

Игор Б. БОРОЗАН

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

## АРХЕОЛОШКА АЛЕГОРИЈА: ПАД СТАЛАЊА ЂОРЂА КРСТИЋА\*

**Сажетак:** Године 1900. Ђорђе Крстић окончава уобличавање монументалне композиције *Пад Сталања* за потребе репрезентације Краљевине Србије на Светској изложби у Паризу. У центру композиције, настале на основу препоруке славног француског сликара Леона Бона, налази се приказ херојске борбе митског јунака Тодора од Сталања против Османлија почетком 15. века. По неким изворима, стручни жири Светске изложбе негативно је оценио слику, што је била и најважна дубока подељеност српске ликовне критике око валоризације Крстићеве слике. Особито се парадигматичним чине критике Божидара Николајевића, Богдана Поповића и Михаила Валтровића, водећих културних посленика епохе. Налазећи се на супротним половима српске ликовне критике, у распону од академског реализма, до симболистичког поимања сликарства, критичари су потврдили пријем и прераду актуелних естетских и интелектуалних струјања из великих европских центара. Новија истраживања оновременог европског сликарства, особито ликовног израза и идејног исказа Гистава Мороа, указују на могућност дефинисања слике у складу с концептом *археолошке алегорије*. Разградња традиционалног историјског сликарства и поступак слободног поигравања с академским основама условили су смештање Крстићеве *збркане* слике између историјске документарности и алегоријске неодредивости. Одударање од канона немачког симболизма упућује на претпоставку да је Крстић своју слику начинио у складу са формалним и садржинским особеностима француског симболизма, нарочито акцентујући Мороово сложено дело. На основама аутентичне веродостојности изведена је поетска прерада народне песме *Смрти Војводе Пријезде*, с идејом слободе уметника у представљању формалних елемената и идејних основа слике.

**Кључне речи:** Ђорђе Крстић, историјско сликарство, симболизам, археолошка алегорија, Михаило Валтровић, Богдан Поповић

\* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства науке и просвете Републике Србије, под називом „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог века“, под редним бројем 177001.

У исторографији није решено питање да ли је слика *Паг Сџалаћа* била изложена на Светској изложби у Паризу 1900. године.<sup>2</sup> Крстићева композиција је визуелизација народног прпева (*Смрти војводе Пријезде*) једног историјског догађаја који је током векова османског ропства постао део вербалне историје и топос очувања националног и верског идентитета. У летопису Константина Филозофа говори се о похари коју је султан Мехмед извршио 1413. године.<sup>3</sup> Након победе над Деспотом Стефаном на Врбници, султан је порушио Крушевац, Петрус, Копријан, Сталаћ и друге градове. Константин Филозоф је допунио наратив говорећи о мучеништву Тодора од Сталаћа, који је, бранећи град, херојски изгорео у кули.<sup>4</sup> Исти извор је очигледно послужио и Божидару Николајевићу, који је слику описао на основу истоветних предлога, али и дела Стојана Новаковића *Срби и Турци XIX (1893) и XV*.<sup>5</sup>

Израда Крстићеве слике је започета неколико година пре Светске изложбе у Паризу 1900 године. Наиме, 1895. године Србију је посетио знаменити сликар Леон Бона (Léon Bonat).<sup>6</sup> Михаило Валтровић је обавестио јавност о улози француског сликара у процесу уобличавања Крстићеве слике: „Бона је, чувши причу, дуго био замишљен, па ће се онда лупити руком по челу и рећи своме сапутнику: 'Овај романтични догађај из ваше историје био би веома леп предмет за слику, и ја ћу препоручити Његову Величанству Краљу, да ово даде на израду госп. Крстићу, кога је судећи по његовим радовима, а нарочито по његову Анатоми, сматра као најдаровитијег српског сликара'“.<sup>7</sup> Француски сликар реалистичке провенијенције и аутор чувене слике *Јов* (1880)<sup>8</sup> посетио је Србију у својству госта краља Александра Обреновића. У друштву тадашњег дворског лекара Ђоке П. Јовановића, и вероватно Михаила Валтровића, посетио је остатке средњовековног града Сталаћа. Валтровић наводи да је Леон Бона пред рушевинама града Сталаћа чуо за један славни догађај из националне историје који се одиграо у другој деценији 15. века.<sup>9</sup> Истовремено, потврђује да је стварни историјски догађај који је описао Константин Филозоф, савременик Деспота Стефана Лазаревића, очуван на основу народне песме (*Смрти Војводе Пријезде*).

Снажна и дуготрајна веза породице Обреновић и Ђорђа Крстића потврђена је изведбом слике *Паг Сџалаћа*.<sup>10</sup> Валтровић наводи да је слику наручио сам краљ Александар Обреновић. По неким изворима, слика је била послата у Париз као власништво краљице Наталије Обреновић.<sup>11</sup> У сваком случају, сли-

2 Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић 1851 - 1907.*, Београд, 2001, 51.

3 *Изложбе у Београду*, прир. М. Коларић, Београд, 1985, 121.

4 *Истио*.

5 Б. С. Николајевић, „Србија на светској изложби у Паризу III“, *Бранково коло* (год. VI, бр. 10), Сремски Карловци, 1900, 310.

6 *Изложбе у Београду*, 120.

7 *Истио*.

8 R. Diederer, L. des Cars (ed.), *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, München, 2017, 77 - 78.

9 *Изложбе у Београду*, 120.

10 И. Борозан, *Сјоменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, Београд, 2014, 73-77.

11 Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

ка је настала као наруџбина краљевског дома, док је Одбор за припрему учешћа на Светској изложби препоручио Крстићу да у Паризу наступио са сликом *Пад Сџалаћа*.

