

Универзитет у Београду
Филозофски факултет, Одељење за историју уметности

Јована Д. Миловановић

**ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КОНЦЕПТА МАЂАРСКЕ
ПОЛИТИЧКЕ НАЦИЈЕ У ЈУЖНОЈ
УГАРСКОЈ ТОКОМ ПОСЛЕДЊИХ
ДЕЦЕНИЈА 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Jovana D. Milovanović

**VISUALISATION OF THE CONCEPT OF THE
HUNGARIAN POLITICAL NATION IN SOUTH
HUNGARY DURING THE LAST DECADES OF
19TH AND AT THE BEGINING OF 20TH
CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022.

Ментор:

др Игор Борозан, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Саша Брајовић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Владимир Симић, ванредни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Моника Бала, доцент

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Датум одбране дисертације:

Сажетак

Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века

У период између Аустроугарске нагодбе 1867. и почетка Великог рата 1914. године на простору јужне Угарске, данашње Војводине, настао је велики број дела уметности и визуелне културе којим је садржински посредован концепт мађарске политичке нације која је обухватала све становнике Краљевине Угарске, без обзира на етничку припадност. Овај корпус дела у домаћој историографији није проучаван у целисти, већ искључиво у спорадичним студијама, не нужно заснованим на методологији историје уметности као дисциплине. Разлог за то је био превасходно национално-идеолошке природе – будући да је мађарско наслеђе са датог простора који се сплетом историјских околности нашао унутар југословенских, а потом српских граница – остало изван истраживачке пажње српских аутора, уз спорадичне осврте у контексту развоја националне уметности. Упркос томе што је историјска и визуелна грађа расута, а споменичко наслеђе Аустроугарске монархије на војвођанском простору претежно нестало, остала су сачувана бројна дела која су у овом раду систематизована у хронолошком, медијском и значењском погледу, употребом савремених методолошких приступа историји уметности. Свеобухватност на коју је претендовало ово истраживање допуњено је проучавањем уништених дела уметности и визуелне културе помоћу документарне грађе из савремене штампе и архивских извора. У овом раду се испитује визуелизација специфичног деривата мађарске националне идеје који је захваљујући проширеном пољу проучавања савремене историје уметности могао бити сагледан у укупности медијског деловања карактеристичног за другу половину 19. века. Артефактима ликовне и споменичке културе придружено је тумачење ефемерних спектакала, различитог обима, организованих претежно у престоници угарског дела Монархије у којима су учествовали и регионални представници. Идејне, политичке и идеолошке премисе мађарске политичке нације су у назначеном периоду манифестоване у домену ликовне и визуелне културе која је истовремено фигурирала као антиципација мађарског националног деловања у стварности. На тај начин остварена је вишеслојна кохезија између културне продукције и политичке реалности. Проучавањем визуелних носилаца ових процеса омогућено је разумевање односа између кључних ентитета угарског друштва на линији држава – нација – културна продукција током читавог периода постојања двојне монархије. Истраживање и тумачење различитих уметничких и културних појава са простора данашње Војводине који су кореспондирали са мађарском националном идејом су допринос домаћој, али и европској историји уметности, те могу послужити као подстицај будућим истраживачким подухватима датих феномена који овим радом нису исцрпљени.

Кључне речи: концепт мађарске политичке нације, национална идеја, портрет, галерија портета, светске изложбе, историјско сликарство, споменици, ефемерни спектакл, јужна Угарска, Аустроугарска монархија

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја уметности и визуелне културе новог века

УДК:

Summary

Visualisation of the Concept of the Hungarian Political Nation in South Hungary during the Last Decades of 19th Century and at the Beginning of 20th Century

In the period between the Austro-Hungarian Settlement in 1867 and the beginning of the Great War in 1914, a large number of works of art and visual culture were created in the area of Southern Hungary, today's Vojvodina, which conveyed the concept of the Hungarian political nation, and included all the inhabitants of the Kingdom of Hungary, regardless of their ethnicity. This corpus of work in domestic historiography has not been studied in its entirety, but exclusively in sporadic studies, not necessarily based on the methodology of art history as a discipline. The reason for this was primarily of a national-ideological nature - since the Hungarian heritage from the given area, which due to a complex of historical circumstances found itself within the Yugoslav and then Serbian borders - remained outside the research attention of Serbian authors, with sporadic reviews in the context of the development of national art. Despite the fact that the historical and visual materials are scattered, and the monumental heritage of the Austro-Hungarian Monarchy in the Vojvodina area has largely disappeared, numerous works have been preserved that are systematized in this paper in terms of chronology, media and meaning, using modern methodological approaches to the history of art. The comprehensiveness aimed at by this research was complemented by the study of destroyed works of art and visual culture using documentary materials from contemporary press and archival sources. This paper examines the visualization of a specific derivative of the Hungarian national idea that, thanks to the expanded field of study of contemporary art history, could be seen in the totality of media activity characteristic for the second half of the 19th century. The artefacts of art and monumental culture are accompanied by the interpretation of ephemeral spectacles, of varying scope, organized mainly in the capital of the Hungarian part of the Monarchy, in which regional representatives also participated. The notional, political and ideological premises of the Hungarian political nation were manifested in the indicated period in the domain of arts and visual culture, which at the same time figured as an anticipation of Hungarian national action in reality. In this way, multi-layered cohesion between cultural production and political reality was achieved. By studying the visual carriers of these processes, it is possible to understand the relationship between the key entities of Hungarian society along the lines of states - nations - cultural production during the entire period of existence of the dual monarchy. The research and interpretation of various artistic and cultural phenomena from the area of today's Vojvodina that corresponded with the Hungarian national idea are a contribution to the domestic and European history of art, and can serve as an incentive for future research endeavors of given phenomena that are not exhausted by this work.

Key words:

Field of study: History of Art

Specific field of study: History of art and visual culture of the early modern period

UDK:

Садржај

Сажетак4

Summary5

Пре увода.....8

1. Уводна разматрања9

Уобличавање концепта мађарске политичке нације и јужна Угарска: теоријски, геополитички и инструментални оквири..... 11

Кратак осврт на развој мађарске националне мисли 15

Основе методолошког приступа и интермедијалност у другој половини 19. века на простору јужне Угарске..... 18

Медији и жанрови у служби мађарске политичке нације почетком 19. века 23

Простор јужне Угарске: географски, историјски и етнички аспекти 27

2. Визуелизација концепта мађарске политичке нације током последњих деценија 19. века у јужној Угарској.....34

Крунисање владарског пара 1867. године: ритуал и меморијска пракса 36

Аспекти визуелизације концепта мађарске политичке нације 40

Слике владара из дома Хабзбурга као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској..... 48

Слободни краљевски град Суботица и репрезентација династије Хабзбург 51

Портрет Марије Терезије у Градској кући у Суботици..... 53

Портрет Марије Терезије у палати Торонталске жупаније..... 55

Владарски портрети у палати Бачко-бодрошке жупаније 58

Репрезентација националних хероја као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској..... 66

Репрезентација локалних власти као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској..... 73

Судбина историјских галерија портрета у институцијама јужне Угарске: *damnatio memoriae* и интервенција у домену културе сећања..... 83

Земаљска изложба 1885. године у Будимпешти и њени одједи у јужној Угарској..... 84

2. Отелотворење мађарске националне идеје у Миленијумској прослави 1896. године и простор јужне Угарске99

Политичка, друштвена и духовно-интелектуална клима која је претходила Миленијуму 1896. године 100

Миленијумске свечаности: тренутак између идеалне прошлости и сањане будућности 105

Миленијумска изложба: микрокосмос мађарске политичке нације 112

„*Orbis pictus* Круне Св. Стефана“ – Уметнички павиљон Миленијумске изложбе..... 118

Историјско сликарство на Миленијумској изложби: порекло и домети 121

Сеоба Срба Паје Јовановића: историја писана уметношћу 127

<i>Битка код Сенте Ференца Ајзенхута</i>	137
<i>Свечано проглашење Суботице слободним краљевским градом Мађаша Јанђика</i>	145
<i>Вршачки триптих Паје Јовановића: улепшани свет Банаћана</i>	149
Миленијумска споменичка култура	158
Мађарска политичка нација између стварности и уметничке инсценације	169
Миленијумска историјска процесција: поворка дуга хиљаду година.....	171
Одабрани ефемерни спектакли на простору јужне Угарске у миленијумској години	180
3. Рецепција Миленијумске прославе у јужној Угарској на самом крају 19. и почетком 20. века	181
Од ефемерног спектакла до историјске слике: меморисање <i>Празника круне</i> у медију историјског сликарства.....	183
Меморисање Празника круне у Торонталској жупанији: слика <i>Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I</i> Пала Вага	187
Кулминација визије мађарске политичке нације: слика <i>Одавање почасти Миленијуму</i> Ђуле Бенцура.....	192
Одједи Миленијума у визуелним уметностима на простору јужне Угарске у првим деценијама 20. века	196
Концепт <i>мађарске политичке нације</i> у споменичкој култури на простору јужне Угарске у првим деценијама 20. века	204
4. Закључна разматрања	218
Списак илустрација	222
Илустрације	227
Извори и литература	286
Биографија аутора	298

