

УДК: 77.01(497.11)"18"  
792:929 Nigrinova V.  
Рад примљен: 28.08.2019.  
Рад прихваћен: 15.10.2019.

**Др Игор Борозан**  
ванредни професор  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет у Београду  
iborozan@f.bg.ac.rs

## **ФОТОГРАФИЈА У СЛУЖБИ КРЕИРАЊА ИДЕНТИТЕТА ВЕЛЕ НИГРИНОВЕ\***

**Апстракт:** Вела Нигринова, славна трагеткиња Народног позоришта у Београду обележила је медијски простор српске престонице на крају 19. века. У ту сврху особито се истиче медиј фотографије, који је глумици послужио за пласирање свог брижљиво изрежираног артифицираног лика. Смештена у међупростору између нормиране слике и сопствене пројекције Вела Нигринова је инсценирала свој мултиплицирани идентитет. Многобројне фотографије указују на вишеслојност глумичиног лика, помоћу којих је глумица изградила имиџ неприкосновене диве српског глумишта на крају 19. века. Фотографије с глумичиним ликом су тумачене као последица смештања глумице у свет идеолошког естетизма с циљем одржавања родне диференцијације. Истовремено су Велине медијске представе *улога* пласиране у контексту манифестовања женске моћи, као производ света у коме је лепота била асполутна категорија. Велине представе као лепота по себи, биле су узрок и последица грађанског естетизованог света. Коначно, њене идентитетске представе су потврђивале глумичин статус националне хероине у доба прожимања модернизацијских токова, декаденције и претрајавања устаљених грађанских идеала.

**Кључне речи:** Вела Нигринова, Народно позориште у Београду, фотографија, национална хероина, глумиште, декаденција

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, под називом *Представе идентитетска у уметности и вербално-визуелној култури новог века* (ев. број 177001).

### Фотографија између уметности и науке: ајелативне слике и иласирање сојсїва

Вела Нигринова је током последњих деценија 19. века и прве деценије 20. века била неприкосновена примадона Народног позоришта у Београду. Посредовањем Даворина Јенка прешла је из Љубљане у Београд 1882. године. Истакла се као болничарка у Српско-бугарском рату 1885. године. Потврда статуса националне хероине је манифестована присуством великог броја грађана приликом последњег испраћаја њеног тела на београдско Ново гробље 1908. године.

У сагледавању апелативних идентитетских фотографија Веле Нигринове, првакиње Народног позоришта у Београду крајем 19. века,<sup>1</sup> пошли смо од става да глумица постаје ентитет који се, по савременим виђењима, налази у међупростору.<sup>2</sup> Међупростор је хабитус између друштвене конструкције личности и њене апсолутне онтолошке самобитности, простор у коме се сопство жене испољава у слободи која поштује, али и надилази њену родну, друштвену... и сваку другу детерминисаност. У случају уметности краја 19. века, у поменути хабитус сместили смо уметничко Велино сопство, заправо њу саму. У контексту традиције лепог, као једног од доминантних феномена краја 19. века, Велу смо сагледали као дефинисани естетски феномен и идеолошку конструкцију која мимикрише социјалну стварност.<sup>3</sup>

Крај века донео је медијску експлозију, коју су глумице искористиле као платформу за своју популаризацију. Случајеви Шарлоте Волтер (Charlotte Walter), трагеткиње бечког Бургтеатра,<sup>4</sup> и Саре Бернар (Sarah Bernhardt),<sup>5</sup> чувене хероине француског глумишта, несумњива су потврда медијске популарности чувених глумица у 19. веку.

<sup>1</sup> Основни биографски али и готово сви други драгоцени факти о глумачкој активности Веле Нигринове преузети су из пионирског текста Олге Милановић, чије финансирање случаја Веле Нигринове, чини њен рад незаобилазним у тумачењу случаја Веле Нигринове: О. Милановић, *Ауџустиа-Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду*, Годишњак града Београда XVII (1970), 237–287.

<sup>2</sup> С. Брајовић, *Ренесансно сојсїво и јоршреј*, Београд, 2009, 50–58.

<sup>3</sup> О естетици лепог и производњи укуса на примеру женске појавности у сликарству Паје Јовановића, са упутном литературом: М. Тимотијевић, *Увод: Представа жене као идеолошкој естетској субјекта у сликарству Паје Јовановића*, Између естетике и живота. Представа жене у сликарству Паје Јовановића, уредили М. Тимотијевић, Ј. Мереник, Нови, Сад 2010, 21–49.

<sup>4</sup> F. Kreutler, *Charlotte Wolter Superstar. Zur Inszenierung des Rollenporträts im 19. Jahrhundert*, Shau Mich An. Wiener Porträts, hrgs. E. Doppler, M. Lindinger, F. Kreutler, Wien, 2006, 105–119.

<sup>5</sup> Sarah Bernhardt. *The Art of High Drama*, eds. C. Ockman, K. E. Silver, Yale University Press, 2005.

Велина слава била је последица и медијског пласирања њеног лика у јавном комуникацијском систему. Инсценација славне трагеткиње и првог суперстара београдског глумишта део је шире медијске стратегије свих значајних глумица крајем века. Раст нових медија, у оквиру кога водеће место припада фотографији,<sup>6</sup> резултат је демократизације тржишта као и нове, нарастајуће моћи грађанства.<sup>7</sup> Представљање сопства помоћу фотографије<sup>8</sup> део је медијског система тог времена и означитељ нове моћи грађанства,<sup>9</sup> у оквиру кога је и инсценација славних трагеткиња имала истакнуто место.

Основ популаризације медијске инсценације славних хероина глумишта, био је портрет, једна од структура академског сликарства. Амблематски портрет глумице *Sarah Siddons као музе трагедије* из 1789. године представља увод у низ портретних представа великих глумица 19. века. Знаменити портрет, дело сликара Џошуа Рејнолдс (Joshua Reynolds)<sup>10</sup> (сл. 1.) и је нормирао иконични тип свих потоњих визуелизација славних трагеткиња.<sup>11</sup> Представа глумице у седећем ставу, као отелотворења Мелпомене, музе трагедије, амблематски је тип новог достојанства женске глуме и рушења стереотипа о глумицама као аморалним женама с оне стране грађанског морала и доброг укуса. На таквим основама средином 19. века медијски је репрезентована и славна француска трагеткиња Рахела,<sup>12</sup> један од првих модела фотографа Надара (Félix Nadar).<sup>13</sup>

Фотографске инсценације глумица биле су и део припремне радње за чувене сликане портрете.<sup>14</sup> Фотографија у доба с краја века још увек

<sup>6</sup> H. Gernsheim, *The Rise of Photography 1850-1880*, London, 1988; W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Köln, 2010, посебно 22–24.