Михаило Валтровић је највише допринео популаризацији Крстићеве слике у јавном простору. Истакнути ликовни критичар и најутицајнији актер креирања културне политике у јавном простору последњих деценија 19. и почетком 20. века континуирано је подржавао уметнички рад Ђорђа Крстића.<sup>12</sup> Његова неупитна подршка сликару зачета је током *Полемике њравославносџи*, која је избила средином девете деценије 19. века поводом Крстићевог сликања икона за иконостас нишке Саборне цркве.<sup>13</sup> Полемикy се нарочито разбуктала контроверзна икона *Смрџ Цара Лазара* (сл. 1). Прву велику историјско-уметничку полемикy водила су два супротна тора: у једном су били Ђорђе Крстић и његов покровитељ Михаило Валтровић, док су другу струју заступали уважени академски сликар и културни радник Стеван Тодоровић и књижевник Ђорђе Малетић. Скоба, који се чини веома важним за потоње контроверзе које су избиле поводом слике *Пад Сџалаћа*, изазвало је питање суштине уметничког дела. Малетић је оптужио Крстића за огрешење о традиционални поступак изградње историјске слике који је почивао на академским постулатима – аутентичан приказ историјског догађаја конципиран у складу са начелима идеалистичке естетике а универзални идеали су уткани у локални историјски и просторни оквир.<sup>14</sup> У том духу је Малетић замерио Крстићу да владар на слици *Смрџ цара Лазара* није приказан у свом реалном историјском костиму, те да насликани пејзаж није аутентичан приказ Косова поља. Основа Малетићевог напада била је у идеји да слика мора да буде визуелна проповед, тј. да је сликарев задатак да историју представи на јасан, дидактичан и оплемењен начин.

Валтровић је пак тврдио како је требало да Крстић прикаже унутрашњи, духовни смисао, јер суштина сликарства није у томе да буде *џустџа илусџрациџа*,<sup>15</sup> већ се његова суштина налази у истицању идеје – *духовноџ раџа*.<sup>16</sup> У складу са актуелним поставкама симболизма, које су умногоме обележиле Крстићево школовање у Минхену, Валтровић је прокламовао концепт интелектуалног, духовног сликарства.<sup>17</sup> По њему, слику би требало доживљавати као вишу (духовну) истину која се не исцрпљује у репетирању историјских факата и позитивних значења.

*Полемика о њравославносџи* није донела победу ниједној супротстављеној страни, па су обе наставиле да функционишу у медијској сфери и репрезентативној култури неколико наредних деценија. Валтровић је с временом постао неприкосновени ауторитет критичке јавности, док је Ђорђе Крстић потврдио

12 И. Борозан, *нав. дело*, 77–79.

13 Н. Макуљевић, *Црквена уметносџи у Краљевини Србиџи (1882–1914)*, Београд, 2006, 112–133.

14 М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саоџишџења XXXIV*, 2002, 373–375.

15 *Изложбе у Беоџраду*, 33.

16 *Исџо*.

17 И. Борозан, *Сликарсџиво немачкоџ симболизма и њеџови одџеџи у кулџури Краљевине Србиџе*, Београд, 2018, 90–92.

свој статус у јавном простору. Његови континуирани контакти са породицом Обреновић датирају од школовања у Минхену које му је омогућио краљ Милан Обреновић. Крстић је за потребе албума краљице Наталије Обреновић у периоду од 1884. до 1887. године путовао по Србији.<sup>18</sup> Том приликом је извео низ скица пејзажа и важних места сећања (манастири). Ови прикази нису настали као документарне представе, већ као непосредни утисци доживљеног. Праксу непосредног контакта са објектом сликар је поновио приликом припремних радњи за слику *Паг Сџалаћа*. У писму Министарству просвете и црквених дела од 8. октобра 1895, Крстић моли за одобрење: „...ради снимања куле и терена њеног, где је названи /Тодор/ племић очајну борбу вршио са Јаничарима, а пошто је иста тврдина данас само руина, то ћу се моћи користити изгледом њеним и мораћу поћи и у Смедерево, те да Смедеревски град разгледам и снимим, јер држим да је по свом типу једнак граду Сталаћском: овај рад чиним у корист поручене ми слике...“<sup>19</sup>

Крстић је насликао *Кулу Тодора од Сџалаћа* у периоду од 1855. до 1899. године (сл. 2). Свакако, није у питању права скица која би сведочила о брзом теренском раду и непосредном утиску, и потом била довршена у форми коначне верзије. Крстић је на лицу места забележио лични доживљај. Подразумевајућу традицију „објективног визуелног представљања виђеног“ употребио је субјективни и емоционални приказ.<sup>20</sup> У складу са геополитичким и идеолошким оквиром времена, Крстић је приступио сликању једног топоса у функцији његовог историјско-меморативног контекста. Коначно, у складу са историјско-топографским, али и уметничким приказима земље, људи и споменика прошлости у другој половини 19. века, он је створио репрезентативну конструкцију која је требало да пружи утисак спонтаности.<sup>21</sup> Истовремено, приказ неулепшане куле сведочио је о култури руина. У сагласју са романтичним национализмом, али и модерним симболистичким дискурсом, уметников приказ је манифестовао истицање скривеног и мистичног. Куле и остала напуштена места сведочила су о неумитном протоку времена и нестајања.<sup>22</sup>

У историографији је и даље на снази контроверза да ли је слика *Паг Сџалаћа* била изложена у оквиру Српског павиљона на Светској изложби у Паризу. Одређени извори сугеришу да је слика допремљена у Париз, али да није била изложена, с обзиром на то да сувише наглашена бруталност сцене није одговарала званичној комисији.<sup>23</sup> Са друге стране, у свом осврту на изложена дела у оквиру Српског павиљона на Светској изложби, пласираном у *Бранковом колу* за 1900. годину, Божидар Николајевић помиње слику *Паг Сџалаћа*.<sup>24</sup> Тиме се уноси додатна забуна око излагања слике у Паризу. Николајевић сликовито описује борбу Срба и Османлија и дочарава моменат када Тодор од

18 Ј. Трајков, „Албум краљице Наталије Обреновић“, *Крушевачки зборник* 13, 2008, 101–113.

19 Архив Србије, Ф. 33, р. 125/1895, пренесено у: Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

20 М. Тимотијевић, „Визуелна представа Србије у делима Феликса Каница“, у: *Слике са Балкана Феликса Каница*, Ђ. С. Костић (ур.), Београд, 2011, 122, 115–131.

21 *Исто*, 124–125.

