

Između tradicije i modernosti: Jovan Bijelić i portreti Karađorđevića u međuratnom periodu*

Igor Borozan

Jovan Bijelić – „progresivni reakcionar“

Jovan Bijelić je neosporivo jedan od najznačajnijih slikara na jugoslovenskoj i srpskoj likovnoj sceni u međuratnom periodu. Osnivač grupe Oblik i član grupa Nezavisni i Slobodni snažno je uticao na umetničke pravce i tokove u dinamičnom razvoju domaće moderne.

U posleratnoj historiografiji njegova ličnost i delo su detaljno ispitani. Neizostavnim se čini referisanje na utemeljiteljska monografija Smaila Tihića o Jovanu Bijeliću.¹ Autor je sistematizovao i kodifikovao slikarev život i delo i postavio solidan temelj za naknadna istorijsko-umetnička i kulturološka istraživanja njegovog opusa. O istaknutom predvodniku moderne pisali su, između ostalih, i ugledni teoretičari moderne umetnosti Lazar Trifunović² i Miodrag B. Protić,³ koji su umnogome rasvetlili formalističke okvire Bijelićevog dela. Naporedo, Irina Subotić je sagledala javnu ličnost Bijelića u kontekstu iskonstruisane boemije, kao manifestacije stvaralačke osobenosti i neusklađenosti sa vladajućim kulturnim i društvenim obrascima.⁴

Tendencija da se Bijelićevo delo smesti u linearni razvoj moderne umetnosti činila se neupitnom. Delovi slikarevog opusa koji su izlazili izvan okvira progresivnih tendencija nisu detaljnije analizirani. Podudarnim se čini slučaj znamenitog nemačkog slikara Adolfa Mencela (Adolphe Menzel). U posleratnim istorijsko-umetničkim istraživanjima, mahom pobornika moderne, razmatrane su Mencelove malobrojne samostatizujuće slike. S druge strane, umetnikov javni i državno-propagandni opus, vezani za glorifikaciju dela Fridriha Velikog, bio je umnogome izopšten iz opštih pregleda posvećenih njegovom delu. Ideja da jedan slikar u sebi spoji modernističke tendencije i tradicionalni ili konzervativni tematski repertoar činila se nemogućom. U realnom istorijskom okviru rascjep između slikareve javne i privatne ličnosti, kao i formalnih i tematskih novotarija, te oficijelnih sadržaja nije bio toliko dubok. Stoga se u novijim studijama Mencel definiše kao „progresivni reakcionar“⁵ što ukazuje na moguću simbiozu između progresivnih likovnih stavova i obavljanja državnih i javnih poslova.

Na sličan način je u novije vreme prevrednovano i delo Jovana Bijelića.⁶ U fokusu su se našli segmenti iz njegovog opusa koji su bili zapostavljeni,⁷ ona dela čije su teme ili idejni okvir odstupali od formalistički intonirane istorijsko-umetničke prakse. Postojeća znanja o likovnosti njegovih slika dublje su raščitavana. Pažnja je usmerena i na određene ideološke narative koji nisu bili u fokusu ranijih kritičkih historiografa. Ideologizacija Bijelićevih bosanskih pejzaža⁸ i izvršena uporedna tipolo-

* Rad je nastao u okviru projekta *Predstave identiteta u umetnosti i verbalnoj-vizuelnoj kulturi novog veka*, Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije (br. 177001).

1 S. Tihić, *Jovan Bijelić. Život i djelo*, Sarajevo, 1972.

2 L. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 2014.

3 M. B. Protić, *Jovan Bijelić*, Београд, 1972.

4 I. Subotić, „Delo koje traje (Jovan Bijelić posle dvadeset godina)“, *Petrovački list*, 15. mart 1984 (tematski broj).

5 H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn, 2005.

6 С. Чупић, *Београд Јована Бијелића*, Београд – Нови Сад, 2014.

7 С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964). Зборник радова обележавања њедесетте годишњице од смрти уметника*, Нови Сад, 2015.

