

Saša BRAJOVIĆ*

RE-PREZENTACIJE CRNOGORACA
TEODORA VALERIOA

*ABSTRACT: Special attention was given to the presentations *Famille monténégrine pleurant ses morts après un combat à l'entrée du monastère de Cettigne, Les Monténégrins se rendant au marché de Kotor and Le prêtre monténégrin en uniforme de combat, portant le drapeau de l'églisé, created during the seventh decade of 19th century by the French artist Théodore Valério. Valério's drawings and copper etchings modelled after them, as well as aquarelles, paintings on canvas and illustrations published in popular European magazines, display Montenegrins in a truthful manner, but also in accordance with concepts shaped within the Orientalist discourse. This is why it is emphasised that these presentations must be perceived as constructions unifying the documentary precision and imagination of the Western European understanding of the so called Orient. The analysed presentations, said in the language of contemporary literary and visual theories, are representations, i.e. representations expressing a complex relation between the observed and the observer, the connection between the truthful, the presented and what is expected from the presented. Within such a methodological framework, this text strives to answer the question asked already in 1940 by a professor and once the Director of the Historical Institute of Montenegro, Andrija Lainović: did Valério really see what he presented or are these "exotic" curiosities?**

KEY WORDS: representations of Montenegrins, Orientalism, Théodore Valério, Charles Yriarte, lamentation, gender roles

Crnogorski istoričar i romanista, profesor dr Andrija Lainović (1903-1986), direktor Istorijskog instituta Crne Gore od 1957. do 1958, posvećen naročito proučavanju francuskih političkih uticaja u Crnoj Gori u 19. veku,

* Autorka je redovna profesorka Filozofskog fakulteta u Beogradu.

postavio je 1940. godine pitanje na koje nije dobio odgovor. To pitanje odnosi se na dilemu da li je francuski umetnik Valerio (Théodore Valério) zaista video „običaj molitve i naricanja“, odnosno „grupe uz cetinjski manastir sa molitvom i ljubljnjem manastirskog zida“, ili to treba objasniti „kao neki kuriozitet koji bi se mogao uporediti sa jevrejskim naricanjem uz Plač zida (Zid plača) u Jerusalimu“, mada bi to značilo „isuviše daleko otići u težnji za egzotikom“. Lainović konstatuje da je „čudno što se ni do danas nije našao koji umjetnički kritičar da ovo moguće upoređenje 'naučno obradi'“.¹

Ovaj tekst pokušava da odgovori na to davno postavljeno pitanje. Polazi od shvatanja da se mnoge predstave Crnogoraca u verbalnoj i vizuelnoj kulturi 19. veka moraju sagledati kao izraz zapadnoevropskog viđenja *istočnih* kultura – prostorno i vremenski razuđenog *Orijenta* (Kine, Indije, Osmanskog carstva...). To viđenje, koje se počelo formirati u renesansnom dobu, snažilo tokom 18, sazrelo u 19, trajalo u postkolonijalnim vremenima druge polovine 20. veka, konceptualno je objedinjeno terminom *orijentalizam*. Ovaj termin istovremeno označava ukupnost fenomena definisanih zapadnoevropskim pogledom na Istok,² ali i percepciju Istoka iz vizure imperijalizma i kolonijalizma, u kojoj se ogleda ideja Zapada kao razvijenijeg, racionalnijeg i superiornijeg.³ Zamorena opisom već dobro poznatih *italijanskih slika* u putopisima i vodičima za putnike *Grand toura*, evropska prosvjećena javnost tražila je inspiraciju u nedovoljno poznatim kulturama i teško pristupačnim predelima. Tako je, naročito od vremena Napoleonove invazije na Egipat i Siriju (1798-1801) i Grčkog ustanka protiv Otomanske imperije (1821), stvoren veliki broj *orijentalističkih slika*, istovremeno racionalnih i imaginarnih.

Slike Crne Gore i Crnogoraca u zapadnoevropskoj literaturi i slikarstvu 19. veka deo su te široke vizure *Orijenta*, a onda i Balkana, koji se poima kao „prelaz Zapada u veliki Orijent Azije“, „ničija zemlja, nimalo evropska, ali ni azijska“,⁴ a čijim se imenom tokom 19. veka iskazuje ne samo geografska odrednica, već i sinteza različitih stereotipa, mahom negativnih.⁵

¹ A. V. Lainović, „Francuski umjetnici o Cr. Gori u 19 vijeku“, *Zeta*, 7. januar 1940, 11-12, 11.

² O orijentalizmu kao opštem pojmu: G. G. Lemaire, *L'Univers des Orientalistes*, Place des Victoires, Paris, 2012.

³ Tako ga definiše Said (Edward W. Said) u svojoj seminalnoj studiji *Orientalism* (1978): E. Said, *Orijentalizam*, prev. D. Gojković, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.

⁴ V. Neumann, *The Temptation of Homo Europaeus*, Boulder, Columbia University Press, East European Monographs, New York, 1993, 17.

⁵ O balkanističkom diskursu i razlikama između orijentalizma i balkanizma: M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, prevele D. Starčević i A. Bajazetov-Vučen, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006 (1997), posebno 5-36. O ovoj temi: N. Makuljević, „The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism“ i D. A. Noris, „Mind the Gap! The Balkans as Literary Trope“, oba u: *Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization'?*, eds. T. Zimmermann, A. Jakir, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2014, 107-118, 22-38.