22 И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, 126.

23 Н. Кусовац, *нав. дело*, 51.

24 Б. С. Николајевић, *нав. место*, 309–311.

Сталаћа схвата да је пораз неминован: „и он усред најкрвавијег покоља јурну кроз разваљене вратнице на платну градском, утрча у оближњу кулу, па онда кроз отвор на њој ускочи на мост и утрча по њему у ону где су му дете и жена. У истоме тренутку откачи се мост са те куле, која се свали на тле; тако се обезбедио, да му нико није могао одоздо прићи, јер је од улаза на тој кули до земље била дубина неких 12 m.“<sup>25</sup> Николајевић наводи да је Крстић за потребе извођења слике „снимио с природе зубом времена оштећену кулу“<sup>26</sup> са њеним заосталим *илајном*, што је верно и приказао на слици.<sup>27</sup> Очигледно је критичар, премда окренут истицању духовног садржаја у уметности, имао потребу да потврди аутентичност Крстићеве представе као доказа поштовања историјске веродостојности. У наставку свог осврта Николајевић истиче да је сликар заправо приказао завршну сцену велике битке, тачније тренутак када је Тодор ступио на кулу. Коначни крешендо битке, и херојску погибију владара Сталаћа, критичар је подробно описао у наставку текста. Он сликовито илуструје сцену жестоке битке и посебно наглашава *иприродности* ликова – турског барјактара и војника који дува у рог и најављује победу Полумесеца, као и српског барјактара у панциру. Потом описује горњу зону слике, врх куле, Тодора од Сталаћа, његово „крваво чедо“, које му лежи крај ногу и његову мајку која попут „Амазонке са фриза халикарнаскога“ замахњује каменом на турске војнике – што све ствара „величајни ефекат“.<sup>28</sup> Николајевић подстиче посматрача да се саживи са осећањем самог Тодора, које при томе не може да одреди на основу познатих естетских термина. Тодорово осећање дефинише као спој бола, очајања и поноса, и указује на то да је Крстић успео да прикаже помирење „естетичног и грозног“.<sup>29</sup> Јасна је интенција Николајевићевог осврта да укаже на концепт уживања у застрашујућем и ужасном.

Корени препознавања величајности које провоцира осећај задовољства пред страшним призорима налазе се у теоријским исказима филозофа Едмунда Берка (Edmund Berk), који је средином 18. века установио концепт сублимног.<sup>30</sup> Овај проторомантичарски концепт је кулминирао у епохи романтизма. Узвишени, неочекивани и страшни прикази природе су изазивали усхићење генерација романтичара. Посматрање, са безбедне дистанце, бизарног и ружног изазивало је уживање у ирегуларним формама и гротескним темама. Чувено дело *Смрти Сарданапала* (1827) Ежена Делакроа (Eugène Delacroix) први пут приказује историјску сцену која у потпуности одражава спој визуелизације страховног догађаја и формалног потирања академских правила у конципирању слике – „слика је успела да од одвратне ствари, представе за гнушање, створи једну представу уметности“.<sup>31</sup> Иконична слика тамног

25 *Истѿо*, 310.

26 *Истѿо*.

27 *Истѿо*.

28 *Истѿо*, 311.

29 *Истѿо*.

30 T. Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, 1986.

31 R. Steiner, "Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhundert", in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Wolf Eiermann (ed.), München, 2016, 62–63.

романтизма је дефинисана на формалном нивоу: романтичари су дефинисали на формалном нивоу: изванперспективност, децентрираност, ирегуларност форми, судари облика, недостатак фокалне тачке и дивљи колорит.<sup>32</sup>

На крају осврта на слику *Паг Сџалаћа* Николајевић истиче извесне техничке неправилности у њеној изради, али додаје и да је „протоплазма“<sup>33</sup> уметничког дела „уметникова мисао“<sup>34</sup> која уз пријатан и здрав колорит истиче посебност слике. Критичар наглашава и духовни смисао уметничког дела који је надишао уочене лапсусе на Крстићевој слици.<sup>35</sup> Позитиван однос Николајевића према Крстићевој слици не чуди, будући да је у више наврата био ватрени заступник сликаревог дела и симболистичке поетике у целини.

Наспрам недоумице да ли је Крстићев *Паг Сџалаћа* био изложен у Паризу, чињеница је да је слика била изложена у Народном музеју у Београду 1901. године (сл. 3). *Вечерње новостии* су обавестиле јавност да ће на изложби 1. марта бити изложена Крстићева слика.<sup>36</sup> У чланку се при томе наводи да су лица, одело и оружје приказани на основу историјских чињеница, па ће посетиоци изложбе имати прилику да виде визуелну илустрацију историјског догађаја. Поштовање историје, као свежажеће структуре, и даље је било препорука за потврђивање вредности историјске слике. Крстићева композиција је имала велики одјек у београдској јавности. У *Бранковом колу*<sup>37</sup> објављен је Валтровићев текст у којем се хвали композиција, колорит и ефекти Крстићеве слике, који наводе посматрача на размишљање. Делује помало изненађујуће што се Валтровић није упустио у дубље тумачење, већ се задржао махом на приказу историјске теме. Очигледно је критичар употребио свој утицај у јавним гласилима како би подржао већ етаблираног уметника и његово најновије дело.

На изложбу слику *Паг Сџалаћа* уследио је и осврт Богдана Поповића, угледног историчара књижевности, ликовног критичара и апологета француске културе на тлу модерне Србије. Писац знамените *Анџолологије новије српске лирике* објавио је у *Српском књижевном гласнику* опширну критику Крстићеве слике, која се, упркос негативном призвуку, чини кључном за разумевање историјске композиције.<sup>38</sup> У уводном делу чланка, Поповић нескривено критикује управу Народног музеја, која је, по њему, приватизовала свој простор. Критичар је отварање галерије слика за само једну слику оценио као недемократски чин, као и њено затварање одмах након излагања Крстићеве слике. Истакао је и да се тако ниподаштавају остали уметници који уобичајено излажу у дворани Велике школе или у Грађанској касини. На индиректан начин, Поповић је највероватније прозвао Михаила Валтровића, тадашњег управника Народног музеја. Након отвореног негодовања због приватизације простора Народног музеја и претераног рекламирања изложбе у јавним гласилима,

32 E. A. Fraser, "Delacroix's Sardanapalus: The Life and Death of the Royal Body", *French Historical Studies* 26, 2003, 315–349.