8 А. Игњатовић, „У земљи уобразиље. Босански пејзажи Јована Бијелића 1929–1941“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964). Зборник радова обележавања њедесетте годишњице од смрти уметника*, Нови Сад, 2015, 82–90.

logizacija predstava srednjovekovnih vladara svetitelja i modernih srpskih vladara u Crkvi Svetog Aleksandra Nevskog u Beogradu (1930–1931) dovele su do sveobuhvatnijeg posmatranja slikarevog složenog opusa.⁹

U kontekstu novog raščitavanja Bijelićevog dela posebno se ističe značajna analiza njegovih portreta.¹⁰ Donedavnoj marginalizaciji njegovog portretnog opusa u istorijsko-umetničkoj istoriografiji doprineo je i sam slikar: „Jeste da ja radim po porudžbinama mnogo, ali nerado, tim pre kad mi se postavljaju teški uslovi smirenih konkretizatora. I to nisam u stanju da smatram za svoja iskrena dela. Drugi je slučaj kad mi portretirani dā slobodu u punom mahu. Onda ga ja oblačim, i ona stafaža proizvodi kod mene oduševljenje s kojim stvaram. To su portreti koje cenim.“¹¹

Bijelić je u svom iskazu ponovio opšte mesto o emancipaciji modernih umetnika i potvrdio stereotip o uslovljenosti portretisanog od naručioca. Tenzija između prikaza individualnosti portretisanog i tipiziranosti, zasnovane na prikazu socijalnog i društvenog statusa, suštinski je odredila i portretnu delatnost Jovana Bijelića. Lukrativnost portretisanja se iznova postavila kao kontrast umetničkoj slobodi i posledičnoj iskrenosti kao osnovnoj strukturi u traganju za čistom likovnošću (moderne).¹²

Navedeni slikarev komentar umnogome proishodi iz razmatranja delovanja avangardnih umetnika u vreme rađanja moderne; ističe se potčinjenost slikara pred nametnutim okvirima, bilo od naručioca ili uvreženog društvenog okvira. Bijelić zapravo ceni one portrete koji mu pružaju slobodu u komponovanju ličnosti i koji se, stoga, nalaze u jedinstvu sa prirodom.

U tradicionalnoj akademskoj hijerarhiji portret je imao minornu ulogu. Prokažen kao žanr ograničen prirodom, te stoga neprikladan njenoj naknadnoj selekciji i idealizaciji, portret je bio na margini umetničke teorije.¹³ Njegovoj trivijalizaciji je umnogome doprinela pojava fotografskog portreta, označivši nadmetanje između slikara i fotografa u što prirodnijem prikazu portretisane ličnosti. Konačno, zahvaljujući delovanju progresivnih umetnika s kraja 19. i početka 20. veka, naslikani portret je stekao status medija u kojem su umetnici mogli da prikažu subjektivnost svog stvaralaštva.¹⁴

Umnogome sledeći Bijelićev iskaz o portretu, i potonji formalistički ustrojeni tumači slikarevog dela odbacivali su veliki broj građanskih portreta koje je naslikao u međuratnom periodu.¹⁵ Nedorvoljna kritičnost u odnosu na plejadu prikazanih likova nije se činila dovoljno autentičnom da bi valorizovala jednu od osnovnih i, neusmnjivo, najzastupljenijih celina u Bijelićevom bogatom opusu.¹⁶

U novije vreme Bijelićevo portretno slikarstvo je reaktuelizovano. Na slikarevu portretnu delatnost je ukazala Simona Čupić u kontekstu neutralnog prikazivanja beogradske građanske elite. Suptilni prikazi elitnih pojedinaca, njihovih porodica, ali i referentnih statusnih simbola građanstva, u izvesnoj meri su ublažili uvreženi stav posleratnih istraživača o Bijelićevoj antigrđanskoj i antisocijalnoj poziciji.¹⁷ Ti donedavno zanemareni aspekti otvorili su put dekonstrukciji političkih sadržaja i istraživanju funkcije pojedinih mini-opusa u Bijelićevom portretnom opusu. Otuda se posebno nameće isticanje njegovog portretnog slikarstva u službi porodice Karađorđević u međuratnoj jugoslovenskoj monarhiji.