<sup>7</sup> Исто, 96–116.

<sup>8</sup> R. Bart, *Svetla komora. Nota o fotografiji*, Beograd, 2004; I. Brändle, *Das Foto als Bildobject. Aspekte einer Medienanthropologie*, Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, hrg. H. Belting, München, 2007, 83–100.

<sup>9</sup> М. Тодић, *Конструкција идентитета у породичном фото-албуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, приредили. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 2006, 526–566.

<sup>10</sup> Слика је репродукована, у: S. West, *The Public and Private Roles of Sarah Siddons, A Passion for Performance*. A Sarah Siddons and her Portraitists, eds. S. Bennett, M. Leonard, S. West, Los Angeles, 1999, 114.

<sup>11</sup> Исто, 1–40.

<sup>12</sup> S. Betzer, *Ingres's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and Tragédie*, Art Bulletin 3 (2006), 525–551.

<sup>13</sup> J. Stokes, *Rachel Felix, Three Tragic Actresses*. Siddons, Rachel, Ristori, eds. M. R. Booth, J. Stokes, S. Bassnett, Cambridge University Press, 1996, 76.

<sup>14</sup> D. de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839-1914*, Paris 2012, 142–175.

није имала задовољавајући статус у поређењу са сликарством и сматрана је махом помоћним средством у функцији сликарства.<sup>15</sup> Сликари који су се бавили самостално и фотографијом, махом су је посматрали као део процеса са сликарским завршетком, будући да је и даље фотографија сматрана за секундарни медиј, у систему медијске хијерархије. Истина је и даље лежала у надилажењу природе, њеном надограђивању, а не у њеном верном репродуковању - био је то део старог академског дискурса, који је и даље био на снази. Истовремено, веровало се да се личност уметника и његова поетика не могу изразити фотографским медијем, за који се сматрало да је детерминисан нужношћу верног приказивања стварности.

Репродуктивна верност фотографије служила је објективизацији сликарског поступка, као својеврсна припремна, веристичка радња у служби конституисања више реалности.<sup>16</sup> На такав начин су фотографију користили и чувени сликари крајем 19. века Алфонс Муха (Alphonse Mucha),<sup>17</sup> Ханс Макарт (Hans Makart)<sup>18</sup> да напоменемо само неке од сликара који нису само варирали фотографски медиј, него су се и активно бавили фотографисањем. Тако је фотографија постала медиј у служби сликарства, захваљујући чему су настајале и чувене серије фотографија Шарлоте Волтер, Саре Бернар... Један од најпознатијих серијала фотографија славних трагеткиња забележених оком камере представља сет инсценираних поза Шарлоте Волтер као Месалине (1875), који је Макарту послужио да наслика монументално уље на платну са идеализованим ликом славне глумице у улози Месалине, фаталне хероине старог света.<sup>19</sup>

Велике трагеткиње су свој медијски лик пласирале у садејству са уметницима. Многобројне представе су настајале у фотографским атељеима у којима су глумице варирале своје *слике улоја* (*rollen/bild*). Велики фотографски атељеи били су места у коме су глумице могле по свом избору да мењају одећу, позу, мимику, као део припремне радње за будуће сценске

<sup>15</sup> О односу сликарства и фотографије: М. Todić, *Fotografija i slika*, Beograd, 2001, 25–30.

<sup>16</sup> С. Drude, *Das Lichtwunder in der Malfabrik. Die Kunst der fotografischen (Selbst) Inszenierung*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, ed. R. Baumstark, München, 2004, 179–208; G. Holler-Schuster, *Waldmüller und Fotografische*, Ferdinand Georg Waldmüller, hrgs. A. Husslein-Arco, S. Grabner, Wien, 2009, 19–28.

<sup>17</sup> D. de Font-Réulx, *Die fotografische Inszenierung bei Alfons Mucha*, Alfons Mucha, hrgs. A. Husslein-Arco, J. Louis Gaillemine, M. Hilarie, C. Lange, Wien, 2009, 41–47.

<sup>18</sup> U. Schögl, *Hans Makart and Photography, Hans Makart, Painter of the Sense*, hrgs. A. Husslein-Arco, A. Klee, Vienna, 2011, 211–221.

<sup>19</sup> Слика је репродукована, у: F. Kreutler, Charlotte Wolter Superstar. *Zur Inszenierung des Rollenporträts im 19. Jahrhundert*, Schau Mich An. Wiener Porträts, hrgs. E. Doppler, M. Lindinger, F. Kreutler, Wien 2006, 117.

наступе.<sup>20</sup> Један од најчувенијих атељеа био је велики бечки атеље Луја Цвикла (Louis Zwickl), који је крајем века био прави театар у малом, што потврђује снимак из 1898. године.<sup>21</sup> (сл. 2.) Аранжираним сценским кулисама креиран је театарски дух близак позоришној илузативној стварности.<sup>22</sup>

У београдском атељеу фотографа Милана Јовановића, који се налазио непосредно крај Народног позоришта и који је вероватно био умањена верзија великих европских фотографских атељеа,<sup>23</sup> управо су и настале многобројне фотографије Веле Нигринове, као сведочанство о подстицајној сарадњи глумице и фотографа, коме је Вела била омиљени модел.<sup>24</sup>

Глумице су као први модерни суперстарови своје фотографије медијски пласирале, у циљу маркетиншког популарисања свог лика међу обожаваоцима. На исти начин је и Вела свој лик пружала на увид јавности, што се потврђује и причом да је глумицу управо преко фотографије и запазио Даворин Јенко, који ју је након тога из Љубљане довео у Београд.<sup>25</sup> Тако је конституисан сликовни мозаик с ликом глумице у служби медијске меморизације њеног лика. Потписиване фотографије у виду популарног формата визиткарте (carte –de-visite) постајале су део јавне сфере Београда крајем века, да би потом биле умножене у форми разгледнице.<sup>26</sup> Истовремено су представе с Велиним ликом пласиране и путем јавних гласила. Тако се Велин лик могао видети у илустрованим календарима.

### **Конструисање харизме и уобличавање националне хероине**

Конструисање харизме крајем током друге половине 19. века је пројектовало европска друштва.<sup>27</sup> Идеја о изванредним појединцима има своје

<sup>20</sup> Више о фотографским атељеима: U. Schögl, *Hans Makart and Photography*, Hans Makart, Painter of the Sense, 219–221.