Пре увода

У раду ће бити коришћена специфична терминологија коју је на самом почетку потребно разјаснити услед сложености значења и означавања одређених појмова који проистичу из односа српског језика као основног језика докторске тезе, према значењу и употреби датих појмова у мађарском, немачком и енглеском језику као помоћним језицима тезе. Термин *Краљевина Угарска* (или само *Угарска* у даљем раду) односи се на државни ентитет који је постојао у периоду између 1000. и 1918. године, у оквиру различитих територијалних и државно-правних оквира. Термин *Мађарска* односи на актуелну, савремену државу са престоницом у Будимпешти. Простор који је обухватала Краљевина Угарска (1000–1918) простирао се у различитим временским и просторним распонима на данашњу Мађарску, као и на делове Пољске, Словачке, Румуније, Србије, Хрватске и Украјине. У појединој, новијој литератури Краљевина Угарска означава се као Краљевина Мађарска и ти називи могу функционисати као синоними, али уз претходно објашњење. Српски означитељ *Краљевина Угарска* (мађ. *Magyar Királyság*, нем. *Königreich Ungarn*) потичу од латинског израза *Regnum Hungariae*, који је опште прихваћен у српском језику и историографији. Ова дистинкција проистекла је из потребе да се истакне разлика између *угарске државе*, која је током свог читавог постојања била насељена различитим народно-етничким скупинама, чије становнике није пожељно ословљавати збирним именом *угарски народ*, у односу на мађарску државу и мађарски народ као легитимни народни ентитет. Упркос разним покушајима националне кохезије, нарочито у другој половини 19. века, ова мултиетничка творевина није успела да оствари неопходне компоненте, да би се њени становници означени заједничким националним именитељем. Специфичну улогу у историји Краљевине Угарске имао је мађарски народ, стога се термин мађарски (мађ. *Magyar*) односи на етничку припадност мађарском народу, што ће у теоријско-правним оквирима од краја 18. века, а нарочито током читавог 19. века бити трансформисано у складу са специфичним политичко-идеолошким потребама. Термин *Земље круне Светог Стефана*, који се нарочито користио током постојања Аустроугарске монархије, односио се на Угарску заједно са Хрватском и Славонијом које су имале изванредан степен аутономије у оквиру угарског дела двојне монархије.

Распад Аустроугарске монархије 1918. године заувек је променио политичку мапу Средње Европе и Југоисточне Европе, што је неминовно утицало на измене у именовању одређених топонима. Имена држава, градова, насељених места и властитих имена у наставку ће бити употребљавана у складу са правилима транскрипције у српском језику, уз наводе како су у датом историјском периоду означавана на мађарском језику где је то неопходно.

Терминолошку дистинкцију потребно је направити у контексту теорије нације и национализма која у великој мери дефинише ову тезу. У српском језику различите речи служе као означитељи појмова *нације* (политички организован народ који спаја заједничка култура, припадници једне нације уједињени су заједничким историјским сећањем, митовима, симболима и традицијом), *народа* (заједница коју спаја исти етнички идентитет, независно од просторних и временских критеријума) и *етније* (заједнице које имају колективно властито име, мит о заједничким прецима, један или више диференцирајућих елемената заједничке културе, повезаност с одређеном „домовином“, осећање солидарности код значајног дела популације),¹ што није случај у свим језицима на које се ослања овај рад. У енглеском језику појам *nation* означава нацију, али и народ у политичком смислу, док је у немачком исти овај појам означен речју *die Nation*, док се у мађарском језику нација означава термином *nemzet*, чије етимолошко порекло датира из средњег века, уз одређене значењске разлике.² У наставку рада биће посвећена додатна пажња генези мађарске националне свести и свим њеним дериватима.

¹ Наведена типологија преузета од Антонија Д. Смита; А. Д. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd 2010, 10-71.

² L. Benko (ed.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* Budapest, 1970.

1. Уводна разматрања

У домаћим опсежним историјским истраживањима Угарске и њених јужних делова у 19. и почетком 20. века углавном је преовладало занимање за политичку историју, са акцентом на ентитете појединачних народа или регија. Национално-историјски или локални аспект налазио се претежно у средишту проучавања,³ док је тек у појединачним зборницима пажња посвећивана културном деловању различитих народа на простору на простору данашње Аутономне покрајине Војводине, регије на северу Републике Србије. У периоду између Аустроугарске нагодбе 1867. и почетка Првог светског рата Миленијумске свечаности 1896. године, којима је у читавој Угарској обележавана хиљадугодишњица досељавања Мађара на простор Панонске низије, представљале су кулминацију манифестовања мађарске политичке нације у домену културе и симболичке политике. Велики национални јубилеј и разнородни мултимедијски подухвати предузети овим поводом у великој мери чине окосницу дате тезе. Овом истраживању претходио је научни скуп одржан 1996. године поводом стогодишњице Миленијумске прославе, а наредне године је у Новом Саду издат пратећи зборник радова под називом *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság - 1100 година досељења Мађара и Војводина*;⁴ у овој публикацији је јако мало пажње је посвећено делима визуелне културе. Један од пионирских радова у домаћој средини у ком је обрађен један аспект Миленијумске прославе – Миленијумска изложба – јесте рад „Миленијумска изложба у Будимпешти 1896. године“ професора Миодрага Јовановића из 1992. године.⁵ Питањем Миленијума на простору данашње Војводине, у најразличитијем контексту, бавили су се истраживачи мађарског порекла чији је допринос у истраживању ове тезе од великог значаја, проф. др. Ференц Немет (Neméth Ferenc) догодишњи истраживач културне историје Баната и читаве Војводине и професор на Учитељском факултету у Суботици, доц. др Марија Силађи (Szilágyi Maria), запослена на Факултету техничких наука. Дугогодишњи рад колега из војвођанских архивских и музејских институција поставио је истраживачке темеље овој теми, нарочито разноврсне публикације више кустоскиње Градског музеја у Суботици др Олге Ковачев Нинков, као и њене музејске колегинице сликарке и рестаураторке др Жужане Корхеџ Пап (Korhecz Parr Zsuzsánna). Зборник радова *Историцизам у Бачкој*, недавно је изашао као пратећа публикација истоимене изложбе у суботичком Градском музеју.⁶ Као значајна допуна овим истраживања послужила је обимна библиографија о Торонталској жупанији зрењанинског историчара др Филипа Крчмара, као и рад о портретима у ликовној збирци Музеја Војводине, колегинице Александре Стефанов.⁷ Зборник радова новијег датума који се дотиче плуралитета војвођанског културног простора кроз историју, са акцентом на период краја 19. и првих деценија 20. века јесте тематски зборник *Култура сећања на војвођанском простору* из 2017. године чији је уредник Момир Самарџић,⁸ који је омогућио одговарајуће теоријске оквире за промишљање питања концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској.

У последњих неколико деценија у мађарској историографији се све више пажње посвећује изучавању уметничких и културних процеса у 19. веку на територији некадашње Угарске, који се ослањају на концепт *нације*, као доминантне категорије културног

³ В. Крстић, *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад, 2013. Д. Микавица, *Српска Војводина у Хабзбуршкој монархији 1690–1920: историја идеје о држави и аутономији пречанских Срба*, Нови Сад, 2005. Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015. Д. Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526–1918, 1, Од Мохачке битке до Благовештенског сабора 1526–1861*, Нови Сад, 2016.

⁴ *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997.

⁵ М. Јовановић, „Миленијумска изложба у Будимпешти 1896. године”, *Сентандрејски зборник* 2, 1992, 161–173.

⁶ О. Ковачев Нинков (ур.), „Историчизам у Ваљкој: зборник радова“, Subotica, 2022.

⁷ А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рад музеја Војводине* 63, Нови Сад, 2021, 98–133.

⁸ М. Самарџић (ур.), *Култура сећања на војвођанском простору*, Нови Сад, 2017.