9 J. Mežinski, „Радови Јована Бијелића у цркви Светог Александра Невског у Београд“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 91–116.

10 С. Чупић, „Портрети Јована Бијелића: између грађанске етикеције и бојемског немара“, у: С. Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 57–67.

11 Чупић (ур.), *Јован Бијелић (1884–1964)*, 35.

12 H. Düring, „Auf der Suche nach der reinen Kunst: von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky“, in: H. Kohle (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 7: vom Biedermeier zum Impressionismus*, Prestel Verlag, München – Berlin – London – New York, 2008, 535–554.

13 A. Dorgerloh, „‘Die Melancholie alles Fertige’. Porträt und Selbstbildnis im deutschen Symbolismus“, in: I. Ehhardt, S. Reynolds (eds.), *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, Prestel Verlag, München – London – New York, 2000, 285–302.

14 *Isto*, 285.

15 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 35.

16 Љ. Миљковић, *Јован Бијелић. Дела у Збирци југословенској сликарства XX века*, Београд – Зрењанин, 2013, 11.

17 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 37.

Osnovi vladarskog portreta

Vladarski lik je od antike važio za najuzvišeniji prikaz ljudskog lika. Oduvek se postavljalo pitanje nezavisnosti umetnika pred potrebom idealizacije vladarskog lika. Burhart navodi da su u antičkom gradu Tebi umetnici plaćali globu ukoliko bi vladara prikazali neadekvatno, kao ružnog.¹⁸ Vladarski portreti su imali dejstvo supstituta realnog lika vladara, što im je obezbeđivalo simboličkopopravni status u administrativnom, ali i kulturno-društvenom okviru ranih modernih društava. Vladarski portret je imao status državnog simbola koji je definisao vladajuću dinastiju, ali i državu u celini. Istovremeno je pretrajavao srednjovekovni koncept o dva vladareva tela; prikaz realnog vladara je vizuelizovao njegovu ličnost, dok su simboli, najčešće u vidu državnih insignija (kruna, šar...), manifestovali nadlično i, samim tim, natpersonalno i nepropadljivo državno (monarhističko) telo.¹⁹

Dekapitacija Luja XVI u vreme Francuske revolucije i izvesna desakralizacija monarha i monarhije u celini nisu u potpunosti izmenile uvreženi status vladara i vladarskih portreta u evropskim monarhijama. U 19. veku ikonografija vladara je i dalje definisala monarhističku reprezentaciju.²⁰ Vladari su svakodnevno morali da potvrđuju svoj status.²¹ Plebiscitarnim društvenim dogovorom suveren je iznova bio legitimisan. Iako je svaka generacija unekoliko raskidala sa tradicijom, ciklični istorijski procesi su iznova reaktuelizovali stare monarhističke rituale i ceremonijale. U međuratnom periodu su, u skladu sa rastom autoritarnih režima i pojavom masovnih korporativnih sistema, monarhistički sistemi saobraženi dominantnom diskursu nacionalnih država. U vreme totalitarnih režima, evropski vladari, pa i jugoslovenski monarh Aleksandar Karađorđević,²² nastojali su da definišu svoje mesto u radikalno izmenjenom svetu.

Tradicija uobličavanja vladarskih portreta u srpskoj i potonjoj jugoslovenskoj sredini povezuje se sa Karađorđem Petrovićem, osnivačem srpske moderne države i dinastije Karađorđević.²³ Njegov kanonski portretni lik izveo je ruski slikar Vladimir Lukić Borivikovski.²⁴ Taj izgubljeni portret je poznat zahvaljujući potonjim replikama, od kojih je najpoznatija slikara Uroša Kneževića iz 1840. godine. Voždov portret je vremenom stekao kanonski status i postao uzor za mnogobrojne portretne varijacije na temu osnivača dinastije Karađorđević u 19. i prvoj polovini 20. veka.