33 Б. С. Николајевић, *нав. место*, 311.

34 *Исто*.

35 *Исто*.

36 Пренесено у: *Изложбе у Београду*, 116.

37 *Исто*, 120–121.

38 *Исто*, 116–119.

Поповић је нагласио да иза његове критике не постоји лични сукоб са Крстићем, с којим је, иначе, у пријатељском односу.

Похвалама добро изведеној композицији и правилно изведених линија, видљивим у „живописном троуглу“ на врху куле сатканом од Тодора и његове породице, Поповић додаје и примедбе – да *Пад Сџалаћа* није „узорито уметничко дело“,<sup>39</sup> да је слика, упркос истакнутом шаренилу и драматичности радње, заправо хладна, куди унутрашњи распоред ликова, носиоца радње, који су међусобно у лошој вези: „или су понегде чак у противности једна са другом; нема стремљења ка једном циљу, управљања и прибирања свију ефеката уједно“.<sup>40</sup> Критичар истиче и да је Тодор приказан необично миран упркос драмској радњи, док је Турчин који са лествица гађа копљем увис сувише елегантно изведен и тиме неприкладно уметнут у борбу, приказани војници делују као да су усред кавге, а не крвавог покоља... Укратко, ликовима, као и читавој Крстићевој представи, недостаје напетост тренутка, која је требало да изрази патос трагичног догађаја. Као кључни недостатак слике, Поповић замера одсуство ваздушне перспективе, дубине која подстиче посматрача да стекне утисак о „једној равни“,<sup>41</sup> чему доприноси јединствен колорит људи и предмета (група око Тодора и градска зидина). Услед непостојања линеарне перспективе, слика је изгубила на „прегледности и истинитости“.<sup>42</sup> Осим ових мањкавости Крстићеве слике, Поповић наглашава и низ мањих: чудан положај руку, немогуће приказивање тела, приказ дневне светлости доле, а ноћне горе... Позитивна оцена о разноврсности приказаних типова Турака, извесне мекоће колорита, као и закључак да слика никога неће оставити равнодушним, ипак не умањују општи негативан утисак о слици.

### *Археолошка алејорија*

Расправа о алејорији Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), *О њореклу немачке жалобне ијре*,<sup>43</sup> може да нам послужи за деконструкцију Крстићеве слике *Пад Сџалаћа*. У сржи алејорије налази се преокупација смрћу и пролазношћу. Модерна тумачења сликарство Гистава Мороа (Gustave Moreau) виде кроз отуђење, призму катастрофе, разарања и растварања – „пропаст постаје кључни алејоријски симбол“.<sup>44</sup> Свет и његову повест сагледава као алејоријски скуп фрагмената који добијају ексцентрична значења која се као „фрагменти стварања опсесивно гомилају“.<sup>45</sup> Алејорији недостаје органско јединство, дефинише је слабост аранжирања, те се сажима у „скупљивости“.<sup>46</sup>

39 *Истио*, 117.

40 *Истио*, 118.

41 *Истио*.

42 *Истио*.

43 W. Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo, 1989.

44 S. Allan, "Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'", *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, 2009. Више о сликарству Гистава Мороа: Ј. Николић, „Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа“, *Зборник Мајишце српске за ликовне уметности* 45, 2017, 217–228. P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, New Haven and London, 2017.

45 S. Allan, *loc. cit.*

46 *Ibid.*

Парадоксално или не, Богдан Поповић је у свом негативном осврту на Крстићев *Пад Сџалаћа*, заправо, истакао све истакнуте особености алегорије, али и сликарства и културе симболизма. Да бисмо разумели естетско и идејно полазиште са којег је Поповић наступао приликом тумачења Крстићеве слике, потребно је да се осврнемо на обимну студију Бранка Лазаревића посвећену Богдану Поповићу, у којој је, између осталог, истакнут Поповићев презир према мистичарима и метафизичарима.<sup>47</sup> Указано је на његову одбојност према Ничеу (Friedrich Nietzsche), Фројду (Sigmund Freud) и другим корифејима археологије несвесног. Насупрот неприхватању идејних уметника, потврђено је Поповићево поштовање према „реализму и јасноћи“, према Толстоју (Лев Николаевич Толстой), Стендалу (Marie-Henri Beyle Stendhal).<sup>48</sup> Присталица позитивизма и естетског начела *уметности ради уметности*, критичар је форми и стилској перфекцији давао предност над садржајем.<sup>49</sup> Он је „чисти формалиста“;<sup>50</sup> који ужива у савршеном облику и успелом изразу. Чулност је његово осећање, а оно се понајбоље јавља у облику. Дакле, форма ради форме, и „људска нормала“ као стварност која се разуме чулима. Све дубинско, ирегуларно и онострано поима се као ненормално и одбацује се. Овај, условно речено, француски парнасовац прошао је кроз све промене у култури и уметности у трајању од неколико деценија.<sup>51</sup>

Прикривање предмета приказивања на Крстићевој слици представља кључно симболистичко изражајно средство.<sup>52</sup> Није без разлога Поповић указивао на одсуство јасноће теме у Крстићевом приказу историјског догађаја. Потреба да се историјска слика оствари у складу са вековним обрасцем није мимоишла ни његово виђење. Јасноћа композиције је претпоставка складно изведене историјске представе, која на примерен и недвосмислен начин треба да прикаже универзалне принципе. Истовремено, уметање херојских дела из прошлости засновано је на правилном распореду фигура у перспективно координисаном и математички измерљивом тродимензионалном пољу. Идеални људски ликови правилних пропорција уметани су у поље историје која је поимана као узвишена драма човечанства. Отуда Поповић указује на одсуство ваздушне и линеарне перспективе на Крстићевој слици, које су од доба ренесансе дефинисале правилно изведену ликовну представу. Поповића је збуњивало и одсуство тачних пропорција људских тела у немогућим ситуацијама, и у неретко супростављеним правцима. Свеопшта збрка људских фигура у хировитим и нелогичним кретњама појавила се пред естетичарем који је захтевао хармонију и савршенство чистих форми. Ритмичности није било, будући да је заумни и опозитни свет симболизма тежио да дезинтегрише основе академског поимања слике. Боја и светло више нису у функцији средстава

47 Б. Лазаревић, „Богдан Поповић“, у: *Филозофија критике и други есеји*, сабрана дела, књ. 3, прир. Д. Пувачић, Београд, 2004, 161.