Međutim, svest o kontinuiranoj borbi crnogorskog naroda za slobodu i pripadnost njegove zemlje kolevci evropske civilizacije, Mediteranu, uobličila je predstave Crnogoraca i u skladu sa herojskim kodovima najuzvišenijeg roda evropske literature – epa, i najcenjenijeg u hijerarhiji likovnih žanrova – istorijskog slikarstva. Predstave Crnogoraca u 19. veku su oblikovane ujedno veoma precizno – neposrednim posmatranjem, i imaginarno – prema već uspostavljenim zamislima. Zato se ove *re-prezentacije* moraju posmatrati kao konstrukcije čije je značenje raznoliko i nestabilno, jer se, zavisno od pogleda posmatrača – onog koji ih stvara, kao i onog koji ih posmatra, njihovih ideoloških pozicija i intelektualnih nazora – mogu čitati na različite načine: kao istinite ili fantastične, afirmativne ili kritičke, pune poštovanja, ali i zazora od *Drugog*.

Takve *nestabilne* slike veoma su zastupljene u verbalnoj i vizuelnoj kulturi. Mogu se naći, na primer, u *Voyage historique et politique au Monténégro*, dvotomnom ilustrovanom putopisu francuskog pukovnika, komandanta Boke Kotorske i Ilirske armije u Dubrovniku od 1807. do 1813. godine, Viale de Somijera (Violla de Sommières), objavljenom 1820. Pišući o zemlji, ljudima, običajima, De Somijer je ostavio do tada najcelovitiji prikaz Crne Gore.⁶ Na početku obećava da će crnogorski narod predstaviti „prvim bojama“, kao da „sam govori“ čitaocima, da bi se otkrile „one karakteristične crte po kojima se razlikuje od ostalih evropskih naroda, čiji je prirodni susjed, ali sušta suprotnost u pogledu izolovanosti i običaja“. Somijer ističe da se Crnogorci mogu uporediti sa afričkim plemenom Hotentota, jer imaju „sve mane jedne nepotpune civilizacije, ali i sve vrline nenarušene prirode“. Istovremeno, zadivljen pobedom Crnogoraca u Bici na Krusima 22. septembra 1796, upoređuje ovaj boj sa „najvećim podvizima starih Grka“ zbog „iste hrabrosti, neustrašivosti i istrajnosti“, a vladiku Petra I Petrovića naziva Mil-tijadom i Temistoklom (mada srećnijim od atinskih prvaka, jer nije doživio „nezahvalnost svojih sugrađana“).⁷ U skladu sa prosvetiteljskim načelima, romantičarskim sentimentom i osećanjem superiornosti vlastite civilizacije, De Somijerovi opisi Crnogoraca otkrivaju impresioniranost onima koji su integrisani u prirodnom staništu, nezainteresovani za konstrukte onovremene civilizacije, snažni i izdržljivi, viteškog junaštva, suštinsko otelotvorenje rusoovskog ideala „plemenitog divljaka“.

Predstave Crnogoraca u vizuelnoj kulturi su se tokom 19. veka me-

⁶ O ovoj knjizi: D. Lekić, *Francuzi o Crnoj Gori u XIX vijeku*, Kulturno-prosvjetna zajednica, Bar, 1985; S. Burzanović, „Djelo Viale de Somijera kao istorijski izvor o Crnoj Gori“, *Istorijski zapisi* 3-4 (2009), 149-164. Posebno iscrpno u: D. Bogojević, *L'imaginaire du Monténégro dans la littérature de voyage au XIXe siècle et au début du XXe siècle*, Editions Le Manuscrit, Paris, 2012, 8, 9, 11, 12-13, 15-46.

⁷ V. de Somijer, *Istorijsko i političko putovanje u Crnu Goru*, prevela M. Adžić, Izdavački centar Cetinje, CID Podgorica, 1995, knjiga I, 14, knjiga II, 166.

njale, sve više iskazujući istinitost u prikazu i solidarnost u sentimentu. Ipak, istraživačka preciznost bila je kombinovana sa romantičarskim historicizmom koji proslavlja junaštvo, patriotizam, egalitarizam, posvećenost veri i tradiciji – svemu onom što se osećalo kao nedostatak materijalističkog i dekadentnog Zapada. U ilustracijama se prepoznaje fascinacija snagom, hrabrošću, neposrednim ispoljavanjem emocija, patrijarhalnim međusobnim vezama,⁸ ali i *orijentalistički* ideal primitivne čistote, za kojom je težilo zapadno tržište.

Takvu kombinaciju preciznosti i arkadijski jednostavne, izdržljive i viteške „rase“ u predstavi Crnogoraca ponudio je francuskoj i evropskoj javnosti Teodor Valerio. Sledeći primer svojih savremenika i sunarodnika, naučnika i umetnika, Valerio je putovao Evropom: tokom šeste decenije 19. veka bio je u Ugarskoj, Srbiji, Hrvatskoj i Slavoniji, Transilvaniji i Valahiji, kao i drugim oblastima Austrijskog, Turskog i Ruskog carstva. Dalmaciju i Crnu Goru je obišao 1864. godine. Prema crtežima koje je načinio stvorio je akvarele, ulja na platnu i albume bakropisa. Svoja dela izlagao je na Salonu i na Svetskoj izložbi (*L'Exposition universelle*) u Parizu 1855. Njegov otklon od uobičajenog pitoresknog manira i insistiranje na dokumentarističkom i, tada veoma popularnom, fiziognomskom pristupu, obezbedilo je Valeriu reputaciju *umetnika-etnografa*. Nju je posebno podržao vodeći francuski likovni teoretičar i kritičar, književnik Teofil Gotje (Théophile Gautier), ističući umetnikovu hrabrost da zakorači u *nepoznato* i istinito prikaže ljude i narode.⁹