Galerija portreta u Gardijskom domu na Dedinju (1926)

Jovan Bijelić je 1926. godine angažovan da naslika niz portreta pripadnika vladajuće dinastije Karađorđević za Gardijski dom na Topčideru. U novoizgrađenom objektu trebalo je istaći značaj vladajuće porodice u vreme konsolidacije mlade monarhije – Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.

Značaj Kraljeve garde se vezuje za osnivanje *regulaša* u vreme Prvog srpskog ustanka (1808). Tokom 19. veka doživela je mnoge transformacije, a status brigade je stekla 1919. godine u Jugoslovenskoj vojsci.²⁵ U mirnodopsko doba je prevashodno imala ulogu simbolične jedinice, ali se ne može zanemariti ni njena realna snaga. Uredbom iz 1923. godine garda je potčinjena kraljevom prvom ađutantu, koji je pak bio podređen kralju. Jedinica je bila bezuslovno odana vladarskom domu Karađorđevića i državnoj zajednici u celini.²⁶ Vrhunac u organizacionom i brojčanom pogledu ova garda dostiže sa generalom Petrom Živkovićem.²⁷

18 T. Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien, 2005, 64.

19 O teoriji dva vladareva tela: E. H. Kantorovic, *Dva vladareva tela. Studija o srednjovekovnoj političkoj teologiji*, Beograd, 2012.

20 W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien – Köln – Weimar, 2010, 57.

21 *Loc. cit.*

22 Б. Глигоријевић, *Краљ Александар Карађорђевић*. Књ. 2, Београд, 2002.

23 O osnovama konstituisanja monarhističke reprezentacije i uspostavljanju vladarskog portreta u Srbiji 19. veka: Igor Borozan, „Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века“ (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2013.

24 Б. Црвенковић, „Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Опленцу“, *Шумадијски записи* 6, 289.

25 Д. Бабац, Ч. Васић, *Гарда у Србији 1829–1945*, Београд 2009, 44–45

26 *Исто*, 48.

27 *Исто*, 46.



Sl. 1. Salon Nj. V. Kralja, Gardijski dom u Topčideru (Izvor: kolekcija Miloša Jurišića)

U periodu od 1919. do 1929. godine odvijalo se uobličavanje gardijskog kompleksa na Dedinju.²⁸ Ceo kompleks je umnogome obeležila ličnost generala Petra Živkovića, tadašnjeg komandanta Kraljeve garde i potonjeg predsednika vlade. Ispod kraljevog imanja podignut je niz građevina, u čijem su središtu bile monumentalne građevine – Štab komande Kraljeve grade i zdanje Gardijskog doma.²⁹ Gardijski dom je izgrađen 1926/27. godine u poznoistorističkom (akademsom) stilu po projektu ruskog arhitekta i inženjera Hrisanfa Vinogradova (Хрисанф Александрович Виноградов).³⁰ Monumentalnost zdanja je potpuno odgovorala funkciji javnih (državnih) građevina koje su na simboličan način slale poruku o snazi i stabilnosti državnog aparata.

Gardijski dom je manifestovao ugled i status Kraljeve garde u novoformiranoj državnoj zajednici. Raskošno izveden enterijer predstavlja sklop reprezentativnih prostornih celina ukrašen istorijskim kompozicijama i dinastičkim portretima.

Jovan Bijelić je, mimo konkursa, u jesen 1925. godine dobio poziv da naslika tridesetak istorijskih kompozicija i portreta.³¹ O tome su ga obavestili Rastko i Zora Petrović. Ubrzo je sklopljen ugovor i obiman posao je trebalo dovršiti do oktobra 1926. godine. Zbog velikog broja predviđenih kompozicija, Bijelić je pozvao druge slikare da mu pomognu. Najveći deo posla je poverio Veljku Stanojeviću, dok su u izradi portreta učestvovali i Miloš Golubović, Dragomir Glišić i Dragoljub Pavlović.³²

Bijelić je tom prilikom naslikao portrete članova dinastije Karađorđević: Karađorđa, kraljice Marije, kralja Petra II, kneza Arsena i nekoliko manjih portreta u pastelima.³³ Portreti su postavljeni u skladu sa simboličnom namenom prostornih celina: u salonu kraljice Marije nalazio se njen portret; u kraljevom salonu portret Vožda je smešten između portreta kralja Petra I i kneginje Zorke (sl. 1);

28 *Истѡ*, 75.