48 *Исто*, 162.

49 *Исто*, 174.

50 *Исто*, 175.

51 *Исто*, 203.

52 Н. Н. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: *Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), München, 2000, 22–23.



за осветљавање форме, већ су самостална средства изражавања и постоје независно од предмета. Попут несразмерних пропорција и нелогичних односа форми и облика, боја и светло збуњују посматрача. Отуда је разумљива Поповићева nelaгода пред Крстићевом непрегледивом и *неистинитом* сликом.

Потребно је истаћи да Крстићева слика не следи путеве немачког симболизма. Штавише, она умногоме гравитира према француском симболизму, и посебно према Гиставу Мороу. Изостављени су типично немачки прикази напрегнутих великих тела (Франц фон Штук/*Franz von Stuck*) која недвосмислено, попут симбола, делују у неретко плошном простору. Разлози оваквог Крстићевог скретања, поред евентуално личних (уметничких), могу се пронаћи у укупним околностима. Иницијатива за Крстићеву слику потекла од Леона Бона, а њен могући власник је била франкофонски уређена краљица Наталија Обреновић. Коначно, *Пад Сјалаћа* је требало да буде изложен пред француском публиком 1900. године.

У многим европским престоницама је последњих деценија 19. века растао покрет идеалистичке обнове уметности.<sup>53</sup> Заступајући релативизам, субјективизам, песимизам и идеализам, поједни уметници су били против вековне нормализације објективне стварности, али и актуелних тенденција филозофске и природно-научне струје позитивизма и доктрине натурализма.<sup>54</sup> Постулати симболизма о приказу заумне стварности сажети су у програмском манифесту симболизма који је Жан Мореас (*Jean Moreas*) пласирао у парискком листу *Фијаро* 1886. године. У суштини разнородног симболистичког покрета постојале су неке заједничке структуре. Одбацавање идејне узорности класичне антике, историјских постулата и превласти академске доктрине испољило се у ликовним делима. Напуштање традиционалног илузионизма, негација светло-тамног у формирању слике, и употреба боје и форме на симболичан а не дескриптиван начин, указују на измену формалне парадигме.<sup>55</sup> Ипак, многи симболисти, академски уметници, настојали су да академски вокабулар у извесној мери употребе за оживљавање историјског сликарства користећи теме средњовековних митова, немачких бајки и локалних легенди.<sup>56</sup> Испрва у мањини, а потом све присутнији на уметничкој сцени, симболисти су успели да се наметну и упореде с актуелним тенденцијама импресионизма, реализма... У стваралачкој потрази за митовима, Пиви де Шаван (*Pierre Puvis de Chavannes*) и Гистав Моро сврставају се у најпознатије заступнике француског симболистичког правца. Моро је себе сматрао историјским сликарем, стварајући у оквиру још надмоћног жанра. Сходно традиционалном схватању слике, Моро је осмислио свој синкретички, необични, хетерогени и архаичан стил. Користећи интензиван колорит и снагу орнаменталних ефеката, створио је сликарску поетику која је дефинисана као „задржани сан“.<sup>57</sup> Историјско

53 P. Perin, *loc. cit.*, 229.

54 *Ibid.*, 229.

55 H. H. Hofstätter, *loc. cit.*, 23–24.

56 V. Loosse, "Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie im deutschen Symbolismus", in: *SeelenReich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 109–130.

57 P. Perin, *loc. cit.*, 231–232.

сликарство код Мороа није било здраворазумско, нити у служби визуелизације моралног говора,<sup>58</sup> већ је било у служби реинтерпретације митова, средњовековља, фантастике....<sup>59</sup> Историја је била само повод и узор, док су основни и неопходни били уметнички циљеви.<sup>60</sup> Историјска драма је претворена у орнаменталну и блазирану псеудоисторијску фикцију. У науци је ова свеза историјског и симболистичког дефинисана као Мороова археолошка алегија, што „је подразумевало употребу изборног материјала на изричито ексцентричне, немарно анахронистичке начине у својим сликама“.<sup>61</sup> Археолошка тачност је подразумевала што правилнију репетицију декора, костима, реквизита..., али се није исцрпљивала у ученој реконструкцији историјског догађаја (времена и простора). Историја је стављена у службу потврде права на поезију и машту. Као залог своје учености и познавања декорума, Моро је морао да се држи историјске веродостојности, што је подразумевало верно приказивање свих елемената сублимираних у главном предмету. Његово сликарство, оличено у канонској слици *Просци* (сл. 4), није одговарало заговорницима приказа секвенци из модерног живота. Моро је стварао попут монтера који хипертрофијом детаља и деконструкцијом хијерархије приказаних ликова и предмета ствара шуму знакова. Многи савременици су критиковали скретање у прошлост захтевајући да се уметност усмери ка садашњости.<sup>62</sup> Едмон Дуранти (*Edmond Duranty*) устао је против идеализма који се у француској уметности снажно испољио последњих деценија 19. века. Свет антике, вагнеријанског епа и мистичног средњег века оживео је на сликама француских историјских сликара. Жорж Рошегрос (*Georges Rochegrosse*) насликао је многе историјске композиције од којих су неке темом и формалним решењима вероватно биле познате Ђорђу Крстићу, попут слике *Андромаха и Асѿианакс након њага Троје* (1883) (сл. 5).<sup>63</sup>

Може се закључити да је Крстић конципирао слику *Паг Сѿалаћа* на Мороовом трагу. Недостатак перспективе, супротстављена тела и облици, декоративна плоха, деконструкција чисте форме, али и недовољно јасно предочена идеја дефинисали су, наизглед, историјску слику националне тематике. Крстић руши значај доминантних фигура које су изгубиле позицију носилаца радње. Елегантни ликови, каквим их назива Поповић, постају декадентни прикази који служе за украшавање, као да су ствари.<sup>64</sup> Ни главни ликови, попут Тодора од Сталаћа, нису примери моралне рефлексije већ су, као и слика у целини, *материјалне ѿекѿуре једној изјубљеној свеѿи*.<sup>65</sup> Крстић комби-

58 *Ibid.*, 232.