деловања, ком су придружени и остали феномени 19. века. Обимне студије посвећене изучавању мађарске уметности и визуелне културе 19. и у првим деценијама 20. века, омогућиле су тумачење дела ликовне и визуелне културе на простору данашње Војводине у назначеном периоду. Зборник радова, на челу са уредницом Аном Задор (Zádor Anna) *Уметност историјског уметничког студије (Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok)*, изашао је 1993. године и поставио темеље изучавању уметности 19. века у чијем средишту се нашао историзам као свеобухватан феномен деветнаестовековне културе. Поводом обележавања хиљаду стоте годишњице досељавања Мађара на простор Панонске низије 1996. године, часопис Института за историју уметности Мађарске академије наука *Ars Hungarica*, издао је зборник радова посвећен Миленијумским свечаностима одржаним 1896. године,⁹ који је поново реактуализовао ово питање у мађарским историографским круговима. Од почетка новембра 2010. до почетка априла 2011. године одржана је изложба у Мађарској националној галерији (Magyar Nemzeti Galéria) у Будимпешти је одржана изложба *Нација и уметност: слика и слика о себи (Nemzet és művészet. Kép és önkép)* коју је пратио истоимени пригодни каталог који је уређивала Петра Караи (Karái Petra).¹⁰ Пратећи каталог изложбе *The First Golden Age: Painting in the Austro-Hungarian Monarchy and the Műcsarnok* у Уметничког павиљона у Будимпешти 2016. године која се бави медијем сликарства, допринео је изучавању историјског сликарства са јужноугарског простора.¹¹ Капитално дело издато 2018. године којим је обухваћено стваралаштво у свим медијима ликовне и визуелне културе у на простору Угарске у 19. веку јесте дело *Мађарска уметност 19. века: ликовне уметности (A magyar művészet a 19. században: képzőművészet)*, коју су уређивале Ержебет Кираљ (Király Erzsébet) и Јулија Пап (Papp Júlia).¹² Публикација је организована хронолошки, а периоди проучавања подељени су у три целине, хронолошки омеђене: 1800–1840, 1840–1870, 1870–1900, са великим бројем потпоглавља. Студија мађарског историчара Балинта Варге који је истраживао домете симболичке политике у контексту споменичке културе настале поводом Миленијума, омогућила је додатну контекстуализацију

Значајно претходница, као и ослонац овом истраживању биле су студије и истраживачки радови некадашњих и садашњих професора на Катедри за нови век Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Начин проучавања уметности у контексту нације и национализма у домаћој средини који су успоставили професори др Мирослав Тимотијевић¹³ и др Ненад Макуљевић¹⁴ представља полазну тачку овог истраживачког процеса. Студије професорке др Саше Брајовић¹⁵ које се тичу европске нововековне уметности омогућиле су разумевање академске традиције на коју се у највећој мери ослањала визуелизација мађарске политичке нације, док су истраживања проф. др Владимира Симића¹⁶ била од велике помоћи у контексту разумевања јужноугарског простора у оквирима Хабзбуршке монархије. Најзад, идејни и методолошки оквир на коме је заснована дата теза темељи се на проучавањима проф. др Игора Борозана који је у својој

⁹ *Ars Hungarica* Úti u. 49. 1014, Budapest 1996. <https://mi.btk.mta.hu/hu/kiadvanytar/ars-hungarica-1996/viewdocument> (приступљено: 2.2.2021.)

¹⁰ *Nemzet és művészet. Kép és önkép*, ed. P. Karái, Budapest, 2010.

¹¹ A. Bán (ed.), *The First Golden Age: Painting in the Austro-Hungarian Monarchy and the Műcsarnok*, Budapest, 2016.

¹² *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018.

¹³ Тимотијевић М., „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића“, *Наслеђе* 3, Београд, 2001 39-56. Тимотијевић М., „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу“, *Наслеђе* 4, Београд, 2002, 45-78. М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012.

¹⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006.

¹⁵ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд, 2009.

¹⁶ В. Симић, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монахији*, Нови Сад, 2012.

истраживачкој каријери обухватио све медијске феномене о којима је и овде реч, што је додатно продубљеног његовим истраживањима релација домаће и европске уметности.¹⁷ Под уредништвом проф. др Борозана 2020. године издат је зборник радова *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, у ком су два рада посвећена питањима репрезентативне културе мађарске нације, док друга два посредно дотичу ову тему.¹⁸ Последњих година све више истраживања на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду је посвећено изучавању културно-уметничких феномена на територији данашње Војводине у 19. веку, од којих бих издвојила радове колегинице Вање Стојковић који доприносе додатном расветљавању тема којима је посвећена ова теза.¹⁹

*

У студији посвећеној визуелизацији концепта мађарске политичке нације у другој половини 19. и првим деценијама 20. века на простору јужне Угарске темељи се на разумевање улоге уметности и визуелне културе у друштвено-политичким односима проистекли из политичко-идеолошког контекста. Кључне детерминанте ове тезе представљају карактеристике простора данашње Војводине, омеђеног у мултиетничкој држави каква је била Аустроугарска монархија током свог читавог постојања. Ако се надметања међу различитим народа у Монархији, како у политичком, тако и у културном погледу, оставе по страни, у први план ступају комуникацијски путеви које им је омогућила мултиетничка држава каква је била Монархија у другој половини 19. века указују на исте духовне и уметничке центре у којим је стасавала стваралачка елита са простора Угарске. Култура, као комуникацијска структура, одвија се у културним просторима који се у великој мери заснивају на историјским, етничким, социјалним, економским и религиозним факторима међусобно повезаним који нагињу хомогености, углавном националној.²⁰ Упркос томе, она истовремено има тенденцију прекорачења географских, политичких, а спрам великих скупина и етничко-националних граница, што истраживаче обавезује да поред појединачних тумачења дела уметности и визуелне културе, пажњу посвете и смештању у токове ширег простора Средње Европе и Западне Европе чији је утицај био евидентан како читавој Аустроугарској монархији, тако и на њеној периферији.

Уобличавање концепта мађарске политичке нације и јужна Угарска: теоријски, геополитички и инструментални оквири

Током последњих деценија 20. века у истраживачким круговима долази до појачаног интересовања за питање националног у уметности и визуелној култури што ће допринети расветљавању различитих аспеката овог феномена и његовом идентификовању у ширем временском распону од 16. до 20. века. Национално се препознаје у визуелној култури Енглеске 16. и Холандије 17. века, док је у 18. веку присутно на ширем простору Европе, а у 19. готово у свим европским и неким ваневропским срединама, а наставиће се и у 20. веку.²¹ Вишедеценијско научно-истраживачко проучавање специфичне нововековне појаве која ће обележити 19. век – концепта нације и национализма, условило је успостављање

¹⁷ Борозан, И., *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд: Филозофски факултет, 2006. И. Борозан, *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, књ. 1 и 2, Нови Сад, 2021.

¹⁸ *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. И. Борозан, Београд, 2020.

¹⁹ В. Стојковић, „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство“, *ЗЛУМС* 49, 2021, 143-164. В. Сотјковић, „Витражи цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу“, *Уметност и наука у примени: искуство и визија*, Smart Art, Vol. 2, Београд, 2022, 87-104.

²⁰ Н. Holsteiner, *Ogledi o modernizaciji u srednjoj Europi*, Zagreb, 1997, 235-237.

²¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, XI-XII.

неколико приступа заснованих на различитим премисама. С обзиром на то да је нација једна од најсложенијих друштвених појава, у истраживању овог феномена нема општеприхваћених дефиниција, као што не постоје ни општеприхваћени истраживачки приступи. Теоретичари национализма слажу се у основним начелима која се односе на нацију: у веровању да политичка и национална заједница треба да буде подударне, и у уверењу о нацији као доминантној вредности. Међутим, оно у чему се теоретичари национализма разилазе, односи се на дефинисање нације, као и у својим објашњењима како и зашто је национализам настао.

Два кључна, супротстављена принципа у изучавању нације јесу модернистички приступ насупрот етносимболистичком. Модернистичко поимање нације почива на мишљењу да су нације у историјском смислу релативно скорашњи производ, настао као последица такозваног штампарског капитализма – теза коју заступа Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson)²² или пак производ индустријализације – према тврдњи Ернста Гелнера (Ernst Gellner)^{23,24} Према модерним, управо су модернизацијски процеси попут индустријализације, образовања, појачане друштвене покретљивости, урбанизације и демократизације политичког живота условиле настанак национализма који је као идеологија допринео „изумевању“ нације. Ова истраживачка струја истиче значај интелектуалаца у успостављању и ширењу национализма, а преко њих, последично и у усађивању националне свести код појединаца. Поред тога, држава и њене институције, пре свега школа и војска сматрају се најзначајнијим за креирање националне свести међу ширим слојевима. Модерним у се у највећој мери замера њихово потцењивање етничких веза и пренаглашавање политичких науштрб културних чинилаца у обликовању нације.²⁵

Приступ чешког историчара Мирослава Хроха у изучавању нација у извесној мери је помирио ова два приступа, истичући да се процес настанка нације мора објашњавати и разумевати у контексту велике социјалне и културне трансформације уведене модерним добом, као и да „модерна нација није продукт национализма, већ последица дуготрајних друштвених процеса трансформације феудалног у капиталистичко друштво“.²⁶ Хрох је дао значајан допринос у објашњењу динамике националних покрета „малих народа“ који се у извесном смислу могу применити и на мађарски народ, поделивши га у три хронолошки структурисана периода.²⁷

Са друге стране, етносимболистички приступ нацији, чији је најзначајнији представник Ентони Смит (Anthony D. Smith), британски социолог јеврејског порекла, ослања се на теорију многовековног постојања нација. Ипак, основна разлика између модернистичког и етносимболистичког приступа је у инсистирању на разлици између етничке групе и нације. У средишту другопоменутог приступа је истраживање етничких и религијских митова о пореклу етничке групе, као и митова о изабраном народу и златном добу, на којима се заснивају сви потоњи национални митови.²⁸ Комбиновање реалне прошлости и националних митова настаје *етноисторија*, коју чини велики јунаци, географска места на којима се су се одиграле важне битке, датуми одржавања тих битака, било да су стварни или измишљени. Анализом засебних етноисторија долази се до сазнања о модерним нацијама, будући да богатство етноисторије одређене етничке групе омогућава интелектуалцима да националистичким деловањем лакше утичу на формирање националне свести, самим тим на конвертовање етничке заједнице у нацију. Етносимболистима се

²² B. Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Zagreb, 1990.