29 *Нав. месѡ*.

30 А. Кадијевић, „Допринос руских неимара – емиграната српској архитектури између два светска рата“, у: З. Бранковић (ур.), *Руси без Русије. Српски Руси*, Београд, 1994, 243–254.

31 *Тihić, Jovan Bijelić*, 37.

32 *Нав. место*.

33 *Истѡ*, 140–142; Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 43.

u loži njegovog veličanstva kralja nalazio se portret malog kralja Petra II. Bijelić je izveo i tri istorijske slike ratne tematike: *Bitka na Kolubari*, *Bitka na Kumanovu* i *Povlačenje preko Albanije*.

Angažovanje Jovana Bijelića bez konkursa izazvao je negativne kritike u beogradskoj kulturnoj javnosti. Po naknadnom sećanju samog umetnika, ispoljilo se i nezadovoljstvo pojedinih slikara iz Beograda, osobito članova grupe Lada, koji su protestovali što je tako običan posao pripao samo jednom umetniku. Negodovali su i zbog toga što je istorijske kompozicije izveo slikar koji nije učestvovao u Velikom ratu i zbog angažovanja Johanesa Vajsa, navodno pokrštenog mađarskog Jevrejina. Ta antisemitski intonirana zamerka imala je cilj da dodatno dezavuiše Bijelića i da dovede do raspisivanja pravog konkursa.³⁴ Međutim, vojni krugovi su bili zadovoljni Bijelićevim radom i ugovorne obaveze nisu raskinute.

Iza navedenih opaski se najverovatnije krila borba za položaj slikara u javnoj sferi. Što se Bijelića tiče, on je neosporno bio zadovoljan finansijskim učinkom javne narudžbine. Verovatno je iz tog razloga prešao i preko upadljivog mešanja generala Živkovića u uobličavanje likovnih predstava: „Kako su sugestije komandanta kraljeve garde išle čak dotle da me upućuje na koji način treba postavljati i komponovati figure i mase, pošto se, dakle, mnogo mešao u posao – ja sa ovim radom nisam zadovoljan i ne smatram ga pravim umetničkim delom.“³⁵ Bijelićevo nezadovoljstvo je bilo usmereno protiv ograničenja koja su ga sputavala u radu; dopremanja istorijskih (autentičnih) artefakata i fotografskih predložaka nesumnjivo su ograničila slikarevo poimanje umetničke slobode o originalnosti. Portret kralja Petra I Karađorđevića to i potvrđuje – nastao po fotografiji Milana Jovanovića (1904)³⁶ manifestovao je kopistički pristup koji Bijelića nije zadovoljavao.

U decenijskom nadmetanju slikara sa fotografima, većina slikara je napustila nametnuti fotografski realizam.³⁷ Kao simbolička slika moći i profana ikona nacije, monarhije i države, vladarski portret nije omogućavao umetnicima preveliku slobodu. Međutim, u određenim slučajevima mogao je da se ispolji kreativan potencijal umetnika.

S druge strane, Bijelićev portret Karađorđa (sl. 2), iako nastao kao varijacija već pomenutog kantskog portreta i eventualno Voždovog portreta u punoj figuri Paje Jovanovića iz 1910. godine,³⁸ predstavlja autohton iskaz o izvesnoj autonomiji umetnika u stvaranju vladarskog portreta. Pozitivno mišljenje o portretu izneo je Smail Tihić, koji je u analitički komponovanom pejzažu video citat klasičnih uzora (renesansa).³⁹ O kvalitetu portreta svedoči i onovremeni prijem portreta. Jedini sačuvan Bijelićev portret iz ciklusa naslikanih za Gardijski dom objavljen je 1926. godine u uglednom časopisu *Ilustrovani list* od 24. oktobra 1926. godine.⁴⁰

Bijelićevo slikanje portreta i istorijskih scena za Gardijski dom doprinelo je poboljšanju njegove materijalne situacije. Istovremeno, nije bez osnova ni teza da je angažman bio potreban za slikarevo dodatno društveno etabliranje i izvestan samostalni stvaralački rad.