59 *Ibid.*

60 R. Steiner, *loc. cit.*, 62.

61 S. Allan, *loc. cit.*

62 *Ibid.*

63 M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München, 2017, 359–360. На евентуалне узоре у европском сликарству, и посебно на слику *Жена из Еѿера* (1867) мађарског сликара Берталана Секељија (*Bertalan Székely*), указао је Никола Кусовац: Н. Кусовац, *нав. дело*, 52.

64 N. Santorius, “Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, in: *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d’Orsay*, 14.

65 *Ibid.*

нује и увеличава историјске цитате, да би их, измаштано, поставио у нови простор. Његова слика надилази историјску реалност и постаје њена мултифокална и децентрирана визија. Поповић у Крстићевим ликовима види беживотне глумце, налик маниризованим статистима, који пре личе на меланхоличне људе у кавзи него на борце у жаришту борбе.

Крстићева археолошка алегорија – да се послужимо дефинисањем Морозовог сликарства – на посредан начин се дотиче барокне алегорије. У барокним драмама смрт и мучеништво су припреме тела за амблематску употребу. Отуда се и Крстићева алегорија поима као екстравагантна визија смрти у којој лешеви, без посебне верске или националне одредивости, постају докази декаденције. Хладни ликови, каквим их види Поповић, нису носиоци моралних, верских и идентитетских значења; они нису представљени као хероји (хришћани) или антихероји (Османлије). И једни и други постају хипертрофирани облици који сцену претварају у фантазмагоричну алегорију смрти и деструкције. Гомилање детаља и растакања академске композиције и историјског наратива говоре о процесу разградње историјског сликарства. Изнад националног патоса и увреженог представљања манихејске поделе на *нас* и *друге* (Османлије), премда подела остаје на нивоу формалне физиогномије ликова, сцена не делује као национално-патриотска композиција у служби едукације народа. Попут Мороза, Крстић рекреира мноштво историјских знакова које главни приказ (идеју), у овом случају представу Тодора, своди на „позадинску буку“.<sup>66</sup> Слика, дакле, ствара хроматски вео при чему композиција због обиља детаља поприма мистичан карактер.<sup>67</sup> Мисао тече кроз форму, а не кроз хуманистички интонирану идеју, док „узнемирани“ посматрач евоцира догађај<sup>68</sup> који остаје изнад пуке наравије. Коначно, чини се могућим поређење са необичним орнаменталним гротескама аустријског сликара Антона Ромака (Anton Romako). Његов знаменити приказ борбе са Турцима 1697. године (*Бијка код Сеније*) (сл. 6) дефинисана је као динамични *horor vacui*.<sup>69</sup> Попут Крстићеве слике, представља пренос егзактног историјског догађаја на визионарско-фантастични ниво, који битку дефинише као алегоријско-симболични приказ ништавности и неиндивидуалности човека у гротлу бесловесног убијања.<sup>70</sup> Без истицања главног актера, у недостатку херојске патетичности, сцена остаје визуелни доказ земаљског пакла и безумности ратних разарања.<sup>71</sup>

Крстићева слика *Пад Сталаћа Ђорџа Крстића* коначно постаје сложена археолошка или историјска алегорија. За разлику од читљивог симбола, алегорија подразумева свеобухватно преношење са *res significatum*, са већ изреченог, на замишљено значење (оно које смо желели).<sup>72</sup> Грчка реч *ἀλληγορία* може се у њеном

66 S. Allan, *loc. cit.*

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

69 C. Rieter, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Wien, 2010, 41.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 F. Büttner et A. Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2006, 143.

основном значењу превести као *група*чије речено, тачније алегорија се дефинише као стилска фигура *trópos*, обрт када реч/појам добија ново значење.<sup>73</sup> Велики број могућих промена појма алегорије у свом историјском трајању ипак не поништава основно лексиколошко објашњење – очигледно представљање апстрактних појмова, представа и узајамних веза. Крстић као да визуелизије одомаћено мишљење по којем се алегорија дефинише као ланчани спој фигура.<sup>74</sup> Слика надилази употребу симбола, који у изворном значењу упућује на спајање понекад јединственог, а сада изломљеног знака (појма).<sup>75</sup> Уместо употребе експлицитног и сведеног симболистичког језика, којем ће прибећи неколико година доцније сликајући *Обређење љаве цара Лазара*, Крстић на основу поштовања историјских извора и цитата ствара замршену и полисценичну археолошку алегорију.

Опречни ставови о слици *Паг Сџалаћа* евоцирају полемику која је избила поводом Крстићеве слике *Смрт цар Лазара*, када је реактивирано питање суштине представљања историјских догађаја. Некадашњу Тодоровићеву и Малетићеву улогу критичара Крстићевог сликарства преузео је Богдан Поповић. Теза да недоречена симболистичка слика не може да буде валидно средство историјског сликарства критички је прожелела Поповићев став према слици *Паг Сџалаћа* на почетку 20. века. У суштини, у питању је било поштовање уврежених академских правила које је Крстић дезинтегрисао сликом устројеном у духу француског симболизма. Парадоксално, или не, француски ђак Богдан Поповић је критиковао изразито француску слику у симболистичком српском сликарству, док су немачки ђаци Валтровић и Николајевић бранили Крстићеву композицију која је умногоме одступала од стандарда немачког симболистичког сликарства, оличеног у парадигматским сликама Арнолда Беклина (Arnold Böcklin) и Франца фон Штука.