Valeriu se danas pripisuje posebno mesto u istoriji francuskog orijentalizma, jer je otvorio nove horizonte širokoj publici, dotad upoznatoj o *Orijentu* samo preko slika Egipta, Maroka, Alžira i Male Azije, kao i ozbiljan otklon od evropocentričnog pristupa nedovoljno poznatim kulturama.¹⁰

⁸ O takvom karakteru crnogorskih predstava pisali su opširno: T. Brajović, *Crna Gora u delima likovnih umetnika drugih krajeva i naroda XIX i početkom XX veka*, Obod, 1967, XI-XIII i N. V. Martinović, *Crna Gora u slikarstvu XIX i XX vijeka*, Oktoih, Podgorica, 2007, 5-26.

⁹ Cfr: T. Gautier, „Album ethnographique de la monarchie autrichienne par Théodore Valério“, *Moniteur universel*, 11 et 18 mars 1854; Idem, „Album ethnographique de M. Théodore Valério: les populations des provinces danubiennes en 1854“, *Moniteur universel*, 7 mai 1855. O ovim Gotjeovim člancima: C. De Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Theophile Gautier, avec quatr portraits et deux autographes*, tome second, Slatkie, Genève, 1968, 84. U knjizi *Orijent*, u poglavlju *Le Danube et les populations Danubiennes*, Gotje ističe da Valerio „sa velikom vernošću i superiornom izvedbom“ svedoči o nepoznatim oblastima i narodima Evrope, te da su njegove predstave pojedinaca različitih „rasa“ istovremeno „i tip i portret... svojevrsna istorija predstavljene ličnosti“: T. Gautier, *L'Orient*, tome premier, G. Charpentier, Paris, 1884, 21-22, 32-33.

¹⁰ M. M. Aubrun, *Théodore Valério, 1819-1879*, Catalogue d'exposition Galerie Pierre Gaubert (22 octobre au 24 novembre 1980), Paris, 1980; C. Peltre, „Les 'géographies' de l'art: physiologies, races et mythes dans la peinture 'ethnographique'“, *Romantisme* 35/130 (2005), 67-79.

U njegovom albumu *Le Monténégro* nalazi se bakropis *Famille monténégrine pleurant ses morts après un combat à l'entrée du monastère de Cettigne* iz 1864, koju su Valerio i drugi grafičari više puta preštampavali.¹¹

Predstava *Crnogorska porodica oplakuje poginule u boju ispred ulaza u Cetinjski manastir* sumira likovni i mentalni proces stvaralaštva Teodora Valerioa. Crtežom je beležio osnovne obrise onog što je neposredno video. Potom je razrađivao crtež, ponekad preko njega slikao vodenom bojom stvarajući akvarel, ili ga pripremao za graviranje. Predstave Crnogoraca, kao i predstavnika drugih naroda, dubokom štampom su dobijale izrazitiji *antropološki* karakter – što je bio zadatak koji je pred Valerioa postavio još njegov učitelj Šarle (Nicolas-Toussaint Charlet), kao i onovremeni kulturološki okviri. Tokom sedme decenije 19. veka Valerioove crteže štampao je najcenjeniji majstor duboke štampe u Parizu, Delatr (Auguste Delâtre).¹² Bakropisi su stvarani na finom i gustom kineskom papiru, na čijoj se donjoj margini,

¹¹ Osim ovog, u albumu su se našli i bakropisi: *Čuvarka oružja, lula i kolvke pred Cetinjskim manastirom* (*Gardeuse d'armes, de pipes et de berceaux à l'entrée du monastère de Cettigne Monténégro*) iz 1864 (iste godine Valerio je stvorio istoimeni akvarel, a kasnije je nekoliko puta ponovio bakropis); *Pastir na vojnim granicama Crne Gore* (*Berger des frontières militaires du Monténégro*) iz 1864; *Crnogorac na hercegovačkoj granici* (*Monténégrin des frontières de l'Herzégowine*) iz 1865, kada je stvorio i istoimeni akvarel, kao i *Trgovkinje sa Cetinja* (*Marchands de Cettigne*); *Crnogorski senator* (*Senateur monténégrin*), *Garda crnogorskog knjaza* (*Gardes du prince de Monténégro*), *Crnogorska porodica* (prikaz oca, majke i kćerke, koji se u kasnijim izvorima ponekad naziva *Tri Orijentalca* /*Les trois Orientaux*), *Devojka iz Brda* (*Femme de la Berda*) iz 1866; *Crnogorski sveštenik u ratničkoj uniformi* (crnogorskoj nošnji) *sa crkvenim barjakom* (*Le prêtre monténégrin en uniforme de combat, portant le drapeau de l'église*), *Enterijer crnogorske porodice u planini* (*Intérieur de famille monténégrine en montagne*), *Mlade Crnogorke na cetinjskim bunarima* (*Les jeunes Monténégrines auprès des puits à Cetinje*) – ovu temu je izveo i deceniju kasnije (1877) u vidu akvarela, *Pastirka sa albanske granice* (*Bergère à la frontière albanaise*), *Crnogorci odlaze na pazar u Kotor* (*Les Monténégrins se rendant au marché de Kotor*) iz 1867. Tih godina Valerio je pripremio i bakropise *Pripremanje kastradine* (*La préparation du jambon*), *Ugao ulice na Cetinju* (*Angle de rue à Cetinje*), *Naricanje pred manastirom* (*Lamentations devant le monastère*), *Crnogorac iz okoline Cetinja* (*Monténégrin des environs de Cetinje*), koje je ponovio 1876, kao i *Pogled na Skadarsko jezero* (*Vue sur le lac de Skadar*), *Crnogorski ratnici u boju* (*Les guerriers monténégrins au cours d'une action*), koje je ponovio 1877. godine. Neke od ovih bakropisa objavio je Irijart u svom delu *Jadranska obala i Crna Gora*, dodavši i neke poznije Valerioove radove. Od ukupnog broja Valerioovih radova (34 slike, 34 crteža, 29 bakropisa), 26 pripada predstavama Crne Gore: É. B. de la Chavignerie, L. Auvray, *Dictionnaire Général Des Artistes De L'école Française Depuis L'origine Des Arts Du Dessin Jusqu'à Nos Jours: Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs Et Lithographes*, Paris, 1885, 611-612; M. Ibrovac, „Teodor Valerio i Teofil Gotje, slikari naših narodnih tipova“, *Narodna strana*, Zagreb 1935, 33-58; T. Brajović, op. cit., XVIII-XIX; N. Martinović, op. cit., 40-44.