Sl. 2. Jovan Bijelić, Karađorđe, 1926. (Izvor: Vojni muzej u Beogradu)

34 Tihić, *Jovan Bijelić*, 57.

35 *Isto*, 142.

36 Г. Малић, *Милан Јовановић, фотодограф*, Београд, 1997, 223.

37 Више о односу слике и фотографије: М. Тодић, *Фотографија и слика*, Београд, 2001, 27–41.

38 Црвенковић, *Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Ойленцу*, 291.

39 Tihić, *Jovan Bijelić*, 141.

40 Анон., *Илустровани лист* 43, 26. октобар 1926.

Pozni portreti člana dinastije Karađorđević

Bijelić je nakon izvesnog prekida u slikanju dinastičkih portreta ponovo nastupio kao slikar u domu Karađorđevića. Nedavno otkriven nedatovani portret (sl. 3), najverovatnije s početka četvrte decenije 20. veka (danas u vlasništvu Državne umetničke kolekcije dvorskog kompleksa na Dedinju), potvrđuje kontinuitet umetnikovog slikanja člana vladajuće dinastije. Mladog naslednika prestola je naslikao sa izvesnom ekspresivnošću. Dečakov opušten stav sa rukom na balčaku sablje, ali i muževna gotovost da kao budući vladar aktivno deluje, ukazuju na sigurnu budućnost monarhije. Simboličku potvrdu dinastičkog prejemstva naglašava Orden kneza Lazara na dečakovim grudima. Prikaz mladog monarha sa najvažnijom nacionalnom i dinastičkom insignijom izražava kontinuitet imaginarne tradicije u službi realne političke današnjice i projektovane sutrašnjice. Istovremeno, u pejzažu je predstavljen dinastički mauzolej, Crkva Svetog Đorđa na Oplencu.⁴¹ Prikaz ključnog dinastičkog toposa ukazuje na kontinuitet koji Petra II povezuje sa počivšim precima porodice Karađorđević.



Sl. 3. Jovan Bijelić, Portret kralja Petra II Karađorđevića (Izvor: Državna umetnička zbirka Dvorskog kompleksa na Dedinju)

Sredinom četvrte decenije 20. veka Bijelić se iznova okušao kao portretista doma Karađorđevića. Godine 1935, na incijativu Udruženja likovnih umetnika, raspisan je konkurs za izradu portreta kralja Petra II Karađorđevića i kneza Pavla Karađorđevića. U vreme nestabilne političke situacije nakon ubistva kralja Aleksandra Karađorđevića u Marseju (1934) i dezintegrativnih nacionalnih previranja, ideja o integralnom jugoslovenstvu više nije mogla da održi jedinstvo zemlje.⁴² Kompozitna država bez autoritativnog suverena tiho se rastakala. Jedno od rešenja za prevazilaženje nastale situacije bilo je ubrzano propagandno multipliciranje lika preminulog monarha u raznim medijima. Istovremeno, destabilizovan nacija je trebalo upoznati sa likovima maloletnog monarha i aktuelnog regenta namesnika Pavla Karađorđevića. Sa tim ciljem, u listu *Politika* od 25. juna 1935. godine objavljen je tekst o ishodu konkursa o kojem su pisali i ostali listovi u celoj državi.⁴³

U želji da spreči nekontrolisanu produkciju vladarskih likova od raznih udruženja i umetnika, zvanično Udruženje likovnih umetnika je podnelo molbu Kraljevskoj kancelariji da se raspiše zvaničan konkurs za izradu portreta vladarskog dvojca koji bi se potom umnožili i postavljali u državne ustanove i javne prostore. Odredbe konkursa nisu ograničavale umetnike u izboru formata portreta i stilskog izraza, ali im je preporučeno da budu reprezentativni. Čitaocima *Politike* su bila predočena i imena članova žirija: Ana Marinković, Bora Stefanović, Pjer Križanić, Ilija Kolarović, Nedeljko Gvozdenović, Vinko Grdan i Sreten Stojanović. Kompetentni i provereni umetnici su izdvojili portrete kralja Petra II od Josipa Cara, Veljka Stanojevića i Jovana Bijelića, dok je za najbolji portret kneza Pavla izabran rad Miloša Vuškovića.