Супротни ставови ипак нису произвели снажније полемике у јавности. Помало неочекивано, Валтровић није одговорио на негативни осврт Богдана Поповића. Можда су разлози постојали у етаблирању Крстића на ликовној и културној сцени након *Полемике о православној*. У прилог ове тезе говори и континуирано присуство слике *Паг Сџалаћа* у медијском свету српске културне јавности. Слика је већ 1901. године репродукована у прогресивном листу *Нова искра* (сл. 7),<sup>76</sup> који је популарисао симболистичке уметнике и књижевнике.<sup>77</sup> У листу су објављене и симболистичке песме Владислава Петковића Диса, кога је Богдан Поповић занемарио у својој *Антологији новије српске лирике*, што говори о позицији коју је *Нова искра* заузела поводом слике *Паг Сџалаћа*, али и о Поповићевом негирању културе симболизма у целини. Масовним умножавањем у форми разгледнице у првој деценији 19. века, слика је коначно стекла статус патриотске иконе (сл. 8).<sup>78</sup> Наизглед парадок-

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*, 128.

76 *Нова Искра* (год. III, бр.12), децембар 1901, 363.

77 И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, 101–108.

78 Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд, 2009, 399, 405.

сално, заумна слика намењена композитном човеку културе *fin de siècle* дефинисана је као „место сећања“ у заједничком памћењу српског нација. Она је постала културни актер националне хомогенизације и потврда размене значења различитих идејних и ликовних структура у оквиру историјског сликарства.

## ЛИТЕРАТУРА

### Scott 2009

Allan Scott, "Guistave Moreau's 'Archeological Allegory'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*.

<https://www.19thc-artworldwide.org/autumn09/gustave-moreaus-archaeological-allegory> [pristupljeno 10. 3. 2020]

### Walter 1989

Benjamin Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo.

### Борозан 2014

Борозан Игор, *Сјоменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, Филозофски факултет у Београду, Београд.

### Борозан 2018

Борозан Игор, *Сликарсџво немачкој симболизма и њејови одјеци у кулџури Краљевине Србије*, Филозофски факултет у Београду, Београд.

### Büttner et Gottdang 2006

Büttner Frank et Gottdang Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, C. H. Beck, München.

### Diederer et Des Cars 2017

Diederer Roger et Des Cars Laurence (ed.), *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, Hirmer Verlag, München.

### Eberle 2017

Eberle Matthias, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, Hirmer Verlag, München.

*Изложбе у Београду*, прир. М. Коларић, Народни музеј у Београду, Београд, 1985.

### Кусовац 2001

Кусовац Никола, *Ђорђе Крсџић 1851–1907.*, Народни музеј у Београду, Београд.

### Лазаревић 2004

Лазаревић, Бранко, „Богдан Поповић“. у: *Филозофија критике и групи есеји*, сабрана дела, књ. 3, прир. Д. Пувачић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, , 151, 207.

### Losse 2000

Losse Vera, "Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesise im deutschen Symbolismus", in: *SeelenReich*,

*Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), Prestel Verlag, München, 109–130.

**Макуљевић 2006**

Макуљевић Ненад, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882–1914)*, Филозофски факултет у Београду, Београд.

**Николајевић 1900**

Николајевић, Божа С., „Србија на светској изложби у Паризу III“, *Бранково коло* (год. VI, бр. 10), Сремски Карловци, 309–311.

**Николић 2017**

Николић Јована, „Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа“, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 45, 217–228.

*Нова Искра*, год. III бр. 12, децембар 1901, 363.

**Пераћ 2009**

Пераћ Јелена, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Музеј примењене уметности, Београд.

**Perin**

Perin Paul, „Akademismus und Symbolismus“, in: *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d’Orsay*, 229–232.

**Rieter2010**

Rieter Cornelia, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Wien. Österreichische Galerie Belvedere.

**Santorius 2017**

Santorius Nerina, „Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Gut, Wahr, Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d’Orsay*, Hirmer Verlag, München.

**Steiner 2016**

Steiner Rudolf, „Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhundert“, in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Wolf Eiermann (ed.), Hirmer Verlag, München, , 59–84.

**Тимотијевић 2002**

Тимотијевић Мирослав, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења XXXIV*, 361–388.

**Тимотијевић 2011**

Тимотијевић Мирослав, „Визуелна представа Србије у делима Феликса Каница“, у: *Слике са Балкана Феликса Каница*, ур. Ђ. С. Костић, Народни музеј у Београду, Београд,, 122, 115, 131.

**Трајков 2008**

Трајков Јасмина, „Албум краљице Наталије Обреновић“, *Крушевачки зборник* 13, , 101, 113.

**Fraser 2003**

Fraser Elisabeth A., “Delacroix’s Sardanapalus: Ther Life and Death of teh Royal Body”, *French Historical Studies* 26, , 315–349.

**Hofstätter 2000**

Hofstätter Hans H., “Symbolismus in Deutschland und Europa”, in: *Seelen-Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolsimus 1870–1920*, I. Ehrhardt et S. Reynolds (ed.), München, 17–28.

**Cooke2017**

Cooke Peter, *Gustave Moreau. History Painting, Spirtuality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London.

**Weiskel 1986**

Weiskel Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.



**AN ARCHAEOLOGICAL ALLEGORY:  
THE FALL OF STALAĆ BY ĐORĐE KRSTIĆ**

**Summary:** In the year 1900, Đorđe Krstić completed the shaping of the monumental composition *The Fall of Stalać*, which was to represent the Kingdom of Serbia at the World Exhibition in Paris. In the centre of the composition, created based on the recommendation of the renowned French painter Léon Bonnat, there is a depiction of the heroic struggle of the mythical hero Todor of Stalać against the Osmanic forces in the early 15th century. According to some sources, the expert jury of the World Exhibition took a negative view of the picture, which presaged the deep divisions in the ranks of Serbian fine arts criticism concerning the evaluation of Krstić's picture. The reviews originating from the pen of Božidar Nikolajević, Bogdan Popović and Mihailo Valtrović, the leading cultural actors of that era, appear paradigmatic in that respect. Positioned at the opposite poles of Serbian literary criticism, ranging between academic realism and a symbolist notion of painting, the critics confirmed the reception and adaptation of the current aesthetic and intellectual trends coming from the great European art centres. Recent studies of the European painting of that time, especially of the fine arts expression and the ideational statement of Gustave Moreau, point to the possibility of defining the picture in keeping with the concept of *archaeological allegory*. The decomposition of traditional historical painting and the method of freely playing with the academic foundations conditioned the positioning of Krstić's *chaotic* picture between historical documentarity and allegorical indeterminacy. The deviation from the canon of German symbolism points to the assumption that Krstić created his picture in accordance with the formal and content-related specific features of French symbolism, placing special emphasis on Moreau's complex work. Based on authentic verisimilitude, he carried out a poetic adaptation of the folk poem *The Death of Duke Prijezda*, the main idea being the freedom of the artist when it comes to presenting the formal elements and the ideational foundations of the picture.