¹² E. P. Jauis, „Setting the Tone: The Revival of Etching, the Importance of Ink“, *The Painterly Print: Monotypes from the 17th-20th Centuries*, Exh. Catalogue, Metropolitan Museum of Art, New York, 1980, 9-28.

na desnoj strani, vidi Valerioov crveni pečat, kao i potpis. Zahtevi tržišta kasnije su naveli Valerioa (kao i one koji su njegova dela štampali) da napusti tradicionalni proces strogog kontrolisanja umnožavanja sa matrice, pa se umetnikov žig i svojeručni potpis na svakom štampanom primerku gube na grafikama iz osme decenije 18. veka: ostaje samo graviran potpis VALERIO.

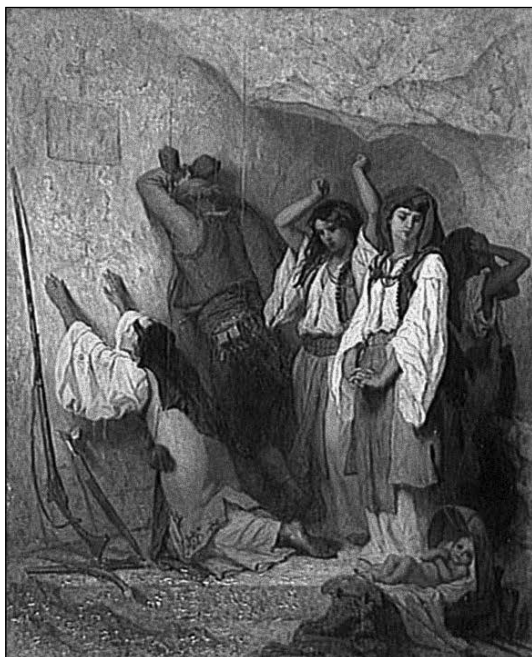
Crnogorske predstave Valerioa posebno je popularizovao Šarl Iriart (Charles Yriarte), francuski putopisac, grafičar i reporter ilustrovanog časopisa *Le Monde Illustré*. Irijart je, pažljivo pripremljen, takode obišao Dalmaciju i Crnu Goru i 1878. objavio ilustrovani putopis *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro: Venise, la Istrie, Le Quarnero, la Dalmatie, le Monténégro et la rive Italienne*, u kome je dao iscrpan prikaz života, ljudi i pejzaža istočne obale Jadrana.¹³ U svom putopisu je objavio bakropise iz Valerioovih albuma *La Dalmatie* i *Le Monténégro*. Irijartove obrade Valerioovih crnogorskih tema objavljivane su u mnogim revijama, naročito u ilustrovanom magazinu *Il Giro del mondo* (italijanskoj varijanti francuskog *Le tour du monde, nou-*



Sl. 1. Teodor Valerio, Čuvarka oružja, lula i kolvke pred Cetinjskim manastirom, bakropis, 1864 (La base Joconde)

U svom putopisu je objavio bakropise iz Valerioovih albuma *La Dalmatie* i *Le Monténégro*. Irijartove obrade Valerioovih crnogorskih tema objavljivane su u mnogim revijama, naročito u ilustrovanom magazinu *Il Giro del mondo* (italijanskoj varijanti francuskog *Le tour du monde, nou-*

¹³ M. Bertoša, „Jadransko priobalje: Reporterski zapisi i romantične vizije Charlesa Yriartea“, u: C. Yriarte, *Istra&Dalmacija*, prevod V. Mirković-Blažević, Antibarbarus, Zagreb, 1999, 5-9. O Irijartu u južnoslovenskim zemljama: R. Petrović, „Predgovor“, u: Š. Irijart, *Bosna i Hercegovina – putopis iz vremena ustanka 1875-1876, sa petnaest Vjerožovih crteža prema autorovim skicama i posebnom kartom*, preveo V. Osipov, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1981, 5-8.