<sup>21</sup> Eva-Maria Orosz, *Der Makart-Stil. Ein Ateleir als Vorbild für das Wiener Intereieur*, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, hrg. R. Gleis, Wien 2011, 116–124, фотографија атељеа је репродукована стр. 120.

<sup>22</sup> A. Steiner-Strauss, *Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater*, 92–102.

<sup>23</sup> Г. Малић, *Милан Јовановић, фотографа*, Београд 1997, 65–81.

<sup>24</sup> Исто, 123.

<sup>25</sup> О. Милановић, *Ауџустиа-Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду*, Годишњак града Београда XVII (1970), 238.

<sup>26</sup> Г. Малић, *Милан Јовановић, фотографа*, Београд 1997, 128–129.

<sup>27</sup> E. Berenson, E. Giloi, *Introduction, Constructing Charisma, Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, eds. E. Berenson, E. Giloi, New York-London, 2013, 2–3.

корене у раним религијским системима.<sup>28</sup> Благодат која краси ове особене појединце је деконструисана од стране Макса Вебера (Max Weber).<sup>29</sup> Он је харизму свео у категорије социолошких испитивања. Посебност је разумео као друштвени процес производње који конституише слику о особености појединца. Ипак, ни Вебер није у потпуности негирао извесну необјашњиву специфичност појединаца манифестовану лидерском улогом у заједници.

Крајем 19. века дошло је до конструисања националних хероина из света глумишта. Сара Бернар је упркос снажном антисемитском расположењу у Француској национализирана у мери да се може опробати у улози Јованке Орлеанке, прворазредне националне хероине.<sup>30</sup>

Од поменутих фотографија посебно се истиче она публикована у *Србобрану*,<sup>31</sup> поводом двадесетпетогодишњице глумичиног рада. (сл. 3.) На фотографији је Вела приказана у оптималном историјском тренутку са Орденом Светог Саве V реда на грудима, који је примила 1894. године.<sup>32</sup> Фотографија је манифестација историјског тријумфа глумице, њеног уласка у национални пантеон заслужних грађана, хероја нације.<sup>33</sup> Глумичино лице је попут маске младости у функцији замрзавања тренутка и меморисања глумице у ванвременском, вечном моменту. Налик античким скулптурама, глумица је белином коже, која наликује на слоновачу или мермер, не само испунила захтеве декорума, који налаже поистовећивање великих трагеткиња са скулптуралним хероинама античког света, него је и указала на свој божански статус. Естетика генија, као омиљена идентитетска варијација на тему прослављања великана нације, овде је парагонски приказана. Стара барокна помпезност варирана је у новој форми. Столица попут престола, хаљина попут величајне барокне драперије, став и гест уједињују, привид и реалност, манифестујући глумичин професионални и струковни дигнитет.

Такође на, брижљиво инсценираној слављеничкој фотографији видимо Велу као отелотворену музу трагедије. Велика трагеткиња постала је у очима заједнице симбол трагедије по себи. Надишавши улоге које је

<sup>28</sup> Исто.

<sup>29</sup> Исто.

<sup>30</sup> V. Datta, *Heroes and Legends of fin-de-Siècle France, Gender, Politics, and National Identity*, New York, 2011, 142–178.

<sup>31</sup> *Србобран. Народни српски календар за 1899. годину*, Загреб, 1899, 113.

<sup>32</sup> Фотографија је власништво Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под инв. бр. П/294.

<sup>33</sup> Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, 115–121.

играла, она је постала парадигма саме драме. Њен став, корпорална реторика, као и фацијална експресија, означавају поштовање стандардних образаца у приказивању трагедије, доследно примењиваних у нововековном сликовном систему.

Муза трагедије приказана на насловној страни *Трагедије Расина*, коју је 1675. извео Себастијан ле Клер (Sébastien Leclaire) указује да је стојећу античку фигуру Мелпомене, метафоре трагедије, заменила седећа фигура<sup>34</sup> Канонизација и стандардизација типа је извршена. Стојећу античку фигуру Мелпомене, као метафоре трагедије, заменила је седећа фигура. Управо на такав начин је Сару Сидонс представио и Џошуа Рејнолдс, 1794. (сл. 1) Седећа хероина отелотворење је трагедије, и симбол меланхоличне контемплације. У оквиру тако дефинисане стратегије и Вела Нигринова је позирала пред камером. Стара идеја бива отелотворена у новом телу и оделу. Генијалност глумице потврђена је фацијалном експресијом. Полуотворена уста као знак пожуде, истовремено су и метафора њеног надземаљског статуса. Она притом не гледа у потенцијалног посматрача, њен поглед се завршава у недоређеном простору, који је изван појмовног искуства. Игнорисање посматрача дефинитивно је потврдила и субординацијом погледа. Уколико Вела не гледа у посматрача, посматрач, као део замишљеног аудиторијума, фиксирано гледа у њу. Та детерминисаност погледа не произлази из контакта погледом, већ из хијерархије положаја и високог формата фотографије. Њена фигура, која заузима већи део кадра, постављена је тако да се посматрач налази испод ње. Тако се, као и на култним Мухиним плакатима с ликом Саре Бернар посматрач ставља у инфериорни положај,<sup>35</sup> што је последица пажљиво испланиране стратегије одређивања моћи, чија је последица била неизбежног потчињавања великој глумици.

Још један елемент видљив на Велином телу предмет је сугестивне моћи глумичиног представљања. На црној, стилизованој хаљини, на први поглед не претерано упадљиво, доминира орден. Постављен као идентификациони симбол Великог статуса и достојанства њеног јавног тела у оквиру заједнице, он као декоративни знак има још једну функцију. Истраживања Густава ле Бона (Gustave Le Bon) крајем века о психологији маса,<sup>36</sup> као и Џемса Брејдија (James Brady) који је средином века изумео медицинску психозу (неуропсихологију), имала су велики утицај и на умет-

<sup>34</sup> Слика је репродукована, у: S. Betzer, *Ingres's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and Tragédie*, Art Bulletin 3 (2006), 541.

<sup>35</sup> P. Arnauld, *Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hipnose*, Alfons Mucha, 28.

<sup>36</sup> Густав ле Бон, *Психологија ђомиле*, Београд, 2018.