²³ E. Гелнер, *Нације и национализам*, Нови Сад, 1997.

²⁴ J. Bakić, „Теоријско-истраживачки приступи етничкој везаности (*ethnicity*), национализму и нацији“, *Sociologija*, vol. 48, br. 3, 236.

²⁵ M. Subotić, „Имају ли нације pupак? Gelner i Smit o nastanku nacija“, *Filozofija i društvo*, br. 25, 2005, 183-185.

²⁶ M. Subotić, „Мале нације: Hrohova tipologija nacionalnih pokreta“, *Filozofija i društvo*, br. 2, 2006, 205-206.

²⁷ Први период или почетна фаза националних покрета (Фаза А), посредујућа фаза (фаза Б), масовни друштвени и политички покрет, односно завршна фаза Ц. М. Hroh, „Обликовање модерних нација i nacionalni pokret 19. stoljeća“, *Časopis za suvremenu povijest*, XI/1, 1979, 23-40.

²⁸ A. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, London and New York, 2009.

замера претерано наглашавање културних чинилаца у формирању нације, науштрб политички и економских.²⁹

*

Без обзира на спорења у теоријској мисли која се бави нацијама и национализмима, за потребе ове тезе консултовани су различити аутори како би узрастање мађарске националне идеје, из које је проистекао концепт мађарске политичке нације, било боље сагледано; превасходно посматрањем корелације између политичко-идеолошких ставова и дела уметности и визуелне културе, насталим у периоду између Аустроугарске нагодбе 1867. и 1918. године. Назначене године омеђавају период мађарске историје у ком је манифестација мађарске националне идеје у јавној сфери доживела врхунац. Са једне стране им је то било омогућено захваљујући високом степену политичке самосталности задобијене преуређењем Хабзбуршке монархије у дуалистичку унију са државним центрима у Бечу и Будимпешти, уједињеној 1873. године, док са друге стране удео у томе има и пораст капитала који је уследио као последица економске независности Будимпеште од Беча.³⁰

Уобличавању мађарске националне свести кроз читав 19. век допринели су модернизацијски процеси на пољу технологије, економски прогрес, политичка самосталност, али и културни чиниоци. Намера овог рада је да, ослањајући се на политичко-друштвене околности, утврди улогу културног деловања, пре свега у домену визуелног, како у манифестовању, тако и у уобличавању специфичне мађарске националне идеје. Према тврдњи Антонија Смита, национализам делује у многим равнима, те се може сматрати колико врстом политичке идеологије и друштвеног покрета, толико и обликом културе,³¹ што изискује деконструкцију мађарске националне културне доктрине. Потреба да се национализам прво истражи као облик културе и идентитета, а затим његово политичко дејство,³² потиче из историјског посматрања национализма који се прво остварује на пољу културе, а затим политике, што је теза коју је заступао и Мирослав Хрох.³³ То је био случај и са мађарском нацијом.

Креирању концепта мађарске политичке нације чије је деловање примарно повезано са деловањем на пољу културе и вером у њене интегративне способности, претходили су различити кораци у развијању националне свести. Појмове као што су „етнија“, „народ“, „нација“ и „национализам“ у мултиетничкој држави каква је била Хабзбуршка, а затим и Аустроугарска монархија, одликују вишезначности, контрадикторности и варирање у схватању у зависности од заједнице која их је употребљавала и у које сврхе. У овом контексту се разликује и поимање нације као политичке, односно културне заједнице у складу са варирајућим факторима.³⁴ Појам „нације“ (мађ. *nemzet*) у модерном смислу речи био је изузетно сложен у Угарској у 19. веку, чему је претходила његова генеза која се може пратити од краја 18. до друге половине 19. века. У 18. веку, концепт националне заједнице у Угарској је подразумевао такозвану *natio hungarica*, која се односила на угарско мултиетничко племство.³⁵ Концепт *natio hungarica* ће пред крај 18. века у периоду Француске револуције заменити концепт *Hungarus* који је представљао транзициону фазу у

²⁹ M. Subotić, „Imaju li nacije pupak? Gelner i Smit o nastanku nacija“, *Filozofija i društvo*, br. 25, 2005, 197-199.

³⁰ Z. Horváth, „The Rise of Nationalism and Nationality Problem in Hungary in the Last Decades of Dualism“, *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 9, No. ½ (1963), 1-38.

³¹ A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd, 2010, 115-116.

³² *Isto*.

³³ M. Hroch, „National Self-Determination from a Historical Perspective“, in: S. Periwal (ed.), *Notions of Nationalism*, Budapest, 1995, 65-82.

³⁴ A. Maxwell, „Multiple Nationalism: National concepts in Nineteenth-Century Hungary and Benedict Anderson's *Imagined Communities*“, *Nationalism and Ethnic Politics*, vol. 11, Issue 3, 2005, 387.

³⁵ Овај израз на латинском датира из средњег века, који је остао присутан и у новом веку, али уз нешто кориговано значење. Оба значења у себи садрже чланове угарског парламента који се састојао од аристократије, клера и истакнутих грађана (у контексту средњег века), без обзира на етничку припадност.

појави мађарског вернакуларног национализма.³⁶ Вишевековно феудално уређење Угарске обликовало је и друштвену расподелу њеног становништва који је почивао на хетерогеним идентитетима заснованим на друштвено-правном статусу, племићкој припадности, религији, полу, професији и ужем географском окружењу. Крај 18. и почетак 19. века ће утицати на смену пре-националних идентитетских образаца, концептом *Hungarus* који је подразумевао проширење нације низ друштвену лествицу, чији би резултат била мулти-етничка, друштвено-инклузивна визија мађарског национализма.³⁷

Доминантна просветитељска мисао³⁸ која је, између осталог, произвела и концепт *Hungarus* неће уродити плодом у Угарској с почетка 19. века. Иако је идеја *Hungarus* подразумевала еманципацију и модернизацију, историчари њен неуспех приписују недовољној спремности да стане у одбрану сталешких привилегија *natio hungarica*-е, али ни да подржи уздизање мађарског језика и културе.³⁹ Над-национални концепт *Hungarus* који је нераздвојив од угарског племства, убрзо ће задобити етничку димензију, уврстити образовану средњу класу, и све доминантније грађанство, у своје редове и радити на јачању мађарског културног идентитета. Током тридесетих и четрдесетих година 19. века број Мађара који прихватају идеју да нација мора обухватити и шире друштвене слојеве је растао, а мађарски национални концепт је изгубио свој мултиетнички карактер.⁴⁰ Ипак, предмартовски период, како се у исторографији означава доба пре Револуције и Рата за независност (1848-49.), обележио је либерализам који ће произвести национални концепт који ће уз извесна варирања остати доминантан све до краја постојања Аустроугарске монархије.⁴¹

Кључни концепт мађарског либералног национализма била је *мађарска политичка нација* (*Magyar politikai nemzet*), коју је истраживач Јанош Варга (*Varga János*) сумирао као национални концепт где је, по дефиницији, мађарска нација једина нација у Угарској, и свака особа која живи у тој држави је припадник те нације.⁴² У својој књизи Варга доноси цитат Густава Сонтага (*Szontágh Gusztáv*), ком приписује увођење концепта мађарске политичке нације 1843. године у свом делу *Увод у друштвену филозофију у односу на стање у нашој домовини* (*Propylaetok a társasági filozófiához, tekintettel hazánk viszonyaira*), разликујући *нацију* од пуког људства: „Нација је заједница људи који живе у заједничкој сувереној држави и домовини; независно грађанско друштво, оно има историју живљења сопственог политичког живота као морално одговоран ентитет. *Нација* је тоталитет грађана једне државе; људи су њени композитни делови, груписани према сопственој раси и језику. Последично, држава може имати само једну нацију, али и разнолико људство.“ Иако ова дефиниција делује компатибилно концепту *Hungarus*, Сонтаг се ограђује од овог концепта, додељујући примат Мађарима: „Утемељитељи нације су они људи који су окупирали нацију и успоставили државу. Овим чином они су трансформисали људство у нацију... исто тако, овим чином људство је утиснуло своје *име*, свој *карактер* и свој *језик* у земљу коју насељава, у *друштво које је успоставило* и у *политички живот који живи*. У складу са овим, карактер политичког живота у Угарској је националан једино ако је мађарски.“⁴³ Наведени Сонтагов

³⁶ R. Ann Haynes, „Hungarian National Identity: Definition and Redefinition”, in: P. Latawski (ed), *Contemporary Nationalism in East Central Europe*, 1995, New York, 87-104.

³⁷ V. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 11-12.

³⁸ Више о добу просветитељства видети у: В. Симић, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монахији*, Нови Сад, 2012.

³⁹ A. Maxwell, „Multiple Nationalism: National concepts *Nineteenth-Century Hungary and Benedict Anderson's Imagined Communities*“, 387.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A. Markus, *Die Geschichte des ungarischen Nationalismus*, Frankfurt am Main, 2013, 29-36.