Sl. 2. Teodor Valerio, *Crnogorska porodica oplakuje poginule u boju ispred ulaska u Cetinjski manastir*, ulje na platnu, 1865 (Musée du Louvre: La base Joconde)

veau journal des voyages). Tako su se pred publikom, željnom slika sa *puta oko sveta*, Valerioovi i Irijartovi radovi stopili u zajedničko delo. Tržište je nastavilo da umnožava njihove grafike, često ih preobražavajući i po formi i po imenu.¹⁴

Inicijacija *Oplakivanja* bila je pozadina verovatno prvog razrađenog crteža i bakropisa prema njemu štampanog – predstave mlade žene koja ispunjava onovremeni crnogorski ženski *multitasking* – *Gardeuse d'armes, de pipes et de berceaux à l'entrée du monastère de Cettigne Monténégro* iz 1864 (sl. 1). Prikaz naricanja u pozadini *Čuvarke oružja, lula i kolivke pred Cetinjskim manastrom* izdvojen je kao tema

kojoj je posvećena posebna pažnja i u konceptualnom i u likovnom smislu. Ovu temu Valerio je razradio u najreprezentativnijoj i najcenjenijoj tehnici ulja na platnu. To platno izložio je na najvećoj smotri i najuticajnijoj umetničkoj javnoj areni ondašnjeg sveta – pariskom Salonu 1865. godine. Čuva se u Luvru, kao i crtež na osnovu kojeg je stvorena (sl. 2).¹⁵

Odgovor na pitanje zašto je Valerio baš ovu temu izdvojio kao naročitu i posebno pogodnu za javnu prezentaciju, kao i za tradicionalno najugledniji i najskuplji medij, rezervisan za najuzvišeniji žanr likovnih umetnosti –

¹⁴ Buduće proučavanje Valerioovih radova kojima je tema Crna Gora obuhvatiće pažljivo proučavanje njegovih originalnih dela u evropskim kolekcijama.

¹⁵ Slika je u Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv. 20586. Jedno vreme pripadala je Musée des Beaux-arts u Mecu, ali se 1970. vratila u Luvr. Crtež se čuva u Département des Arts graphiques. Cfr: Base Joconde. Portail de musées de France; A. Sérullaz, *Revue du Louvre* 2/33 (2000), 98-99. Prema ovoj sceni naricanja Valerio je 1877. načinio akvarel *Crnogorci se mole pred Cetinjskim manastrom* (*Monténégrins en prière devant les murs du monastère de Cettigne*). Tokom osme decenije 18. veka izvedene su različite varijante ove predstave, u bakropisu i litografiji, često nazivane *Zid oplakivanja/Le mur des lamentations*.

istorijsko slikarstvo, istovremeno je i odgovor na pitanje Andrije Lainovića, postavljeno 1940. godine, citirano na početku ovog teksta.

Valerio je sigurno video Crnogorce kako oplakuju i nariču za poginulima u boju. Taj drevni crnogorski običaj bio je, u onom okviru, česta pojava. Tvrdnja da je poznao Njegošev *Gorski vijenac*,¹⁶ a time i tužbalicu Sestre Batrićeve, ne može se dokazati. Od slikara-putnika nije se očekivala posebna posvećenost literaturi, posebno ne književnosti naroda koji se tek *otkriva*, a prevod Njegoševog epa na francuski još nije postojao. Ostaje mogućnost da su mu poneke teme iz *Gorskog vijenca* bile prepričane, te se njihov ton možda „čuje“ zapisan na crtežima.

Pavel Apolonović Rovinski, koji je u Crnu Goru stigao 1879, beleži da je postojao običaj naricanja pri velikim manastirima, Ostrogu, Morači, Pivi. Zene u crnini, okupljene da oplakuju muške članove porodice poginule u boju, uhvatile bi se za ruke, ili zagrlile i prelazile preko manastirskog polja, tužeći, dok ne bi ostale bez snage i počele da padaju. Narod bi stajao sa strane i ćutke posmatrao.¹⁷

U pisanim i likovnim izvorima ne pominje se prislanjanje uz zid crkve tokom naricanja. Zato se može tvrditi da Valerio najverovatnije nije video Crnogorce kako nariču za svojim poginulima priljubljeni uz zid crkve – koja u raznim izvedbama, Valerioovim i Irijartovim, ponekad slovi kao Cetinjski manastir, samo manastir ili *kapela u pećini*. Dakle, Valerioova predstava nije u potpunosti dokumentarna, već je oblikovana prema načelima orijentalističkog estetizma.

Oplakivanje je bilo velika tema evropskog mita, epa i hrišćanske ikonografije, koja je u 19. veku stekla izuzetnu popularnost i prošla kroz izrazitu estetizaciju.¹⁸ Zapad je bio opčinjen predstavama lamentacije kod drevnih i dalekih naroda. Iskazano snažnim emocijama u izrazu i gestu, žalovanje je oblikovalo željenu sliku paternalističkog društva čiji rituali pružaju sigurnost i donose katarzu.

Odavno je primećeno da je Irijart, ponavljajući Valerioove grafike, u predstavi *Le mur des lamentations* – koja je postala poznata širem auditorijumu zahvaljujući objavljivanju u *Il Giro del mondo* (VI/18, ottobre 4 1877) – prepoznao ista „duboka osećanja koja su nadahnula velike grčke tragičare“.¹⁹ Sem toga, evropsko akademsko slikarstvo je još od vremena Le Brenove

¹⁶ O ovome, na osnovu ranijih tvrdnji: M. Lutovac, *Slika i stih. Uticaj Njegoševog djela na stvaralaštvo Teodora Valerioa, Pera Počeka i Petra Lubarde*, Narodna biblioteka Radosav Ljumović, Podgorica, 213, 23-36, 31.