Posebno je značajan podatak da je to bio prvi javni konkurs za izvođenje portreta člana vladarske kuće. Nagrađeni radovi su takođe bili objavljeni u listu *Politika*. Bijelićev portret kralja Petra II izdavao se kao najslobodniji od priloženih portreta (sl. 4). U okviru zahtevanog reprezentativnog patosa, portret je ipak imao dozu umetnikove kreativne slobode. Budući da se dinastička moć nakon ubistva kralja Aleksandra morala kompenzovati prikazom novog vladara, Bijelić je fragilnog monarha portretisao sa dinastičkim realijama moći. S idejom političkog legitimisanja, krunidbeni

41 Више о Цркви Светог Ђорђа на Опленцу: М. Јовановић, *Опленац. Храм светио Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*, Топола, 1989.

42 Љ. Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941*. Књ. 2, Београд, 1996, 285–328.

43 Анон., „Резултат конкурса за портрете чланова краљевске куће“, *Полићика*, 22. мај 1935, 5.

simboli kralja Petra I krase malog vladara. U simboličnom prostoru slike dominira lik monarha ispod baldahina koji ga čini posvećenim. Osveštane realije kraljevskih insignija trebalo je da utvrde nestabilnu vlast i položaj kralja Petra II. Istovremeno, hermelinski plašt, kruna i šar, kao i Orden kneza Lazara, definisali su koncept dva vladareva tela. Smrtno telo kralja Aleksandra bilo je dezintegrisano, a monarhija je, kao nepropadljiva kategorija, nastavila svoj besmrtni život. Takav koncept je dodatno potvrđen prikazom trorednog državno-dinastičkog grba u levom segmentu slike.

Bijelić je bio zadovoljan svojim delom: „Alal ti vera, Johanes, kad ovaku sliku možeš sačiniti.“ Taj slikarev iskaz potvrđuje da je uspeo u sebi pomiriti formalni modernizam, umetničku autonomiju i tradicionalno ikonografsko rešenje. Popustila je napetost između *kako* (formalna logika autonomnog likovnog polja) i *šta* (oficijelna tema/sadržaj).⁴⁴ Između subjekcije i samosvojnog likovnog postupka, kao i determinisane teme zavisne od političkih i ideoloških okvira, uobličen je lik mladog monarha i predvodnika složene državne zajednice. Bijelić je 1940. godine, po fotografiji, naslikao još jedan portret Petra II Karađorđevića u građanskom odelu.⁴⁵

Slikar koji je s prezirom govorio o oficijelnoj patronaži umetnika u kontekstu zavisnosti akademija u Beču (od cara Franje Josifa) i Minhenu (od nemačkog cara Viljema), postao je angažovani pregalac u službi propagande jugoslovenskog dvora. Paradoksalno ili ne, Jovan Bijelić, jedan od glavnih protagonista srpskog i jugoslovenskog modernizma u međuratnom periodu, naslikao je niz portreta vladajuće dinastije. Tako je, uz Uroša Predića i Paju Jovanovića,⁴⁶ postao ključni protagonista reprezentativne kulture dinastije Karađorđević u javnoj sferi Kraljevine SHS i Kraljevine Jugoslavije.



Sl. 4. Rezultat konkursa za portrete članova Kraljevske kuće, 1922. godina (Izvor: *Politika*, 22. jun 1935)

44 Чупић, *Београд Јована Бијелића*, 37.

45 Тихић, *Јован Бијелић*, 276.

46 М. Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowich*, Београд, 2010, 200–201.