⁴² J. Varga, *A Hungarian Quo Vadis: Political Trends and Theories of the Early 1840s*, Akadémiai Kiadó. 1993. 39. (наведено према: A. Maxwell, „Multiple Nationalism: National concepts in Nineteenth-Century Hungary and Benedict Anderson's "Imagined Communities"“, 408.)

⁴³ Цитат из књиге J. Varga, *op. cit.*, 42; према делу Г. Сонтага, *Профилакса о филозофију друштва у односу на нашу матичну земљу Propylaetok a társasági filozófiához, tekintettel hazánk viszonyaira*, Egyetemi, Buda, 1843.

цитат ће представљати суштину мађарског политичког и културног деловања у другој половини 19. века, нарочито од тренутка када је склопљена Аустроугарска нагодба 1867, па све до распада Хабзбуршке царевине 1918. године.

Друго важно питање када је реч о мађарској политичкој нацији јесте питање *доктрине о угарској државности (magyar állameszme)*. Ова доктрина је била официјелна политичко-историјска догма Угарске у периоду дуализма, која је промовисала јединство народа са територије Краљевине Угарске, под вођством етничких Мађара. Један од стубова на којима је почивала дата доктрина односио се војни тријумф мађарских племена над аутохтоним становништвом у периоду освајања у позном 9. веку, ком је придружено оснивање хришћанске монархије приписано искључиво Мађарима, на самом почетку 11. века. Овакав начин читања историје био је неприхватљив великом броју националних активиста у Угарској који нису били део мађарског етничког корпуса.⁴⁴ „Мађарска“ интерпретација идеје о државности земље с мултиетничким становништвом коју је ју одликовао, била је у неизбежној супротности са политичким и јавно-правним захтевима у погледу националног самоостваривања „угарских“ народности. Проблему народности у угарским земљама и мађарском национализму, пре свега у оном облику у ком се среће у другој половини 19. века и у годинама уочи Првог светског рата, добрим делом се приписује кривица за слом Монархије 1918. године.⁴⁵

Кратак осврт на развој мађарске националне мисли

Мађарска национална идеја све више да се кристалише пред крај 18. века захваљујући реформаторским тежњама цара Јосифа II.⁴⁶ Понесен просветитељском идејом цар Јосиф II је одлучио да латински, као језик администрације, замени немачким језиком који је у том тренутку под својим окриљем имао завидна културна и књижевна достигнућа. Он није имао намеру да германизује разнородну популацију Хабзбуршког царства, већ је тежио унификацији и универзализму своје империје.⁴⁷ У мађарским политичким круговима ове уредбе су схваћене као противуставне, а када их је цар повукао, у Угарској је завладала национална еуфорија. Већина истраживача се слаже да је смрт цара Јосифа II била прекретница у мађарској историји, тренутак када се можда по први пут мађарска политичка елита супротставила модернизацијским покушајима које је наметнула Хабзбуршка монархија. Ово је био зачетак историјског процеса који ће кулминирати грађанском револуцијом и Ратом за независност 1848/9. Догађаји 1848–1849. ће неповратно означити ток мађарске националне мисли и историјског развоја.⁴⁸ Супротставивши се царским реформама, Мађари су започели сопствене, надахнути идејама просветитељства, Француске револуције и енглеских осамнаестовековних мислилаца. Промене на пољу званичне мађарске културе поставиће темеље не само за културно-уметнички развој, већ и за формирање мађарског националног бића, односно преображај мађарског живља у кохерентну заједницу.⁴⁹

Након 1790. године стваралачка енергија националне елите се окренула ка политички мање осетљивим пољима, која су укључивала лингвистичку неологију, дотеривање језичког књижевног регистра, што се у литератури обично назива „језичком реформом“, али и оснивање културних институција и организација попут књижевних клубова, новина, часописа и мрежа уопште.⁵⁰ На лествици приоритета прво место је заузимало питање о

⁴⁴ V. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 2016, 1.

⁴⁵ H. Haselsteiner, *Ogledi u modernizaciji u srednjoj Europi*, Zagreb, 1997, 326.

⁴⁶ В. Симић, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монахији*, Нови Сад, 2012, 125-131.

⁴⁷ B. Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, 79-80.

⁴⁸ F. Hörcher, „Enlightened Reform or National Reform? The Continuity Debate about the Hungarian Reform Era and the Example of the Two Széchenyis (1790–1848)“, *Hungarian Historical Review* 5, no. 1 (2016), 23-24.

⁴⁹ F. Hörcher, *op. cit.*, 24-25.

⁵⁰ *Ibid.*, 25.

језику и националности – вернакуларни језик представљао је највише добро коме треба тежити. Појам о културној и језичкој нацији који се конституише у првим деценијама 19. века био је емнаципацијски производ који су изнедриле идеје просветитељства и романтизма, под јаким утицајем Јохана Готфрида Хердера.⁵¹ Однос према језику као важном аспекту националног идентитета огледа се у тежњи да мађарски језик у потпуности замени тадашњи језик администрације – латински, односно науке и књижевности – немачки и француски, што је наизлазило на одређене потешкоће. Било је неопходно извршити реформу мађарског народног језика и ускладити га са новим потребама што је пре свега подразумевало увођење стручних термина и општих правописних норми – једном речју, учинити га модерним језиком. Реформа језика није била само стручно питање, већ и веома важно политичко питање. На прелазу векова започиње и трансформација мађарског друштва, па се потребама нове, наступајуће грађанске класе, преображених аристократских кругова склоних либерализму, као и средњем племству, уподобљава нови народни језик. Овај подухват је сагледаван као део свеопштег национално-политичког програма, чији је циљ, на концу, био реформисање читавог мађарског друштва.⁵² Језик је био само један аспект уметничког изражавања, док су медији попут сликарства, вајарства, архитектуре, музике, опере, балета, филма, најзад и народне радиности „оживљавали“ националну идеју.⁵³

На развој целокупне националне мисли у Европи велики утицај су остварила двојица мислилаца – Немац, Јохан Готфрид Хердер (Johann Gottfried Herder). Хердерово деловање у последњим деценијама 18. века поклапа се са почетком јачања мађарске националне мисли. Његов став је био да свака нација има особити „дух“, сопствене начине мишљења и делања и да је потребно радити на поновном откривању јединственог духа или особитог идентитета. Истакнута је важност поновног откривања „колективног бића“ уз помоћ филологије, историје и археологије, као и важност проналажења корена у „етничкој прошлости“, ради утврђивања аутентичног идентитета испод туђих му наслага векова.⁵⁴ У својим радовима који су излазила у четири тома, од 1784. до 1791. године, касније обједињена као *Идеје за филозофију повести човечанства (Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit)*,⁵⁵ Хердер се дотакао историје малих народа централне Европе, значајно доприневши проучавању прошлости периферија Хабзбуршке монархије, и поновном „проналажењу“ малих народа.⁵⁶

У развојној фази мађарског националног покрета, током које се национализам маинфестовао најпре облик културе, улога интелектуалаца и њихово стваралачко деловање на у креирању националних заједница било је веома значајно.⁵⁷ Кључне личности доба мађарске реформације, односно почетка изградње нације, у коме се просветитељски и национални циљеви не могу разлучити, били су припадници високе аристократије, отац и син, грофови Ференц (Széchnyi Ferenc) и Иштван Сечењи (Széchnyi István). На самом почетку 19. века, 1802. године основане су две најзначајније мађарске културне установе, захваљујући патриоти и добротвору грофу Ференцу Сечењију – Мађарски национални музеј (Magyar Nemzeti Múzeum)⁵⁸ и Државна библиотека Сечењи, која у називу садржи и име свог

⁵¹ Н. Holsteiner, *Ogledi o modernizaciji u srednjoj Europi*, 238-239.

⁵² П. Рокаи и др, *нав. дело*, 407-409.

⁵³ А. D. Smit, *Nacionalni identitet*, 145-147. М. Hroh, „Oblikovanje modernih nacija i nacionalni pokret 19. stoljeća“, 29-32.

⁵⁴ А. D. Smit, *Nacionalni identitet*, 121.

⁵⁵ Ј. Готфрид Хердер, *Идеје за филозофију повести човечанства*, прев. О. Кострешевећ, Сремски Карловци – Нови Сад, 2012.

⁵⁶ Ph. Decker, *The Building of Nations in Habsburg Central Europe, 1740-1914*, (PhD Thesis), The London School of Economics and Political Science, 101-102.