**Key words:** Đorđe Krstić, historical painting, symbolism, archaeological allegory, Mihailo Valtrović, Bogdan Popović.



Сл. 1 Ђорђе Крстић, *Смрт цар Лазара*, 1885, уље на платну, Епархија нишка

Fig. 1 Đorđe Krstić, *The Death of Emperor Lazar*, 1885, oil on canvas, the Eparchy of Niš.



Сл. 2 Ђорђе Крстић, *Кула Тодора од Сталаћа*, 1895- 1899, уље на платну, 53 × 65 cm, инв. бр. 758, Народни музеј у Београду

Fig. 2 Đorđe Krstić, *The Tower of Todor of Stalač*, 1895- 1899, oil on canvas, 53 × 65 cm, inventory no. 758, the National Museum in Belgrade.

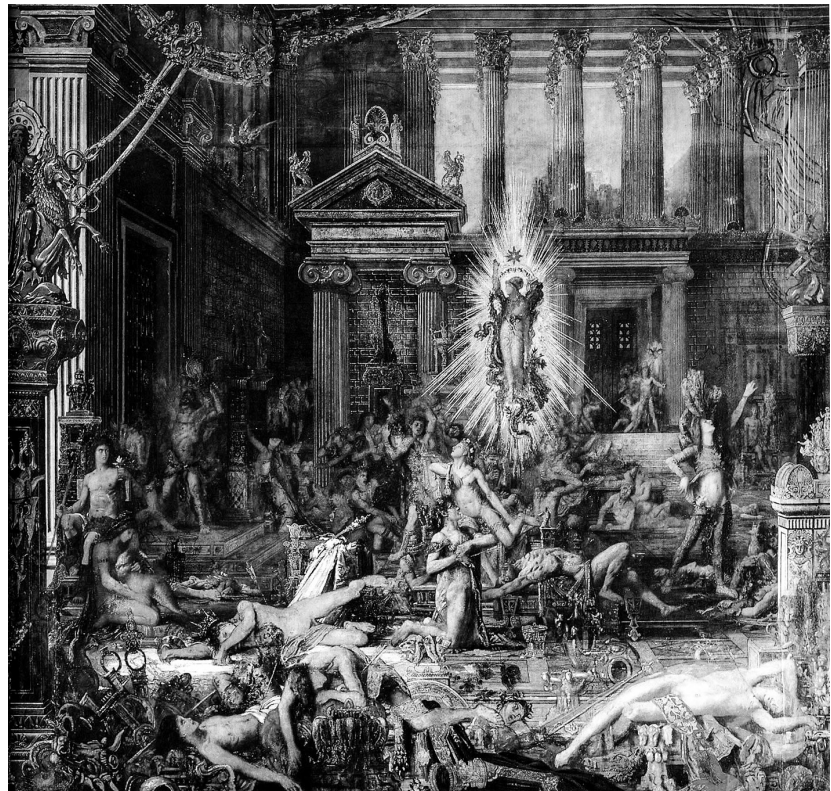


Сл. 3 Ђорђе Крстић, *Кула Тогора од Сџалаћа*, 1895-1899, уље на платну, 53 × 65 cm, инв. бр. 758, Народни музеј у Београду

Fig. 3 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, 1900, oil on canvas, 185 × 255 cm, inventory no. 1206, the National Museum in Belgrade.

Сл. 4 Густав Моро, *Просци*, 1852 - 1882, уље на платну, 343 × 385 cm, Musée Gustave Moreau (P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London, 2017, 43)

Fig. 4 Gustave Moreau, *Suitors*, 1852 - 1882, oil on canvas, 343 × 385 cm, Musée Gustave Moreau (P. Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London, 2017, p. 43).





Сл. 5 Жорж Рошегрос, *Андромаха и Асѝианакс након пада Троје*, 1883, уље на платну, инв. 479 × 335 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen (M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830-1900*, Hirmer Verlag, München, 2017, 359)

Fig. 5 Georges Rochegrosse, *Andromache and Astyanax after the Fall of Troy*, 1883, oil on canvas, 479 × 335 cm, Musée des Beaux-Arts Rouen (M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830 - 1900*, Hirmer Verlag, München, 2017, p. 359).



Сл. 6 Антон Ромако, *Битка код Лавље капије*, 1861, уље на платну, 40 × 30, 5 cm, инв. бр. 143, Wien Museum (Cornelia Rieter, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010, 122*)

Fig. 6 Anton Romako, *The Battle of Lion's Gate*, 1861, oil on canvas, 40 × 30.5 cm, inventory no. 143, Wien Museum (Cornelia Rieter, *Anton Romako, Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2010, p. 122*).



Сл. 7 Ђорђе Крстић, *Пад Сџалаћа*, ре-продукција, Нова Искра, бр. 12, год. III, децембар 1901, 363

Fig. 7 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, reproduction, Nova Iskra, no. 12, vol. III, December 1901, p. 363.



Сл. 8 Ђорђе Крстић, *Пад Сџалаћа*, око 1910, колотипија ручно колорисана, инв. бр. Pr 896/73, Народна библиотека Србије

Fig. 8 Đorđe Krstić, *The Fall of Stalać*, ca 1910, collotype, hand coloured, inventory no. Pr 896/73, the National Library of Serbia.

