао с Бернардом Беренсоном, најчувенијим познаваоцем италијанске ренесансне уметности. Кнез Павле је још од раних двадесетих година постао близак пријатељ са Џозефом Дивиним (Joseph Duveen), кога су с правом називали „принцем међу трговцима”.²² Суштинско интересовање и велика страст кнеза Павла било је проучавање уметности и колекционарство. Као што је кнез Павле написао у једном веома личном писму Џозефу Дивину, *његова неосћварена жеља била је да буде кустос Ашмолијен музеја у Оксфорду*.²³ Нажалост, историјски догађаји су му усмерили каријеру у сасвим другом правцу. Своју богату ерудицију и искуство колекционара, као и све драгоцене контакте и пријатељства кнез Павле је уградио у стварање ДУК, која је требало да служи као врхунско огледало културне дипломатије Краљевине Југославије.

И поред чињенице да је развој југословенског сегмента Државне уметничке колекције представљао најдиректнији начин визуализације идентитета новоосноване државе, од посебног интересовања за наше разматрање имаће идеја коју је требало да пројектује европска уметничка збирка – концепт идеала ренесансне културе. Иако европска збирка ДУК у свом саставу има нека драгоцене дела француског барокног сликарства: *Три монаха* Николе Пусена (Nicholas Poussin), *Аркадијски пејзаж са сјајом* Гаспара Дигеа (Gaspard Dughet) и *Пејзаж са класичним фигурама и просјаком* Франциска Мијеа (Francisque Millet); холандске *Разне ишнице* Хондекотеа, *Ваза са цвећем* Абрахама Мињона (Abraham Mignon), фламанске уметности: Аноним, *Скидање са крста*, 15. век Фландрија; неке од најдрагоценијих слика припадају ренесансном сликарству Италије.²⁴ Захваљујући изузетној сарадњи са Џозефом Дивиним из Бенсон колекције за ДУК су почетком тридесетих година набављене врхунске слике Јакопа Палме Векија (Jacopo Palma il Vecchio) Палма ил Векијо, *Света породица са Св. Кашарином, Св. Јованом и*

Karađorđević – Art Collector, in: *The Prince Paul Museum*, Belgrade: Narodni muzej, p. 137–155.

21 Кенет Кларк је био један од кључних историчара уметности прве половине 20. века. Био је директор Ашмолијен музеја у Оксфорду, Националне галерије у Лондону. Аутор је великих студија попут *Landscape into Art (Пејзаж у уметности)*, *The Nude (Акћу)*, *Animals and Man (О животињама и људима)*, док се његова серија *Civilisation (Цивилизација)* за Би-Би-Сија сматра револуционарним делом у историји телевизије. О Кенету Кларку види одличну монографију: Stourton, J. *Kenneth Clark, Life, Art and Civilisation*, London: Knopf, 2016.

22 О Џозефу Дивину види: Behrman, S. N. (1952) *Duveen*, London: Hamish Hamilton; Hook, P. (2017) *Rogues Gallery – A History of Art and its Dealers*, London: Profile Books, pp. 73–93; Secrest, M. (2004) *Duveen: A Life in Art*, New York: Knopf; Simpson, C. (1986) *Artful Partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York: Macmillan.

23 Истраживачки институт Гети, Архива браће Дивин, 1925–1940, кутија 497, филм 352, 27. 4. 1935.

24 Многа од дела су од момента куповине променила атрибуције, посебно у току истраживања које смо спровеле колегиница Црвенковић и ја – тако је дело купљено као дело Питера Бројгела Млађег правилно атрибуирано као дело Абрахама Мињона. Слика *Увођења Богородице у храм* купљена као дело Алберта Алтдорфера је тек 2014. атрибуирана као дело Мајстора из Пулкауа, првог ученика Алтдорферовог.



Емануел де Криц, *Портрет
Дона Традесканта*,
уље на платну, 1638–65,
Wikimedia commons

донајором, уље на дрвету, 1529, Државна уметничка колекција Дворског комплекса и *Порџрејџ младића* истог аутора; *Клелијин деј* Доменика Бекафумија (Domenico Beccafumi), тондо *Бојородице са Хрисџом* Бјађа Д'Антонија (Biaggio D'Antonio), *Порџрејџ џлемкиње* Бернарда Личинија (Bernardo Licinio), тондо са *Свејом Порођицом* Мајстора ди Тондо Кампано (Maestro di Tondo Campano), као и *Ојмицу Евроје* Карла Кађарија (Carlo Cagliari).²⁵

Иако потпуно различите по тематици, од класичне митологије до новозаветних тема, све ове слике поседују један важан елеменат – оне су оличење врхунца епохе коју је кнез Павле видео као колевку наше модерне цивилизације. Сакупљена на једном месту, сва ова дела су имала задатак да свом одабраном посматрачу прикажу узвишену раскош ренесансног доба и да на тај начин симболички прикажу младу југословенску заједницу као баштиника тих идеала. Хармонија и достојанственост, елеганција и грација, узвишена лепота протагониста, идеали владавине ренесансних принчева, сви ти елементи велике европске културне прошлости требало

²⁵ И међу делима италијанског сликарства дошло је до промена атрибуције. *Отмица Европе* купљена је као дело Веронезеа, да би модерна атрибуција установила да се ради о делу Веронезеовог сина Карла Кађарија.