⁵⁷ А. D. Smit, *Nacionalni identitet*,

⁵⁸ Када је Ференц Сечењи основао национални музеј и националну библиотеку, том приликом је део своје колекције уметнина, односно књига, донирао да служи народу. Акт којим аристократа постаје патрон

оснивача (Országos Széchényi Könyvtár). Његов син је, крећући се стопама свога оца, основао Мађарску академију наука (Magyar Tudományos Akadémia) 1825. године, подржао оснивање Националног театра (Nemzeti Színház) тридесетих година 19. века, а потом и богато финансирао изградњу Ланчаног моста који је био први мост преко Дунава од чврстог материјала, који је спојио Будим и Пешту.⁵⁹

Крај 18. и почетак 19. века обележило је установљење институција намењених уметности и наукама широм Европе, што је утрло пут формирању грађанске класе, као и култури Друге индустријске револуције, те рађање „привредног друштва“, познатог у британској и француској традицији. Мисао о конекцији између друштвености, привреде и културе истицали су теоретичари шкотског просветитељства, који су остварили утицај широм Средње Европе, па тако и на Ференца и Иштвана Сечењија. Шкотске просветитељске идеје, нарочито у литерарном погледу, примиле су се и у Немачкој, те су утицале су на немачку романтичарску мисао, самим тим и на Хердера и Гетеа. Немачка дискусија о *грађанском друштву* (*bürgerliche Gesellschaft*) и успостављање овог термина, који је означавао друштвену организацију засновану на радној, дисциплинованој, етичког и иновативног духа средњој класи, али оној која такође зависи од културе и образовања појединаца и заједница, послужили су да означе и оснаже човека ког наступајућег доба – *Bildungsbürger*, односно образованог грађанина средње класе, у чијем је систему живљења уметност заузимала важно место, као и сви њени деривати.⁶⁰

*

Ликовна и визуелна, а нарочито споменичка култура у 19. веку фигурирају као средство са снагом активног деловања које је имало способност да појединца преобрази у верног поданика одређеној нацији,⁶¹ на шта су пледирали и мађарски национални радници у последњим деценијама 19. и почетком 20. века. У добу ком је све заступљенија била демократија, властима које више нису могле да се ослоне на друштвени поредак и спонтано покораване друштвено надређенима на традиционалан начин, или на традиционалну религију као делотворно јемство друштвене послушности, био је потребан начин на који ће да сједине државне поданике против преврата и раздора. „Нација“ је постала нова грађанска религија државе. Она је била спона између грађана и државе, начин да нација-држава допре директно до сваког грађанина, противтежа онима који су позивали на друге врсте оданости пре него на оданост држави – лојалности цркви, националности и етницитету који није поистовећен са државом.⁶²

Националистички језик и симболика обухватнији су од идеологије или идеолошког покрета, они пледирају на креирање „масовних сентиментимената“ широк делова означене популације, нарочито посредством парола, идеја, симбола и церемонија. Истовремено, националистички језик и симболика захватају и когнитивну и експресивну димензију, спајајући се с обухватнијим стремљењима и осећањима како међу елитама, тако и међу ширим слојевима, за шта је одличан пример Миленијумска прослава 1896. године. Визија мађарске политичке нације била је подржавана представама о аутономији и аутентичности, културном прерадом догађаја везаних за пружање отпора, симболику пејзажа и историјских споменика, локалним производима и другим облицима привредне делатности, који су

уметности и науке, надградио је традиционалне праксе овог друштвеног слоја, и убрзо ће бити сагледано као успостављање темеља за дугорочни национални прогрес. F. Hörcher, *op. cit.*, 38.

⁵⁹ Иштван Сечењи је природно следио пример свога оца, придодавши му још једну димензију. Млађи Сечењи је у национални рад додатно учврстио, приступивши комбиновању аристократске идеологије учтивости и префињености и новог увида у реалну националну снагу која је лежала у јакој средњој класи, која је вапила за образовањем и могућношћу да оплемени свој ум. Сопственом проницљивошћу Иштван Сечењи је увидео да је реални извор државе „култивисани ум“ међу њеним грађанима. F. Hörcher, *op. cit.*, 39-41.

⁶⁰ F. Hörcher, *op. cit.*, 39-40.

⁶¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 10-17.

⁶² E. Hobsbaum, *Doba carstva 1875-1914*, Beograd, 2019, 177-183.

омогућили фузију когнитивног и експресивног вида, успостављајући споне са ширим сентиментима и стремљењима.⁶³

Основни сентименти и стремљења која изазивају националистичка идеологија, национални језик и симболи односи се на три кључне ствари, а то су: територија, историја и заједница. Интелигенција која је настојала да мобилише народ и одређену заједницу преобрати у нацију примењивала је две главне стратегије: употребу пејзажа или песничких простора, и употребу историје или златних доба. У ствари, те стратегије биле су укоренење у народним ставовима према простору и времену и народној привржености дому и очевима. Та древна веровања и везаност за предачке домовине и поколења праотаца употребили су националисти разрађујући нову идеологију, језик и симболику једне сложене апстракције – националног идентитета, према речима Антонија Смита.⁶⁴ (Смит, 126) О распрострањености идеје о нацији у 19. веку сведочи потреба за „национализацијом“ владара у 19. веку, када су крунисане главе уважиле принцип националности и претварали се у припаднике одређене нације.⁶⁵ Симболичка политика службеног национализма нарочите одјеке је имала у Хабзбрушкој, односно Аустроугарској монархији – владари из дома Хабзбурга су неретко саображавани мађарској политичкој нацији.

Основе методолошког приступа и интермедијалност у другој половини 19. века на простору јужне Угарске

Појава нових визуелних стратегија кроз које су се одвијали комуникациони процеси и формирала свест појединаца и одређених друштвених група у 19. веку своје корене има у успостављању нових облика друштвеног и државног уређења, нових система мишљења и политичког организовања, као и до тад незапамћеног технолошког развоја.⁶⁶ Интелектуални процеси дугог трајања који ће обликовати друштво 19. века започињу у 18. веку, а њихове одјеке и разнолике рецепције могу се мапирати у појединачним случајевима широм европског континента.

Деветнаести век је век испуњен контрадикторностима, које опет, на неки начин, чине кохезију и не могу се посматрати као одвојене целине, већ искључиво као међусобно испреплетани процеси. Вернер Телеско (Werner Telesko) у својој студији *19. век: једна епоха и њени медији* (нем. *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*) анализирајући деветнаестовековно друштво, успоставља парадигме и дискурсе на којима је век почивао из домена медијског функционисања, пре свега у јавном, али и у приватном простору. Многострука разноликост која карактерише 19. век последица је великих промена у друштвено-историјском контексту у коме на важности добија трећи сталеж – грађанство, које је у највећој мери заслужно за све оно што ову епоху чини новом, а креирано је у домену предузетништва, науке и уметности.⁶⁷ Промене које су се све више интензивирале од друге половине 18. века, утицаће на то да 19. век буде окарактерисан као период „неизмерне механизације живота“. У погледу глобалних промена које су утицале на деветнаестовековни свет у први план избија „двострука политичко-индустријска револуција“ која је већ крајем 18. века најавити европску „модерност“ у правом смислу те речи.⁶⁸ Вера у прогрес и „оптимизам напретка“ који су се манифестовали у економском и индустријском смислу друштва 19. века, почивали су на уверењу у „тријумф научног начина размишљања“ и технолошког напретка, што ће имати своје одјеке и у домену ликовног стваралаштва.

⁶³ A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, 123-125.

⁶⁴ *Isto*, 126.

⁶⁵ E. Hobsbaum, *Doba carstva 1875-1914*, Beograd, 2019, 186.

⁶⁶ J. Osterhammel, *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton and Oxford.

⁶⁷ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar, 2010, 14-15.

⁶⁸ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 16-17.

Технички и економски процеси на којима су засновани принципи модернизације 19. века истовремено су довели и до друштвених феномена који ће се јавити као контрадикторност свеопштој модернизацији,⁶⁹ а то је превасходно историзам као свепрожимајући културни феномен 19. века, чија ће манифестација у домену целокупне уметничке продукције у другој половини века бити апсолутно доминантна.⁷⁰ Историзам се ипак не може посматрати искључиво као естетски феномен који се манифестовао у погледу стилског изражавања, већ као појава која је прожелала готово све науке у 19. веку – својеврсни тријумф историјског мишљења.⁷¹ Цитат Доналда Олсена продире у суштину односа носећих друштвено-политичких институција у 19. веку према историји: „Историја у 19. веку није била само поље истраживања, а још мање пут у бег од садашњости, она је била свепрожимајући начин мишљења, поглед на свет, суочавање и савладавање безброј чињеница, слика и идеја којима је савремена свест била бомбардована.“⁷² Историзам није првенствено питање естетике, те за дело које настаје озрачено истористичком идејом није одлучујући естетски идентитет, већ скуп вредности које дати естетски идентитет еманира, односно реактивирана историја која се изражава у поновљеном облику. Иако употреба уметничких одлика из прошлих епоха није била преседан у доба историзма, у другој половини 19. века, оно што одваја овај начин промишљања у уметничкој продукцији јесте свесна намера да се уметнички израз историзује,⁷³ нарочито ако се посматра у контексту архитектуре када су грађевине, зидане у складу са последњим инжењерским достигнућима, заодевале у стилове из прошлости. Историзму је по сваку цену био потребан визуелно-пластични језик будући да је живео под присилом значења; дело је првенствено било носилац значења, не само уметничког и естетског, већ идеолошког, књижевног и формално дефинисаног значења.⁷⁴

Попут свих осталих карактеристика 19. века које се приписују његовој свепрожимајућој модернизацији, историзам као категорија стоји раме уз раме са просветитељством, индустријализацијом, политичким револуцијама, напретком у природним наукама,⁷⁵ а нарочито уз већ описану детерминанту без које се не може објаснити овај век – националном идејом.