ничке инсценације.<sup>37</sup> Метод заснован на усмеравању пажње на одређени светлећи предмет који се налази на извесној висини постао је и део конституисања сликовних артефаката. Тако се оформио став да светлећи, декоративни мотиви имају готово хипнотишућу моћ на реципијента. Фиксирани поглед посматрача на одређене акцесорне, светлеће елементе доводио је посматрача у стање сугерисане омађијаности. Тако и Велин орден делује магнетски на посматрача. Орден постаје сугестивни талисман у функцији визуелизације глумичине моћи. Многобројни светлећи елементи видљиви су и на Мухиним представама и део су ширег система варања природе путем артифицираних метода заснованих на научним и паранаучним достигнућима на крају века. Сливовни систем је у оквиру поменутог спектра имао важно место у конституисању атмосфере магијског реализма, којом одише и Велина фотографија, на којој глумица прославља двадесетпетогодишњицу свог рада.

Поред слика улога, велике глумице су пласирале и своје представе заоденуте у форми симболичких фигура. Тако се Вела Нигринова, као велика трагеткиња манифестовала у форми симболичке фигуре, Меланхолије (1901).<sup>38</sup> (сл. 4.) Класична поза одсликава ехо времена. Поетична меланхолија трансформисана је у домен декаденције.<sup>39</sup> Дуги нововековни наратив мелахолије започет чувеном Диреровом (Albrech Dürer) *Меланхолијом* мутирао је. Овде на делу видимо *енџројирану нарцисџичку рејресију*, у којој се сопство у складу са схватањима декаденције губи у себи.<sup>40</sup> Тако се глумица инсценира као симболичка фигура, ентитет естетске сублимације и декадентне чулности, вредност по себи, ентитет који се налази између позајмљених улога (маски) и свог личног идентитета.<sup>41</sup> Тако глумица надилази стару поделу Марсилија Фићина (Marcillio Ficino) (1433/1499), који је меланхолију родно контекстуализовао.<sup>42</sup> Мелахолија је по Фићину била одлика мушке генијалности, и женског лудила. Вела својим достојанством, надилази и истовремено апсорбује ехо времена декаденције у ком је женска меланхолија дефинисана на основу старог кључа. Велина инсценација меланхолије апсорбује оба принципа, и мушку генијалност

<sup>37</sup> Arnauld, *Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hipnose*, 28.

<sup>38</sup> Фотографија је власништво Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под инв. бр. I/835, I/836.

<sup>39</sup> M. Ann-Holy, *Interventions: The Melancholy Art*, Art Bulletin 1 (2007), 9.

<sup>40</sup> Исто, 11.

<sup>41</sup> И. Борозан, *Лице и маска: крај века и случај шрајџикиње Веле Нијринове*, Годишњак града Београда LVIII (2011), 63–93.

<sup>42</sup> S. L. Hirsch, *Symbolism and Modern Society*, Cambridge University Press, 2004, 25–27.



и женско лудило. Јунговским језиком исказано – у њој се надопуњују и визуелизују anima и animus, као два несвесна ентитета, која добијају своју видљиву евокацију.

Роберт Бартон (Robert Burton) је у *Анаџомији меланхолије* 1621, поред страха, отуђености, меланхолију везао и за еротску жељу.<sup>43</sup> Еротска жеља као симбол женске сензуалности у доба декаденције, манифестована је у Великој меланхолично-сензуалној инсцениацији. Брижљиво изабрана хаљина, црне боја као метафора туге, саткана од скупогеног материјала, указује на трендсетерски карактер саме глумице.<sup>44</sup> Обучена по последњој високој моди великих театарара у Бечу и Паризу,<sup>45</sup> славна глумица је била продукт свог времена. *Есџеџика њлиша и џује*, као продукт материјалне манифестације богате грађанске класе постаје норма, ствар нужности, али и уживања у декадентном задовољству.<sup>46</sup> Тако помодна и раскошна женска тоалета постаје огледало женске појавности, гламура и кодификоване лепоте. Исту законитост визуелно потврђује и Велика инсцениација у улози Меланхолије. У улози Меланхолије појављује се као део великог театарског света, такозваног макартизма, који је владао бечком сценом у периоду 1870-1900.<sup>47</sup> У раскошној хаљини, с палмом као метафором ентеријера у доба утемељења (gründerzeit),<sup>48</sup> стара идеја меланхолије поприма помпезан, раскошан и помодан изглед. Глумица постаје симбол који отелотворује саму меланхолију и доказује да и жалост може бити лепа. Ноншалантно пребачене рукавице преко наслона столице, као последица педантно испланиране кореографије, управо сугеришу естетизацију и релаксираност приликом преузимања старих симбола. Вела је морала бити шик, чак и у инсценираним представама у којима се евоцира контемплација, естетизација је била дискурс коме се морало прилагодити. Тако архаична форма туге и жалости задобија ново временско значење, једно помодно издање, које притом не руши прикладност очекиване озбиљности, коју чежња по себи

<sup>43</sup> Исто, 25–27.

<sup>44</sup> О. Милановић, *Ауџсџа-Вела Ниџринова џрвакиња Народној џозоришџа у Беоџраду*, 248, 253.

<sup>45</sup> Да је краљица Наталија, неприкосновена модна икона тога времена давала своје хаљине Вели Нигриновој, указао је: М. Грол, *Из џозоришџа џреџрајне Србије*, Београд, 1970, 24.

<sup>46</sup> M. Lindinger, *Die Kinder von Plüsch und Pleureuse. Hans Makart und seine Gefolge*, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, 82–91.

<sup>47</sup> Више о Хансу Макарту: *Hans Makart. Malerfürst*, Wien, 2000.

<sup>48</sup> S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19<sup>th</sup>-century Domestic Interior*, London, 2008, 285–293.

носи. Меланхолични карактер не губи значење, али гиздава и величајна форма глумичине хаљине доминира. Естетичизам је дакле надишао, али не и поништио иконографију и конституисао сублимирани глумичин став.

Увежбани покрети били су део старог језика копрпоралне реторичности, где су славне глумице попут Саре Сидонс визуелно представљале своје покрете из одређених улога, као део процеса визуелне обуке глумца тог периода.<sup>49</sup> Глумице су као нов и јефтин медиј користиле особито фотографију да боље увежбају одређене покрете, гестове, стварајући тако читаве серије фотографија.<sup>50</sup> Варирањем гестуалности и мимике стварани су својеврсни *исечци у њокреју*,<sup>51</sup> једна врста фотографског филма, који је глумицама служио као визуелна потпора за увежбавање одређених рола. На такав начин је и Вела Нигринова увежбавала свој медијски наступ, у потрази за идеалном позом. (сл. 5.,6.). Фотографије<sup>52</sup> су служиле глумици да провери своју гестуалност. Секвенцијалне, узастопне серије фотографија биле су део уметничког еспериментисања у циљу проналажења идеалне форме. Низ статичних фотографија континуирано рапоредених стварао је утисак наративног албума, стварајући готово филмску илузију покретних слика. Резултат овог фотографског континуираног фриза требало је да доведе до сублимације континуираних претходних покрета који су се врхунили у једном идеалном, замрзнутом моменту. На сличан начин су и фотографије људи и животиња у покрету, систематизоване од стране Едварда Мајбриџа (Eadweard Muybridge – Animal Locomotion 1887.), биле у функцији тражења идеалне телесне моторике.<sup>53</sup>