је да буду рефлектовани у држави која их је сакупила. Али ова величанствена визија постулата ренесансне цивилизације у ДУК није се завршавала на међама ликовне збирке већ је додатно била истакнута и избором декорације ентеријера Краљевског двора на Дедињу, у којем је државна збирка била изложена.

Још на самом почетку градње Краљевског двора на Дедињу, краљ Александар Карађорђевић је ангажовао угледну мануфактуру Бернхард Лудвиг (Bernhardt Ludwig) из Беча.²⁶ Одабир ове реномиране куће није био случајан пошто се бечка фирма још од средине 19. века специјализовала за уређење прво хабзбуршких аустријских, а касније и других европских дворова.²⁷ Основао ју је Бернхард Лудвиг Хијеронимус Старији (Bernhard Ludwig Hieronimus) још половином 19. века као радионицу луксузног намештаја, а наставиће је његов син, истога имена, Бернхард Лудвиг до педесетих година 20. века. Због врхунског дизајна и виртуозности израде Бернхард Лудвиг Старији је веома брзо постао дворски уметнички столар цара Франца Јозефа, од кога ће 1873. године добити „диплому части” и титулу витеза. С владарским покровитељством и растом броја угледних клијената фирма Бернхарда Лудвига проширује свој рад на комплетно уређење ентеријера и ту делатност са изузетним успехом преноси у прву половину 20. века. На врхунцу славе фирма Бернхарда Лудвига имала је радње у Бечу, Линцу и Трсту – тада првој луци Аустроугарског царства. Захваљујући изузетном угледу мануфактура је преживела распад Аустроугарског царства и наставила да ради у Бечу. Међу прослављеним делима фирме Бернхарда Лудвига било је и тотално решење декорације двораца румунске краљевске породице у Пелешу и Пелишору у Синаји и палате у Букурешту. Узимајући у обзир чињеницу да је супруга краља Александра, краљица Марија, била румунска принцеза, постаје потпуно јасно одакле је стигла препорука за угледну бечку фирму.²⁸ Детаљно истраживање приватне архиве породице Бернхард (где се данас чува целокупна архива ове угледне куће) омогућује нам да реконструишемо комплетну декорацију Краљевског двора на Дедињу. За разлику од других ентеријера које је фирма Бернхарда Лудвига радила у Београду (реконструкцију Старог двора у граду), краљ Александар од Бернхарда Лудвига Млађег наручује раскошан ентеријер у неоренесансном стилу. Иако је 1929. године стил арт деко био доминантан у Европи, одабир неоренесансе за обликовање ентеријера имао је посебну важност. С једне стране, то је био стил монументалног

26 Најважнији извори примарни за изучавање дела Бернхарда Лудвига су: Архив Југославије Фонд 74 Краљевски двор и Приватна архива Бернхарда Лудвига у Бечу. О раду Бернхарда Лудвига за Краљевски двор у Београду види много ширу студију: Тодоровић Ј. и Црвенковић, Б. (2013) Стварање простора моћи: Бечка уметничка радионица Бернхард Лудвиг и уређење дворова у Београду, *Саопштења* бр. 44, стр. 263–278.

27 Windisch-Graetz, *Ludwig, Bernhard Hieronymus*, Österreichische Biographische Lexikon 1815–1950, Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1972, 347.

28 Румунска краљица Марија долази у Београд непосредно пре венчања краља Александра и њене ћерке, такође Марије. О томе видети: Аноним (1922 бр. 14) Румунска краљица у Београду, *Илустровани листи*, стр. 4.

уређења владарских дворова средње Европе, а с друге стране, још значајније, носио је у себи исте идеалне асоцијације на ренесансну културу као и дела која ће у наредним годинама бити набављена за Државну уметничку колекцију. Коришћење овог историјског стила декорације ентеријера краљ Александар је створио идеалне основе на којој ће бити изграђена, како целокупна збирка, тако и сама идеологија презентације нове државе. Могло би се рећи да је наручивањем оваквог ентеријера начињен идеални простор за чување и презентацију уметничке збирке.

Наручена декорација обухватала је не само намештај већ и комплетан дизајн ентеријера од касетираних и позлаћених таваница преко паркета, решетки за врата и прозоре у кованом гвожђу, пресвлака за намештај. Захављујући Архиву Југославије фонд 74 (Краљевски двор) као и Приватној архиви Бернхарда Лудвига у Бечу, може се видети да је комплетан ентеријер приземља и првог спрата Краљевског двора био један велики омаж ренесансној култури.²⁹ Због уништавања током Другог светског рата нестали су, нажалост, у потпуности ентеријери првога спрата. Ипак, преостало је приземље, тај *piano nobile* Краљевског двора, да сведочи о величанственој замисли Бернхарда Лудвига и краља Александра. Библиотека, трпезарија и златни салон Краљевског двора и данас сведоче о раскоши декорације и комплексне визије ренесансе културе као огледала идеала нове државе. Следећи најчувеније примере колекција прошлости краљ Александар и кнез Павле тежили су да створе не само збирку него и простор који ће одисати истим идејама, једно тотално уметничко дело државне презентације и споменик културне дипломатије Краљевине Југославије.