Историзам је имао одлучујући улогу у формирању идентитета грађанске класе, што га чини „паневропским културним феноменом“, чији је основни циљ било одржавање националне историје виђене кроз дискурс прогреса, а коју је требало манифестовати путем живописне нарације. У складу са општим схватањем „динамизма“ у 19. веку, историјски идентитет је сагледаван као временски развојни процес који прати своју динамику, при чему је нацији додељено одлучујуће место у поимању колективног идентитета. На тај начин, многе истористичке манифестације у домену уметности и визуелне културе засноване су на неизбежној промоцији национализма,⁷⁶ чему ће посебно бити посвећена пажња у контексту изучавања мађарске политичке нације.

Идеал националне државе или националне групе која је стремилa да оствари своју хомогеност у друштвеном погледу било је успостављање „националног језика“ и „националне културе“ који је требало да служе као кључни кохезиони фактори. Међутим, тежња за остварењем јединствене националне културе наилазила је на потешкоће, будући да је неретко била у супротности са проверљивом историјском истином, што значи да се „национална култура“ може окарактерисати као конструкт националне идеологије. Нација

⁶⁹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 24-25.

⁷⁰ H. Fillitz, „Der Traum vom Glück: Das Phänomen des europäischen Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 15-26.

⁷¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 26-27.

⁷² D. J. Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven, Yale University Press, 1986, 295-296.

⁷³ L. Németh, „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom“, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, 12-14.

⁷⁴ L. Németh, „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom“, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, 15-17.

⁷⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 119.

⁷⁶ *Ibid.*, 120.

и њена историја нису задате категорије, већ су биле идеалан производ конструкције на датом простору, у датом времену, а да би национални идентитет остварио широк и трајан ефекат била су му потребна средства која би функционисала као непрестани подсетници. Скуп културних механизма који је требало да произведе симболичну социјализацију националне заједнице, преносећи знање о одређеним својствима групе којој су се обраћали, ослањајући се на „замишљену прошлост“ како би остварили „сањану будућност“, употребљавали су историју у сврху креирања културног садржаја.⁷⁷

У 19. веку разноврсни културни садржај из прошлости добија на значају, независно један од другог, творећи плурализам традиција од којих је свака заузимала особено место.⁷⁸ Према томе, историзам се не може сагледати као хомогена историјска појава, његова кључна карактеристика је управо многострукост. Уметност креирана у складу са истористичким начелима није се ослањала на одређени стил као узор, већ је „стилски плурализам“ који је одговорио на естетске потребе 19. века, истовремено почивао на темељној фрагментарности друштва, које није било могуће у целости задовољити једним стилем, већ се сваки друштвени „фрагмент“ задовољавао различитим садржајем.⁷⁹ Историзам у великој мери долази као последица филозофских увида већ споменутог немачког мислиоца Јохана Готфрида Хердера који је наглашавао индивидуалност свих историјских облика и формација, а тиме и појединачних народа. Он естетско искуство садржано у појединачном уметничком делу претпоставља јединствености и посебности одређених етничких група, што је временом довело да кристалисања *нације* као „мере“ по којој се сагледава свет. У хердеријанској логици нација постаје параметар по ком се пише историја, док истовремено појединце означава као мање или више истакнуте носиоце историјских светских процеса.⁸⁰

Дивергентност деветнаестовековних друштава и њихову различиту визуелизацију и репрезентацију у јавној сфери, поред националог, условио је и империјални фактор. Два најзаступљенија типа државне моћи у 19. веку и у првим деценијама 20. поред националних држава биле су и монархије – краљевине и царевине. Националне државе су се заснивале на легитимизацији моћи „одоздо“, која је потицала од народа – градивне јединице националног идентитета, прокламујући сопствену хомогеност и недељивост, док је извор моћи крунисаних глава долазио „одзго“, захваљујући божанском посредништву, а разноликост царстава у погледу народа и територија истицана је као његова главна одлика, нарочито у случају државних структура каква је била Хабзбуршка, потом Аустроугарска монархија.⁸¹ Структурна промена јавности коју је донео 19. век, снажење новог друштвеног слоја – грађанства, али и претрајавање високих сталежа условили су и измену владарске слике која је требало да оправда и легитимизује политички и династички систем. Симболичка снага нововековног владара у 19. веку је доживела корените промене, пре свега због потребе да се „национализује“ монархијска владавина. Други фактор који је утицао на корениту промену владарске слике у 19. веку били су интензивирани механизми комуникације и медијска разноликост, као и све снажније ослањање на политичку пропаганду од времена Наполеона Бонапарте чија је појава у више сегмената учинила прекретницу у деветнаестовековној Европи.⁸²

Кључна промена која је наступила са Наполеоном, а била је у вези са конституисањем владарске слике односила се на креирање разумљивих типова идентификације, који је требало да савремене личности, прикажу у складу са потребама и очекивањима адресата (оних којима је намењена слика), наручилаца и простора ком је била намењена, али и по

⁷⁷ *Ibid*, 121.

⁷⁸ E. Hobsbom, „Uvod: kako se tradicije izmišljaju“, u: E. Hobsbom, T. Rejndzer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd, 2011, 5-26.

⁷⁹ H. Fillitz, „Der Traum vom Glück: Das Phänomen des europäischen Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 15-26.

⁸⁰ E. Király, „A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül“, in: *Nemzet és művészet. Kép és önkép*, ed. P. Kárai, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2010, 119-120.

⁸¹ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 23.

⁸² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 62.

узору на историјске личности. Управо је публика, која је истовремено рецептивна и рефлективна, постала битан фактор који је утицао на значење и детерминисаност одређеног дела – тако је сложена иконографска, интересубјективна и барокна амблематичност замењена сажетим, опште разумљивим и пропагандно ефикасним величањем представљене личности.⁸³ Међутим, све промене које су наступиле увеле су још једну новину – отворила су се нова поља јавног присуства владара, која су из поља „високе уметности“ искорачиле у домен „свакодневнице“ – политичка пропаганда је пласирана путем карикатура, популарних графика, а како је век одмицао и кроз фотографије, разгледнице, памфлете и све оне „ефемерне“ медије који су могли допрети до сваког поданика једне монархије. Осим свеприсутства монарха путем слике, у 19. веку репрезентација владара је у великој мери почивала на њиховом реалном присуству, презентацији и интеракцији са поданицима, путем церемонија и ритуала, које су формално дефинисале различите форме попут историјских поворки и официјелних визитација.⁸⁴ Тако су фестивали и прославе истовремено постали део јавног манифестовања и националне заједнице и династије, уз многе антагонизме и преплитања остали су присутни све до краја „дугог“ 19. века.⁸⁵

Све друштвене и идејне промене условиле су успостављање новог поретка у домену уметничке продукције у 19. веку. Структуре уметничке продукције, комуникације, рецепције и економизације које су биле успостављене у претходним вековима, сада бивају прилагођене естетским и репрезентативним потребама и могућностима грађанства, али и изменама у репрезентацији европских династија, што је довело до интегрисања визуелних уметности у популарну културу масовне публике. Будући да се круг поручилаца и реципијената знатно проширио, као и задаци и поља деловања, истовремено долази до раста потражње за уметничким делима, а самим тим и за уметницима. Попут свих осталих подручја живота и визуелне уметности су биле подвргнуте свеобухватној „индустријализацији“, чије су негативне појаве, са друге стране, изазвале све интензивнију идеализацију уметности, уметника и уметничког предмета.⁸⁶

*

Метод политичке иконографије оријентисан је ка естетско-симболичкој димензији политике, њеним сценским и сликовно-стратешким механизмима, док из значај који је придаван сликама у политичком животу нововековних култура, произилазе за истраживање посебни проблеми и задаци. Уметност укључена у политички контекст не гарантује аутоматски истину и стварност садржаја који пропагира. Према овом увиду, вредност сведочења историјског сликовног документа такође укључује чињеницу да слика не може и не мора бити пуки историографски или политичко-историјски документ, већ их сматра пројектима и стратегијама прилагођеним њеним реципијентима.⁸⁷ Метод политичке иконографије поверава сликама активну улогу у политичком простору, имајући у виду да код слика пошљалац који жели нешто да саопшти примаоцу мора да познаје језичке способности и могућност, менталне диспозиције, потребе и очекивања, норме и схватања ових примаоца о вредностима, ако његово саопштење треба да има шансу неког дејства. Ова претпоставка међуљудског саопштења значи да производња слика мора да буде наложена „одозго“, од стране наручиоца, али не и нужно и искључиво детерминисана са његове стране; у датој слици усмереној „на ниже“ мора „одоздо“ да буду обухваћене жеље, очекивања и потребе адресата који узимају учешће у креирању стварности слике.⁸⁸

Врсте уметничких предмета на којима је заснована теза, а која су у највећој мери служиле визуелизацији мађарске политичке нације, задржавају се на класичној подели

⁸³ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 63-64.

⁸⁴ Д. Самерс, „Репрезентација“, у: *Критички термини историје уметности*, Нелсон С. Р., Шиф Р. (пр.), Нови Сад, 2004, 23-41.