Истраживање покрета, оптимални телесни став, брижљиво испланирана морфологија део су тренинга глумице у циљу достизања савршеног антропоморфног израза, али и део њене медијске популаризације. Подсећање публике на најупечатљивије делове из појединих позоришних комада као део меморијског процеса било је потврђено тражењем савршеног израза. Прави поглед очију, устаљен гест довођени су до стања савршенства у циљу што дуготрајнијег деловања на свест и памћење конзумента. На

<sup>49</sup> M. R. Booth, *Sarah Sidons, Three Tragic Actresses*. Siddons, Rachel, Ristori, 10–65, посебно 51.

<sup>50</sup> F. Kreutler, *Charlotte Wolter Superstar. Zur Inszenierung des Rollenporträts im 19. Jahrhundert*, *Shau Mich An. Wiener Porträts*, 114–118.

<sup>51</sup> M. Bergstein, *Freud's Moses or Michelangelo: Vasari, Photography, and Art. Historical Practices*, *Art Bulletin* 1 (2006) 164–165.

<sup>52</sup> Фотографије су власништво Музеја позоришне уметности Србије и заведене су под инв. бројевима III/131 и III/293.

<sup>53</sup> M. Bergstein, *Freud's Moses or Michelangelo: Vasari, Photography, and Art. Historical Practices*, *Art Bulletin* 1 (2006), 164–165.

тај начин је Вела овековечена и у својој најпознатијој улози, улози Даме с камелијама, као идентитетској фигури у доба декаденције. Две фотографије које су нам биле доступне сведоче о поменутој употреби фотографије у циљу пласирања идеалних слика. Фотографија Веле као Даме с камелијама у чувеној идентитетској пози у кревету и друга која варира ситуацију, само крупно кадрирана, биће предмет анализе медијског предствалања глумице у улози декадентне диве.

### *Вела Нигринова као Дама с камелијама*

Слике улога су биле особито популарне, будући да су биле и део једног ширег меморијског процеса, који је служио да аудиторјум трајније меморише кључне сцене из одређених театарских представа. Управо је тако и Вела Нигринова медијски пласирала своју најпознатију и најпризнатију улогу. Фотографија из Музеја позоришне уметности Србије<sup>54</sup> приказује Велу у улози Маргарет Готје (Marguerite Gautier), трагичне хероине из Диминог (Alexandre Dumas) романа *Дама с камелијама* (1848).<sup>55</sup> (сл. 7.) Куртизана златног срца, као модерна хероина, била је најупечатљивија улога Веле Нигринове,<sup>56</sup> која се визуелизовала у самртном тренутку, у простору готово оријенталног будоара (оријентални тепих), као метафори пожуде и ласцивности.<sup>57</sup> Ипак, Велина инсценација не прелази у отворену еротизацију. Тело је прекривено хаљином и оно се мимикрисано излаже посматрачу. Границе грађанског укуса Вела није могла да прекорачи. Њен статус националне хероине и женског узора није смео бити поништен. Упркос илузији коју позоришне инсценације нуде и подвајају Велиног грађанског и глумачког тела, отворена еротизација није била могућа. Ласцивна, кокетна еротизација била је могућа, док је нескривена еротика,

<sup>54</sup> Фотографија је у власништву Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под инв. бр. II-281, II-283.

Култни роман Александра Диме *Дама с камелијама* написан је 1848. За потребе овог рада служили смо се издањем на српски језик из 1989. године: А. Дима, *Дама с камелијама*, Суботица, 1989.

<sup>55</sup> Фотографија је у власништву Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под инв. бр. II-281, II-283.

<sup>56</sup> О. Милановић, *Ауџуџа-Вела Нигринова ђрвакиња Народној ђозоришћа у Београду*, 253.

<sup>57</sup> О оријенталним ентеријерима у оквиру оријенталног дискурса: С. Peltre, *Und die Frauen?*, Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hrgs. R. Diederer, D. Depelchin, München, 2010, 156–165.

доведена до нивоа фетишизације, била препуштена мање значајним перформанткињама, каква је била Олга Микић у улози Сакунтале (1900).<sup>58</sup> Дама с камелијама (Маргарет Готје), приказана је у оквирима дозвољеног. Медузин поглед није био могућ,<sup>59</sup> контакт с Велиним великим, чулним очима на које указују глумичини савременици,<sup>60</sup> избегнут је, и контакт очима је изостављен. Мушкарац је и даље био носилац значења и господар погледа, макар у овој театарској Великој инсценирацији.<sup>61</sup>

Декадентна поза смртно болесне куртизане није само слика једне фаталне жене у уобичајеној ласцивној пози, на шта асоцира композиција, већ је и нешто друго.

Вештина умирања, видљива у *лейоџи болесџи* постаје артифицирана радња. Тако и смрт задобија право на лепоту, естетизује се и поистовећује са сном, као једним од кључних естетичких топоса у доба декаденције.<sup>62</sup> Умирање у кревету као метафори женског домена у доба декаденције има двојако значење. Кревет постаје место социјалне комуникације, агенс женине моћи, коју она остварује у једној својеврсној сивој зони, чија је метафора кревет. Кревет постаје симбол, супструктура тадашњој жени недоступне јавне сфере. Тако кревет као симбол ласцивности и женске пожуде задобија своје амбивалентно значење, између фетишизације, еротизације и размене моћи између полова. Истовремено, кревет је простор за умируће од туберкулозе. На многобројним сликовним представама крајем 19. века приказане су жене које болују од туберкулозе на болесничкој постељи.<sup>63</sup> Најчешћи мотив није сама смрт, као приказ дефрагментације тела, већ се обично представљају ранији ступњеви болести, када је жена још увек у *живахном* стању. Поништење тела изопштено је добрим делом из мисли и слика човека у доба декаденције.

На другој фотографији Веле као Маргарет Готје, где је кадрирана глумичина глава, управо је приказан тај рани стадијум туберкулозе.<sup>64</sup> (сл. 8.)

<sup>58</sup> Слика је репродукована, у: Г. Малић, *Милан Јовановић, фотоџограф*, 240.

<sup>59</sup> Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, 2010, 233–236.