¹⁷ P. A. Rovinski, *Etnografija Crne Gore*, tom 2, CID, Podgorica, 1998, 215-216. Zahvaljujem se kolegici Nini Rakojević što mi je skrenula pažnju na ovaj podatak.

¹⁸ O estetizaciji žalovanja: M. Sandy, *Romanticism, Memory, and Mourning*, Ashgate, London, New York, 2013.

¹⁹ B. Nedeljković, *Prosvjetni rad*, 1. III 1954.



Sl. 3. Aleksandr Bida, *Četvorica Jevreja pred Zidom plača*, crtež, oko 1850 (Walters Art Museum: Media contributed by the Walters Art Museum)

(Charles Le Brun) sistematizacije izražavanja emocija koristilo razrađeni repertoar poza, gestova i pokreta,²⁰ kojem je romantizam dodao povišenu osećajnost.

Valerio nije izravno kopirao predstave Jevreja pred zidom Solomonovog hrama. Ali mu one jesu pomagale u stvaranju predstave *Oplakivanja*, jer je taj jevrejski običaj bio jedna od egzotičnih tema koje je Zapad otkrio tokom 19. veka. Jevreje pred Zidom plača često je predstavljao Valerioov savremenik, sunarodnik i saradnik Aleksandr Bida (Alexandre Bida) (sl. 3).

Zato se može tvrditi da je Valerio izgradio svojevrstni konstrukt rukovodeći se neposrednim prizorima, romantičarskim sentimentom,

uspostavljenim akademskim kodovima i orijentalističkim imaginacijama.

Crteži Valerioa izražavaju preciznost u beleženju crnogorske narodne nošnje, ženske i muške, kao i oružja. Ali, istovremeno, i slobodnu interpretaciju detalja, naročito u prikazu opanaka, koji podsećaju na salonsku obuću, kao i ženskih košulja koje često imaju preširoke rukave što u potpunosti otkrivaju ruke. Na Valerioovim slikama žene su istovremeno odevene u svitnu nošnju i bosonoge, što nije moglo postojati u realnosti. Na slici *Oplakivanja*, kao i na kasnijim interpretacijama ove teme, one su bose, jer je orijentalistički imaginarij nalagao izuvanje obuće pred svetim mestom, bez obzira na religiju i njene običaje.

Valerioove *re-kreacije* Crne Gore, često iznova rekreirane, kao takve su i prepoznavane u onovremenim kritičkim odjecima. Tako francuski istoričar umetnosti i arheolog, sekretar *Académie des Beaux-Arts* i kasniji direktor *Musées nationaux*, Luj de Ronšo (Louis-François Nicod de Ronchard), u

²⁰ O tome: J. Montagu, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence Sur L'expression Générale Et Particulière*, Yale University Press, 1994.

tekstu *Bakropisi Teodora Valerioa*, pisanom za *Gazette des beaux-arts* 1867. godine, piše o „lepoj seriji“ grafika koja predstavlja „populaciju polu-varvara“ razbacanu po Austrijskom, Ruskom i Turskom carstvu.²¹ Serija je izvedena preciznim crtežom i uz „visok nivo osećajnosti prema rasi još uvek primitivnoj, iako je u našoj civilizovanoj Evropi“, „populaciji *vagabunda* koja je na umoru“, a predstavnici tih *skitnica/nomada*, „izraziti tipovi“, odneće „tajnu jednog života i poezije“ kojoj više neće biti „mesta pod našim suncem“. De Ronšo smatra da je poetičnost „divljeg i slobodnog života“ u suprotnosti sa strogim pravilima „nadziranog“ evropskog društva. Ističe kako su preciznim crtežom i stabilnom kompozicijom izvedene slike Crne Gore – „masiva planina“ u kojem živi „ratoborni narod“ koji se od 16. veka hrabro „bori za svoju religiju i naciju protiv turske dominacije“, i koji vodi „poluvarvarski“ i „poluherojski“ život, veoma „dramatičan“ i „epski“. Tamo ljudi uvek nose oružje, sem kad ulaze u crkvu, jer je ono „garant nezavisnosti i dostojanstva“, poštuju starije, poziraju „šepureći se“, a žene, posebno *Čuvarka*, finih su crta, otmene i „šarmantne“.²²

Ovakvo čitanje grafika Teodora Valerioa, zasnovano na poznavanju vizuelnog materijala i osnovnih podataka iz crnogorske istorije, otkriva poštovanje ali i uobičajeni *orijentalistički* arsenal stereotipa o varvarskoj prirodnosti, antičkom stoicizmu, dramatičnoj emocionalnosti, epskoj hrabrosti i prezentacionoj hvalisavosti „tipova stranih evropskoj civilizaciji“, uz blagi erotski prizvuk opisa njihovih žena.