И поред наизглед апсурдне чињенице да Југославија није постојала у доба ренесансе и да се ренесансна култура појавила само на одређеним деловима њене територије не умањује се значај идеалне визије коју су европске збирка ДУК и уређење краљевског двора приказивали свету. Као у многим примерима из прошлости идеали приказани кроз колекцију били су дубоко утопијски, нудећи посматрачу призор једне блиставе политичке фикције.

ЛИТЕРАТУРА

Примарни извори

АЈ Архив Југославије (фонд 74, фонд 804, фонд Марамбо 335)

Приватна архива Бернхарда Лудвига, Беч

Истраживачки институт Гети, Архива браће Дивин, 1925-1940

Секундарни извори

Аноним (1922 бр. 14) Румунска краљица у Београду, *Илустровани листи*, стр. 4.

²⁹ Не постоји један докуменат на основу кога се овај сјајни склад да видети, него напротив само сагледавањем цртежа Бернхарда Лудвига и ренесансних дела купљених за ДУК (илустрованих у овом чланку) читалац и посматрач могу видети праву идеју којим су одисали ентеријери Краљевског двора. За цртеже Бернхарда Лудвига у Архиву Југославије видети: АЈ фонд Војислава Јовановића Марамбоа бр. 335, фасцикла 5; као и материјал из Приватне архиве Бернхарда Лудвига у Бечу, година 1929.

- Behrman, S. N. (1952) *Duveen*, London: Hamish Hamilton.
- Bertola, A. (2004) At the Origins of the Roman College Museum, u *Nuncius I*, pp. 297-356.
- Culture of Machines, in: ed. Stolzenberg, D. (2001) Stanford: Stanford University Libraries, pp. 59-70.
- Da Costa Kaufmann, T. From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs, in: *The Cultures of Collecting*, eds. John Elsner (1994) London: Reaktion books, pp. 137-155.
- The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, eds. Imprey, R. O. Arthur MacGregor, A. (2001) London: House of Stratus.
- Elsner, J. (ed.) (1994) *The Cultures of Collecting*, London: Reaktion books.
- Findlen, P. (2004) *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, New York: Routledge.
- Godwin, J. (2015) *Athanasius Kircher's Theatre of the World: His Life, Work and Search for Universal Knowledge*, Inner Traditions, Bear.
- Grinblat, S. (2011) *Samooblikovanje u renesansi*, Beograd: Clio.
- Hook, P. (2017) *Rogues Gallery – A History of Art and its Dealers*, London: Profile Books.
- Hexhiraj, M. (2016) *Ulisse Aldrovandi: Il museografo*, Bononia University Press.
- Gorman, J. M. Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque
- Leigh-Ross, P. (1984) *The John Tradescants: Gardeners to the Rose and Lily Queen*, London: Peter Owen.
- MacGregor A. (ed.), *Tradescant's Rarities: Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum*, Oxford: OUP, 1983, p. 21.
- Secrest, M. (2004) *Duveen: A Life in Art*, New York, Knopf.
- Simpson, C. (1986) *Artful Partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York: Macmillan.
- Spencer, D. J. (1984) *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York: Viking.
- Stourton, J. (2016) *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*, London: Knopf.
- Subotić, I. (2011) Prince Paul Karađorđević – Art Collector, in: *The Prince Paul Museum*, Belgrade: Narodni muzej, pp. 137-155.
- Тодовић, Ј. Црвенковић, Б. (2014) *Кайјалої државне уметничке колекције Дворскої комплекса, том 1-2*, Нови Сад: Платонеум.
- Тодоровић, Ј. Црвенковић, Б. (2013) Стварање простора моћи: Бечка уметничка радионица Бернхард Лудвиг и уређење дворова у Београду, у: *Саопшћења XLIV*, стр. 263-278.

Jelena A. Todorović

Faculty of Fine Arts, University of Arts in Belgrade

A COMPOSITE IMAGE OF THE STATE: THE ROLE OF COLLECTIONS
IN THE CULTURAL DIPLOMACY OF THE EARLY MODERN STATE

Abstract: *A new form of identity that emerged in the late Renaissance grew even more vivid in the Baroque Age. It was a novel, complex type of identity, that was fashioned by the individual, according to social norms and expectations. That type of identity was often immortalised in the painted or sculpted portraits, but not only there. The image that one left for posterity could have been a manifold one, represented in lavish libraries and the first cabinets of curiosities.*

Simultaneously with the development of the first collections as mirrors of identity, grew a parallel notion where a collection surpassed the confines of the particular and became a symbolic signifier of the collective identity of the state.

The role of the collections in the cultural diplomacy of the early modern state are the main topic of this article. But in order to be fully understood, this mechanism would need to be explained first on the individual and then on a wider plane.¹¹²

Key words: *collection, identity, mirror, cultural diplomacy, Wunderkammer*