<sup>60</sup> О. Милановић, *Ауџисџа-Вела Ниџринова џрвакиња Народној џозоришџа у Беоџраду*, 243.

<sup>61</sup> О воаџеристичком погледу у оквиру академског сликовног дискурса: М. F. Zimmermann, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus-Impressionismus-Symbolismus*, München, 2011, 23–29.

<sup>62</sup> S. L. Hirsch, *Symbolism and Modern Society*, Cambridge University Press, 2004, 103. и даље.

<sup>63</sup> Исто, 121–129.

<sup>64</sup> Фотографија је у власништву Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под инв. бр. IV-26.

Бледо Велико лице знак је туберкулозе, болести од које је Димина јунакиња умрла. Романтична визија туберкулозе као конструкт прве половине 19. века кулминирала је у доба декаденције. Болест високог грађанства, туберкулоза, сматрана је својеврсном привилегијом. Ополитно категоризована у односу на сифилис као болест моралног посрнућа, туберкулоза је постала *привилегија* високог грађанства. Перципирана више као болест карактера, духа него тела, она је била готово помодна појава у систему умирања у доба декаденције. Истовремено је болест добила родну конотацију, тако да је с временом постала женско обележје. Као болест жена, она је изражавала природне особине жене, особито вариране у интелектуалном кругу декаденције. Бледило, слабост, фрагилност, потчињеност, сервилност, пасивност, низ је учитаних црта женског карактера које су видљиво сублимиране у туберкулози.

Идеална, лепа смрт указује на једну другу знамениту представу из доба декаденције, где се сликовито означава однос човека декаденције према смрти. Чувена бајка *Успавана лепошчица* постаје парадигма времена. Идеални свет бајки, вилинских прича своју апсолутну сублимацију задобија бајком о Успаваној лепотици. Успавана лепота, естетична метафора, идеални свест исконструисане прошлости, постаје стварност тренутка, свет незаинтересован за будућност. Такав свет имао је свој сликовни живот у многобројним варијацијама на тему Успаване лепотице.<sup>65</sup> У оквиру таквог система и инсценација Веле Нигринове постаје део јединственог, универзалног сликовног језика, у коме мит о Успаваној лепотици преко лика Маргарет Готје, задобија право на пуноправан живот. Амбиваленција тренутка и естетике декаденције још једанпут се пројављује. Лепота која се еманира у лику куртизане, с оне стране моралних конвенција, лепота живи независно од етике и тако испуњава хијазму тренутка, која се састоји и обједињује у парадигматској антитетичности што се сажима у идеалној лепоти. Припрема за смрт више личи на један час доколице, фриволне, артифициране досаде, него на катарзичне предсмртне тренутке. Уживање у нестајању пре него траума услед деконструкције тела. Смрт која ће сустићи Маргарет Готје није неумитна и страшна смрт, већ је пре једна лепа копрена, естетизовани сан.

Истовремено, представом Маргарет Готје у пози оријенталне одалиске, са готово изложеним телом, визуелизован је тип оријенталне Венере, као модел за шири диккурс о фаталној жени крајем века.<sup>66</sup> Парадигматска фигура у змијоликој форми указује на арабеску, као видљиву форму ласцив-

<sup>65</sup> K. Schoeller, *The Sleeping Beauty*, Sleeping Beauty, eds. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Vienna 2010, 33–44.

<sup>66</sup> M. Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, 2009, 129–130.

не, женске сензуалности, чије су многобројне варијације биле омиљене у уметности с краја века. Овакве слободне сцене крајем века биле су могуће само глумцима, њихове *улоге слика* омогућиле су им да на слободан начин представе своје тело. Тако је на извештан начин мимикријом превазилажен грађански морал, који није допуштао овакав начин представљања *обичних* грађанки. Тако су Велине улоге постајале и део мимикрисане јавне манифестације грађанки, које су преко Веле могле *залазити* у забрањене зоне женске појавности.<sup>67</sup> Друштвене конвенције и нормирани јавни морал кодификовали су понашање и појавност грађанки. Прелазак постављених граница рушио би свет с унапред подељеним улогама. Појавност с оне стране дозвољеног била је стога дозвољена у мери у којој је стварност раздвојена од илузије. Тако је Вела Нигринова својим улогама омогућавала припадницима оба пола да у фикцији макар на трен партиципирају у свету супротном од свакидашњице.

Пласирањем фотографија са својим чувеним представама, Вела Нигринова је учвршћивала своју позицију у друштву, у коме је већ била неприкосновена звезда и њена улога Маргарет Готје (*Дама с камелијама*) свакако је била у служби потврђивања њеног статуса женске иконе у Београду крајем века, будући да су камелије од средине 19. века биле неизоставни модни детаљ виђенијих београдских дама.<sup>68</sup> Њена женственост и захтевана естетичност потврђене су и на фотографији. Камелије као маркациони мотив саме улоге, имале су и шире значење. Жена је у систему декаденције идентификована као цвет. У оквиру до тада невиђеног култа лепоте, жена је била метафора чулности чија је паралела пронађена у цвећу. Многобројне симболичке конотације појединих цветова сугерисане су женама као њихови идентитетски означитељи. Тако је и глумица у улози *Даме с камелијама*, постала део појачане чулности крајем века. На упечатљивом фотографском снимку<sup>69</sup> на коме је приказана Вела након свог тријумфалног гостовања у Загребу (1901), експлицитно је наглашена естетика осећајности у којој је веза жене и цвећа представља апсолутну манифестацију сублимиране естетике. (сл. 9.) Отуда и не чуди што је целокупна кореографска представа заправо један цветни аранжман, у ком је Вела постала цвет у оквиру великог естетичног букета. Њено тело задобило је флоралну структуру. Тако је

<sup>67</sup> G. Pollock, *Louise Abbéma's Lunch and Alfred Stevens's Studio: theatricality, feminine subjectivity and space around Sarah Bernhardt, Paris, 1877-1888*, Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century, eds. D. Cherry, J. Helland, Burlington, 2006, 99–120.

<sup>68</sup> П. Д. Димитријевић-Стошић, *Кључеви белој трага. Поводом шрославе сјо јодина ослобођења од Турака*, Београд, 1967, 173–176.

<sup>69</sup> Фотографија је власништво Музеја позоршне уметности Србије и заведена је под инв. бр. III/572.