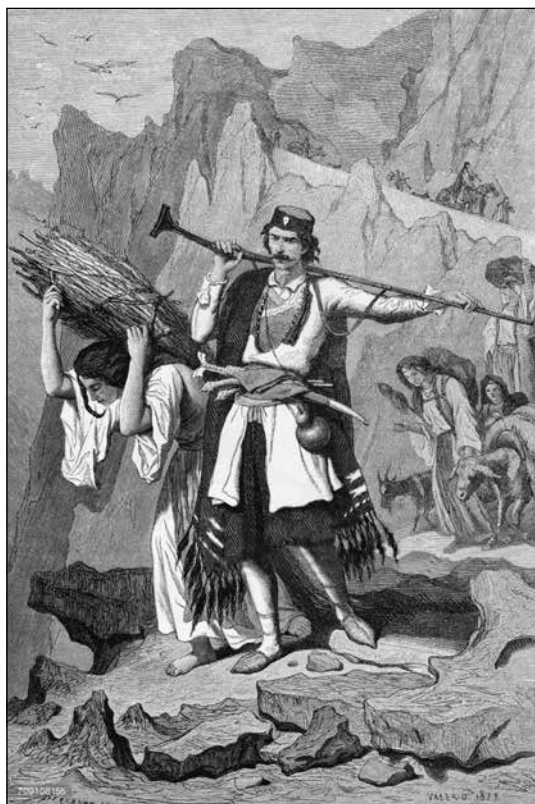
De Ronšo ističe likovne kvalitete Valerioovih radova – dobar crtež, uravnoteženu kompoziciju, fizionomije koje su istovremeno i portret i tip („više tip nego pojedinac“), idealizovane likove, odabran opseg gestova i pokreta. Time kritičar ukazuje da je upravo veština francuskog slikara, odnosno akademska tradicija klasicističkog slikarstva, dala dignitet „ratobornom“ crnogorskom narodu, izjednačivši ga sa *slikama* antičkih i hrišćanskih heroja.

Dok *Čuvarka oružja*, prema De Ronšou, „rezimira ukupni život ovog plemena“, žena na predstavi *Les Monténégrins se rendant au marché de Kotor* je poput „domaće životinje“ (sl. 4).

Valerioovi *Crnogorci odlaze na pazar u Kotor* postali su poznati širokoj javnosti preko Irijartove grafike objavljene u *Il Giro del mondo* (vol. VI/15,

²¹ O Valerioovim predstavama južnoslovenskih naroda, kao i o De Ronšoovoj percepciji, prvi je pisao Miodrag Ibrovac, koji je 1935. istakao: „Pojam koji je Zapad imao o našem narodu bio je oduvek izopačen i površan. Tome su, pored političkih razloga, često doprinosili i sami 'putnici' koji su se predstavljali kao njegovi poznavaoici“ Ibrovac je ostavio iscrpne podatke u svom tekstu, praćenom sa 24 ilustracije, od kojih je deset sa crnogorskom tematikom: M. Ibrovac, op. cit, 33.

²² L. de Ronchard, *Les eaux-fortes de Théodore Valério: Le Monténégro, La Dalmatie*, 1er Mars – Quatrième Livraison, *Gazette des Beaux-Arts*, Tome vinct-deuxieme, Paris 1867, 300-304.



Sl. 4. Šarl Iriart prema Valeriu, *Crnogorci odlaze na pazar u Kotor*, bakropis (Il Giro del mondo, VI/15, settembre 13, 1877)

settembre 13, 1877). Valerio je ovakav prizor bez sumnje video. Ipak, stiče se utisak da je eleganciju i nehajnost muškarca preneglasio. Odlazak na pijacu u Kotoru nije bio izlet za crnogorske muškarce, već težak i opasan put na kojem su rodne uloge bile raspoređene prema realnim okvirima i običajima. I De Ronšo je, opisujući ovu grafiku, razumeo da je muškarac sa oružjem u Crnoj Gori „garant integriteta“. Ali se, ipak, grozio ponižavajuće poze žene.

Prikaz Crnogorca sa puškom preko ramena, pored kojeg hoda bosonoga, od tereta povijena žena, a iza njih su žene različitih uzrasta koje na leđima i glavi nose zavežljaje, izraz je realnosti, ali i orijentalističkih pretpostavki. Kao što je erotizovana predstava žene u to doba bila zaodevena u orijentalne tkanine, jer su one izmeštale

eros u dozvoljeni daleki domen imaginarnog Orijenta, tako je i prikaz pretpostavljenog poniženja žene bio rezervisan za *orijentalne* narode. A koliko su prosvetljena briga o ženi i zgražavanje nad njenim prikazom poput „domaće životinje“ bili krhki, najbolje svedoči primer još jednog putnika kroz Crnu Goru, kardinala Vanutelija (Vincenzo Vannutelli). Vanuteli je, u svojstvu delegata Papske stolice u Osmanskom carstvu, bio u Crnoj Gori 1885. godine, a svoje utiske s puta objavio je u *Zernagora: al Montenegro* 1886. I on je kritikovao Crnogorce zbog odnosa prema ženama koje kao da su „tegleće marve“. Ali mu nije smetalo kada mu je jedna od njih nosila teški kofer do Kotora „hitno i okretno“ i to za veoma „skromnu nadoknadu“. ²³

²³ O. Popović, „Putovanje jednog nadbiskupa u Crnu Goru 1885“, *Lingua Montenegrina* IX/2, 18 (2016), 185-197, 188.