морфологија целе представе задобила један унисони цветни израз. Попут Макартовог бечког flamboyant стила,<sup>70</sup> и овде је у стварности представљен један ватрени, чулни спектакл. Недостатак боје на фотографији онемогућава да у потпуности дочарамо изворни утисак који се збио у стварности. Ватромет боја, експлозија чулности, јединствени је утисак чулног задовољства који је овај бомбастични стил изазивао код посматрача. Упркос недостатку боје, гламур и сензационализам видљиви су и на Великој фотографији, која као да је пренесена с неких од великих платна на којима је Ханс Макарт осликавао своје музе у оквиру знамените галерије лепог.<sup>71</sup>

### ***Вела Ниџринова и универзални свей естетизоване декаденције***

Медијско пласирање Веле Нигринове било је намењено потенцијалним конзументима. Публика чије се партиципирање у медијском свету глумице очекивано била је иста она која је учествовала и у њеним живим, позоришним наступима. Елитни чланови српског друштва били су носиоци и учесници у естетизацији престоничког друштва последњих деценија 19. века. Носиоци естетских идеала, креирали су естетске норме целокупног друштва. У контексту таквог поимања естетских струјања ми ћемо се задржати на примеру Великог лика како га је доживео и прихватио учени Божидар Николајевић, приликом извођења представе *Фромон и Рислер*, 1894. године:

*Нећу до смрти заборавети то заводљиво, судбоносно вече... Ниџринова са белим, лејршаво, џрозрачним велом, излелаше дочарана из велиној царства. Имала је куделасио-коврцаву џерику... Изађосмо из џозоришћа неми, занесени, ојчињени. Била је свейла јунска ноћ, а ојојни мирис расвешталих дафина најџајаше ваздух. Ми смо ја дубоко уздисали.*

*Никад, никад, нећу заборавети то чаробно вече. Кад се џоја сејим, ја верујем да се може умрејти од одушевљења. Као из најслађеј сна извађена – џако ми је дивно излелаша Ниџринова џоја џуша. Са коврчавом власуљом јулске месечеве боје, са лицем белим као снејови на џројланку и крујним очим, џричињаваше ми се као са друјој свейта, надземаљско биће, које је из виших рејона слешело џу џред нама да џројати и џојине од џубави. Оно шџо не бих сада био кадар учинити за девојку коју волим, био сам џада кадар џоднејти за њу, скочити без оклевања, у вајру и воду.<sup>72</sup>*

<sup>70</sup> R. Franz, *A true memorial to the Viennese flamboyant style. Hans Makart's Room for Nicolaus Dumba*, Hans Makart, Painter of the Sense, 159–170.

<sup>71</sup> E. Doppler, *Galerie der Schönheit-Hans Makarts Damenporträts*, Hans Makart. Malerfürst, 134–138.

<sup>72</sup> О. Милановић, *Аујусиа-Вела Ниџринова џрвакиња Народној џозоришћа у Беојрагу*, 253.

У наведеном цитату Божидара Николајевића уочавају се многобројни феномени који су обележили не само бољи поглед на појавност Веле Нигринове, националне хероине и неприкосновене диве српског глумишта крајем 19. века, већ су указали и на шире аспекте једног глобалног естетског говора, какав је био интерсликовни језик декаденције.<sup>73</sup>

У сржи Николајевићевог описа лежи субјективна, импресионистичка критика, у оквиру које се указује на шире аспекте естетизације уметности у доба декаденције. С оне стране објективности, где не постоје норме измерљивости, одредивости и прорачунатости, лежала је суштина декаденције. Наведена Николајевићева критика опште је место епохе декаденције. Помињање судбине, смрти, лепоте, очараности, и надасве чулног дефинисања феномена опште су место тренутка.

Из поменуте реакције Божидара Николајевић сазнајемо како је Вела Нигринова деловала на Николајевића као посматрача. У свету естетизоване нужности његова реакција је била једина могућа, и састоји се у потпуној адорацији великој глумици. Учени минхенски питомац, и сам постаје медијум, и готово у хипнотисаном стању бива подвргнут глумичином деловању. Изјаве дивљења које Николајевић осећа према глумици уз тврдњу да би и живот дао за њу казују колики је утицај деловања медијума на детерминисаног реципијента. Опијени реципијент постаје готово хипнотисан. Његова чула такође постају екстремно надражена. Тако Вела Нигринова, као артифицирани објекат, који пак у сагласју с природом (цвеће, ваздух...) изазива код Николајевића кумулативну естетску позорност, која се чулима уосећава. Театарска атмосфера опила је и Николајевића, који летњу атмосферу прожету театарским духом тако пластично описује. Лето, ноћ, театар, глумица, естетизација целокупног живота, претерана форма, наглашени естетизам, све у једном, јединственом доживљају тоталног уметничког представљања. Театарски перформанс је својом чулном атмосфером деловао магично на сва посматрачева чула и његову чулну перцепцију. Управо на такав начин описује и Бранислав Нушић почетак свога интересовања за позориште: *Онај мирис на обојено ѿлајно, маске, шминку, све ѿо оѿија.....*<sup>74</sup>

Готово истоветну визију своје музе, трагеткиње Сибил Вејн (Sybil Wayne), уосећава и Доријан Греј (Dorian Gray), главни јунак знаменитог романа Оскара Вајлда (Oscar Wilde).<sup>75</sup> Критика у којој недостају објашњење,

<sup>73</sup> A. Weidinger, *Reflections on the Brothers Klimt and Victorian Painting*, Sleeping Beauty, 113–126.

<sup>74</sup> М. Предих, *Нушић у ѿричама*, књ. 1, Београд, 1939, 13.

<sup>75</sup> O. Vajld, *Slika Dorijana Greja*, Novi Sad, 2010, 143.



контекст и процена опште је место субјективне критике у доба декаденције. Интроспекција, артифицијелност, естетизација, обожавање уметности, игра речи и слика, ентропија изражајности, свет у коме је основни постулат закон чулне сензуалности.

Варање истине, негирање појавног, опитног света, лежали су у сржи негације декаденције коју су многобројни критичари износили. Сама реч декаденција, етимолошки се на латинском дефинише глаголом *decadere* (отпасти, пропасти).<sup>76</sup> У контексту времена декаденција је дефинисана као отпадање од здравља, прогреса. Декаденција као став, идеја, временом је добила и пежоративну конотацију. Тако је декаденција означавала аморалност, морбидност, девијацију здравих форми живота. Форма која дегенерише и изопачује натурализам и руши вера у цивилизацијски прогрес. Декаденција је и симбол не-оригиналности, она је копија, театрална, вулгаризација непатворене изворности. Такав дискурс умногоме је последица и бинарног модернистичког дискурса, који декаденцију није могао да позитивно дефинише и мапира у оквире законски нормираног дијалектичког стилског прогреса,<sup>77</sup>

С друге стране, заступници идеје декаденције су сматрали да је декаденција није покрет, већ став који је настао као реакција на материјализам, индустријализацију, и којим се управо у име аван-гарде указало на постулате лепоте и субјекције као основа којом се надилазе морални нормативи малограђанског друштва осредњости. Став који се сажима у вршењу радње, а не у њеној суштини, став који надилази наратив и одсликава се у чистој чулности.