Sl. 5. Šarl Iriart prema Valeriu, *Crnogorski sveštenik u ratničkoj uniformi sa crkvenim barjakom* (Il Giro del mondo, VI/19, ottobre 11, 1877)

Nestabilnost re-prezentacija Crnogoraca ogleda se i na Valerioovom bakropisu *Le prêtre monténégrin en uniforme de combat, portant le drapeau de l'église* (sl. 5). Crnogorski sveštenik u ratničkoj uniformi sa crkvenim barjakom postao je poznat ponovo zahvaljujući Irijartovoj interpretaciji objavljenoj u magazinu *Il Giro del mondo* (VI/19, ottobre 11 1877). U punoj figuri, okrenut pravo prema posmatraču, pozira Crnogorac u narodnom odeću (koje jeste *ratnička uniforma*), koje su, zna se, nosili i crnogorski sveštenici. Njegovo lice je slično licima svih Irijartovih Crnogoraca – istovremeno *antropološki* tačno i idealizovano – oštrih crta, jakih veđa, tankog nosa i uredno uvis povijenih brkova, prodornog neustrašivog pogleda. Figura je visoka i tanka i, kao uvek, veoma elegantna. Svečana nošnja i oružje su verno predstavljene,

dok je ordenje sumarno prikazano. Sve je, kako se tražilo od *slikar-etnografa*, tačno, sem obuće – to nisu opanci, već elegantne crne papuče sa mašnom.

Sveštenik nosi svečani gonfalon od finog materijala, najverovatnije svile, raskošno izvezen, sa predstavom Bogorodice sa Hristom-detetom. Jasnno se vidi da je to ikonografska varijanta stare teme *Mater Dolorosa* – *Madonna tristezza*, *Žalosna Gospa* (ili *Gospa od sućuti*). Predstave Bogorodice pognute glave prekrivene tamnim velom i tužnog lica bile su veoma popularne od baroknog doba i veoma česte u Boki Kotorskoj.²⁴ Oblik gonfalona

²⁴ O tome: S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Plato, Beograd, 2006, 264-265.

i poza Bogorodičine glave navode na zaključak da je sveštenik nosio steg dobijen iz katoličke crkve, najverovatnije u Kotoru, u koji su Crnogorci često odlazili. Ikonografska nepodudarnost sa uobičajenom predstavom Bogorodice u pravoslavnoj ikonografiji, ukoliko ju je uošte uočavao i razmišljao o njoj, očigledno mu nije smetala: dok ponosno pozira, okreće barjak prema posmatraču. Međutim, moguće je i da je *Madonna* uobličena kasnije, u Parizu, na Valerioovom crtežu, ili tokom graviranja matrice za bakropis. Ovo drugo rešenje čini se realnijim, posebno kada se pogleda gonfalon grupe Crnogoraca u pozadini. Na njemu je prikaz stojeće Bogorodice u profilu. Takva predstava nije postojala u pravoslavnoj, a nije bila uobičajena ni u tradicionalnoj katoličkoj marijanskoj ikonografiji. Pojavila se u estetizovanim romantičarskim varijantama religioznog slikarstva. Tako se i ovaj prikaz, kao i dva prethodno opisana Valerioova rada, predstavljaju kao kompozit dokumentarnog i poetizovanog, realnosti i imaginacije, istinski prikaz predstavnika crnogorskog naroda, ali i njihove francuske *re-prezentacije*.

Saša BRAJOVIĆ

RE-PRESENTATIONS OF MONTENEGRINS
BY THÉODORE VALÉRIO

Summary

Presentations of Montenegrins created during the seventh decade of the 19th century by the French artist Théodore Valério should be perceived in the context of the Orientalist discourse. They were created based on direct observation, however, at the same time, in accordance with the established notions the West had about the so called Orient. In Valério's album *Le Monténégro*, created in 1864 after his visit to Montenegro, there is a copper etching *Famille monténégrine pleurant ses morts après un combat à l'entrée du monastère de Cettigne*. The initiation of *Lamentation* was the background of the first developed drawing and copper etching printed according to it – presentation of a young woman conducting the Montenegrin female multitasking of the time – *Gardeuse d'armes, de pipes et de berceaux à l'entrée du monastère de Cettigne Monténégro*. The display of lamentation in the background of the *Gardeuse* was distinguished as a topic to which special attention was given both in the conceptual and in the artistic sense. Valério developed this topic in the most representative and most praised technique of oil on canvas. He displayed the canvas at the biggest public artistic arena of the time – the Paris Salon in 1865. The answer to the question of why he distinguished Valério's topic as being special and especially suitable for public presentation is at the same time the answer to the que-

stion of professor Andrija Lainović from 1940: did Valério really see Montenegrins lamenting against the wall of the Cetinje monastery or should this be explained as “a curiosity which can be compared to Jewish lamentation against the Wailing Wall in Jerusalem”. Valério certainly saw Montenegrins lament and wail for those who died in battle. However, he did not see them do that against the wall of the Cetinje monastery. Lamentation, a great topic of the European myth, epic and Christian iconography gained extraordinary popularity during the 19th century and went through outstanding aesthetisation. The West was mesmerised by presentations of lamentation of ancient and distant peoples because they shaped the desired image of a paternalistic society whose rituals offer security and bring catharsis. Valério did not directly copy the presentations of Jews in front of the wall of Solomon’s Temple. However, these helped him in creating the presentation of *Lamentation* because this Jewish custom was one of the *exotic* topics the West had discovered. This is why it can be argued that Valério created a unique construct while being lead by direct sights, romantic sentiment, established academic codes and Orientalist imaginations.

The situation is similar with copper etchings *Les Monténégrins se rendant au marché de Kotor* – where differences between gender roles are overemphasised, and *Le prêtre monténégrin en uniforme de combat, portant le drapeau de l’église* – where precision and imagination are also combined.

Valério’s documentary and physiognomic approach – which brought him the reputation of an *artist-ethnographer* – was processed through the perception prism of the time of a Arcadian simple, durable and chivalrous “race”. Hence, his presentations are composites of reality and imagination, a truthful display of representatives of the Montenegrin people, but also their Orientalist *re-presentation*.