Упркос критици, управо је декаденција као став крајем 19. века омогућила остварење мита модерне о свеукупном прожимању уметности и живота. Театрализација и естетизација живота,<sup>78</sup> подизање завесе између живота и театра, утицали су на свеукупну естетизацију живота, поставши глобални феномен, чија је примена видљива и српској средини крајем века.<sup>79</sup>

Такав естетски кредо видљив је и у поменутој критичкој импресији Божидара Николајевића. Форме живота и форме уметности су једнаке. Уче-

<sup>76</sup> D. Denisoff, *Decadence and aestheticism*, The Cambridge Companion to the Fin de Siècle, ed. Gail Marshall, Cambridge University Press, 2007, 31–52.

<sup>77</sup> L. Federle Orr, *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde in Context*, The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900, eds. Stephen Calloway, L. Federle Orr, London, 2011, 24–36.

<sup>78</sup> W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Köln 2010, 179–195.

<sup>79</sup> И. Борозан, *Естетизирање, идејализација и национализација грађанства: прослава Београдској певачкој друштва 1903.*, Наслеђе XII (2011), 33–56.

ни минхенски ђак<sup>80</sup> и први професор историје уметности на Београдском универзитету, прави је пример интелектуалног миљеа доба декаденције, као и апропријације естетског вокабулара у домен српске уметности крајем века. Конзумент Краљевског театра у Минхену у његово *цветно доба* крајем века<sup>81</sup> очевидац симболистичког покрета и естетике декаденције који су прожимали уметнички живот баварске престонице, био је сведок плурализма стилова који је захватио Минхен крајем века.<sup>82</sup> Прожимање историзма, симболизма, сецесије, спиритуализма..., које је Николајевић могао видети у Минхену сублимира се у моту декаденције да је уместо стила дошло до ерупције многобројних стилова. Истоветан стилски плурализам као израз био је свакако познат и славној глумици. Текстови у новинама о страним глумицама,<sup>83</sup> наступи у иностранству (Загреб 1901, 1902, Љубљана 1903., Праг 1903.),<sup>84</sup> као и место рођења (Љубљана) потврђују да је Вели био познат уметнички и интелектуални оквир времена. У складу са духом времена визуелне представе глумица и њихове меморабилије су постајале део музејских збирки великих европских градова.

\*

Вела Нигринова је почетком 20. века овековечена у канонској пози. Милан Јовановић је представио Велу у фотографском медију.<sup>85</sup> У складу са античком традицијом памћења профилни портрет је приказао глумицу у оптималном животном медију. Године 1905. Паја Јовановић је накнадно *пренео* фотографски снимак у медиј пастела на картону (сл. 10),<sup>86</sup> и тако потврдио узорност фотографије у конципирању канонских портрета славне глумице.

Године 1909. на основу Великог завештања и посредством Даворина Јенка канонски портрет је доспео у Народни музеј у Београду.<sup>87</sup> Народни

<sup>80</sup> Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд, 1986.

<sup>81</sup> Исто, 114.

<sup>82</sup> Н. G. Ludwig, *Stilpluralismus der Münchener Secession*, Die Münchener Secession 1892-1914, ed. M. Buhrs, München, 2008, 71-205.

<sup>83</sup> Аноним, *Сара Бернар у својој кући*, Вечерње новости 50 (19. фебруар 1908).

<sup>84</sup> О. Милановић, *Ауусџа-Вела Ниџринова џрвакиња Народној џозоришџа у Беоџраду*, 260-267.

<sup>85</sup> Фотографија се налази у ориватном власништву, и заведена је под инв. бр. III-134.

<sup>86</sup> Представа се налази у власништву Народног музеја у Београду, и заведена је под инв. бр. 31-540. : П. Петровић, *Паја Јовановић, Сисџемајски кашалоџ дела*, Београд, 2012, 141.

<sup>87</sup> Исто.

музеј као меморијски простор и место националног памћења је послужио глумици да истакне своје место у пантеону заслужних појединца и јавном заједничком сећању.

Коначно, Велине идентитетске представе у фотографском медију су континуирано потврђивале глумичин статус националне херионе током последњих деценија 19. и почетком 20. века. Смештене у међупростор између очекивања елитног грађанства, и глумичине унутарње пројекције, дефинисале су шири друштвени и културни оквир српског друштва на прелазу векова.

## **PHOTOGRAPHY IN THE SERVICE OF IDENTITY VISUALIZATION OF VELA NIGRINOVA**

### **Summary:**

Vela Nigrinova, the famous tragedienne of the National Theater in Belgrade, marked the media space of the Serbian capital at the end of the 19<sup>th</sup> century. For this purpose, the medium of photography, which served the actress to promote her carefully staged artificial image, was particularly prominent. The actress created her appearance via varying her identity which was to be found somewhere in between social construction and the inalienable autonomy of personality. Set in the space between the normed image and her own projection, Vela Nigrinova staged her manifold identities in various theatrical roles. Numerous preserved photographs point to the multilayered character of the actress, through which she managed to create the image of the undisputed diva of the Serbian theater at the end of the 19<sup>th</sup> century. The actress' photos are interpreted as a consequence of her being set in a world of ideological aestheticism in order to maintain gender differentiation. At the same time, Vela's images were distributed in the context of manifesting women's power, as a product of a world in which beauty was considered an absolute category. Vela's photographs, beautiful on their own, were the cause and effect of the aesthetic world of the bourgeoisie at the end of the 19<sup>th</sup> century. Finally, her identities confirmed the actress' status as a national heroine in an era of all-encompassing modernization, decadence, and persistence of the established civic ideals.



Сл. 1. Вела Ниџринова са орденом Свешћої Саве V-стїейена, фотографија, 1894.



Сл. 2. Вела Ниџринова као меланхолија, фотографија, 1901.



Сл. 3. Вела Ниџринова у неїознаїој улози, фотографија.



Сл. 4. Милан Јовановић, Вела Ниџринова као Марїареш Гошје у Дами с камелијама, фотографија, 1893.



Сл. 5. Вела Нићринова у Зајребу,  
фотографија, 1901.



Сл. 6. Паја Јовановић, *Порџреј Веле Нићри-*  
*нове*, пастел на картону, око 1905.