⁸⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 69-71.

⁸⁶ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien* 157 – 163.

⁸⁷ U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, „Vorwort“, in: *Handbuch der politischen Ikonographie, Band I*, ed. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München, 2011, 7-13.

⁸⁸ M. Warnke, *Politischen Ikonographie, Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg, 2001.

уметности која подразумева архитектуру, сликарство и скулптуру, као и четврту придружену врсту – примењену уметност. Архитектонска дела су остала изван истраживачког усмерења у датој тези, пре свега због методолошких компликација, иако врло гласовито сведоче о визуелизацији мађарске политичке нације. С обзиром да је велики број дела која су предмет тумачења у овој студије настао са јасно одређеном функцијом, веома важан аспект у разумевању корпуса анализираних артефаката јесте контекст у коме они настају, те свеобухватно посматрање форме и садржаја који функционишу као целина, на начин на који је формулисао Ханс Белтинг (Hans Belting).⁸⁹ Уобличавање националне идеје у уметничким оквирима, узроковало је да садржај у појединим случајевима доминира до те мере да уметност постаје инструмент идеалног или узвишено посредованог садржаја. Концепт мађарске политичке нације је превасходно формулисан као идеал стварности који је утицао на обликовање јавног мишљења, те ће уметничка дела настала као процес визуелног структурисања ове апстрактне мисли бити тумачена на овим основама.⁹⁰

Поред класичних уметничких врста, захваљујући „сликовном заокрету“ (pictorial turn) у проучавању историје уметности као дисциплине, истраживању су придружена и другачија средства визуелне комуникације која се односе на визуелне представе, али и на вербалне слике. Методолошким оквирима који је поставио Томас Мичел (William John Thomas Mitchell), уводећи у поље историјско-уметничког изучавања и визуелну културу, омогућено је сагледавање визуелности не само као „друштвене конструкције виђења“, већ и као „визуелне конструкције друштвеног“.⁹¹ Ове методолошке поставке омогућиле су тумачење перформативних радњи оличених у историјским процесијама и живим сликама, које су биле веома заступљене током прославе Миленијума 1896. у Угарској, као и великог броја вербалних слика пласираних кроз новинске текстове.

*

Деветанестовековна култура и визуелне уметности, као и јавна перформативност, не могу се замислити без два феномена која их у великој мери означавају и детерминишу, како у погледу појавности, тако и у погледу значења – у питању су „естетизација“ и „театрализација“. Термин „естетизација“ односи се на уметничко прерушавање многих области живота, тежњу ка све већој целовитости, у којима је естетска категорија играла кључну улогу, без икакве утилитарности. „Театрализација“ се, са друге стране, односи на брисање граница између уметности, односно театарског живота и свакодневнице, насталих као последица централне важности позоришта и опере у културном животу. Немачки писац Ото Бирбаум (Otto Bierbaum) у свом делу *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings* из 1907. године, говорећи о владарској репрезентацији у доба медијског бума између осталог бележи: „Сада се каже публика уместо људи – све јавно има нешто позоришно.“⁹²

Два поменута феномена су у великој мери испреплетана; феномен естетизације и концепт естетизма настају као последица оснивања естетике као филозофске дисциплине – у другој трећини 18. века Александар Готлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten) уводи појам естетике, да би се у првим деценијама 19. века на немачким универзитетима предавала као научна дисциплина.⁹³ За њену научну формулацију заслужни су Имануел

⁸⁹ H. Belting, Djelo u kontekstu”, *Uvod u povijest umjetnosti*, H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Zagreb, 2007, 214.

⁹⁰ Isto, 214-215.

⁹¹ V. Dž. T. Mičel, „Pokaži i vidi: Kritika vizuelne kulture“, u: *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Beograd, 2016, 432-433.

⁹² M. Kohlrusch, „Monarchische Repräsentation in der entstehenden Mediengesellschaft: Das deutsche und das englische Beispiel“, in: *Die Sinnlichkeit der Macht, Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit* (ed. J. Andres, A. Geisthövel, M. Schwengelbeck), 93.

⁹³ Од краја 17. века на француским и италијанским уметничким академија, сликарство и вајарство постају прихваћени као универзални принцип лепоте, а главни постулат на ком је почивала јер била идеализација – идеално представљање човека и његових поступака. Када су мануелне уметности изједанчене са *sedam*

Кант (Immanuel Kant), а потом и Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel). Естетика као модел мишљења постаје све распрострањенија, а крајем века под утицајем Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) и Рихарда Вагнера (Richard Wagner) долази до њеног оживљавања.⁹⁴ Вагнерови естетски идеали произвели су *Gesamtkunstwerk*, односно тотални уметнички пројекат, а суштину естетике у Вагнеровом систему није представљао садржај, већ сам чин извођења опере.⁹⁵ Као последица тога јављају се естетизам и естетизација; естетизам је имао тенденције да се одређене естетске категорије које су вековима биле резервисане искључиво за домен „уметничког“, сада пренесу у живот, док је са друге стране „живот“ и „стварност“ требало третирати према узусима естетике.⁹⁶ Феномен театрализације у директној је повезаности са значајем театра и опере у 19. веку – раскош, драматичност и оперетско постају део свакодневнице појединца, те се позоришни живот преноси у реалност. Сцена, бине, кулисе нису утицале само на историјско сликарство у другој половини века,⁹⁷ већ постају метафоре кроз које се сагледава свет и према којима грађанство управља своје држање и појавност.

Медији и жанрови у служби мађарске политичке нације почетком 19. века

Развој европских друштава и државних заједница у 19. веку изнедрио је и комуникационе симболе којима су та друштва с једне стране означавала себе, оријентисана ка појединцима унутар сопствене групе, а са друге стране исте те идентификационе означитеље оријентисале ка споља. За 19. век се слободно може рећи да је био век уметности, нарочито у другој половини када коегзистирају медији сликарства, скулптуре, додатно у виду споменичке културе која неретко позајмљује форме из домена архитектуре, као и медији који према класичној подели не припадају високој уметности – медији који се јављају управо у 19. веку и захваљујући сопственим комуникационим системима допиру до много већег броја људи.⁹⁸ Свеопшта доминација националне идеје у европским друштвима у 19. веку условила је специфичан однос према ликовној уметности и жанровима којима је придаван значај према раније утврђеној хијерархији. Овакав поредак је одржаван посредством водећих европских академија, као носећих институција за образовање уметника и формирања читаве јавне уметничке сцене.⁹⁹

Прве деценије 19. века у мађарској јавности осим све снажније мисли о националној заједници, изнедриле су и „рађање мађарске националне уметности“ која је настојала да ухвати корак са већ развијеном европском културном сценом и народима који су у многоме предњачили. У време када термин „*natio*“ постаје кључни термин епохе, носилац многоструких значења, често и опречних, долази до успостављања погледа на развој националне уметности као феномена који је поистовећиван са развојем нације као културног ентитета. Управо тих година, деловање мађарског скулптора Иштвана Ференција (Ferenczy István) довешће до иницирања процеса институционализације визуелних уметности у Угарској, захваљујући његовој патриотској мисији у служби домаће културе подређене

слободних вештина (septem artes liberales) то је отворило пут за „осамостаљење“ лепоте, што ће довести до појаве нове гране филозофије, превасходно у немачком говорном подручју – естетике. Кључно дело у конципирању уметности као естетске категорије био је Лесингов *Лаокоон* објављено 1766. године. За разлику од Винкелмана ком је идеализам био главна одредница, Лесинг је уметност у потпуности ослободио историјског оквира, свдећи њену улогу на задовољење човекове потребе за лепим. G. E. Lesing, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd, 1964.

⁹⁴ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 176-178.

⁹⁵ *Ibid*, 180.

⁹⁶ *Ibid*, 179 – 181.

⁹⁷ И. Борзан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903.“, *Наслеђе* XII, 2011, 34.

⁹⁸ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*.

⁹⁹ A. Green, „Cultures of the Fatherland“, in: *Fatherlands: State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, New York, 2001, 79-147.

националној идеји. Два пресудна чиниоца која ће допринети „рађању мађарског националног уметника“ јесте образовање у европским уметничким центрима и распрострањени мађарски патриотизам, који ће условити јављање новог идеалног модела јавног живота у окриљу мађарске грађанске класе који ће почивати на распрострањеној уметничкој критици и пријемчивој публици. У односу на претходне векове кључна разлика ће бити у том што ће повремено наступи страних сликара и вајара или стварање скромнијих дела попут копија и репродукција, изнедрити дела високе естетске, идејне, али и националне вредности.¹⁰⁰

Боравећи у Риму 1818. године Иштван Ференци ствара парадигматско дело које ће антиципирати будући развој мађарске националне уметности – портрет Михаља Чоконаија (сл. 1), сажимајући аспекте универзалне, идеалне форме и особеног мађарског приказа. Иако је био окружен многим живим моделима, Ференци бира да представи недавно преминулог мађарског песника Михаља Чоконаија из Дебрецина, ког, упркос томе што је преминуо 1805. године, није познавао. У цењеном медију скулптуре Ференци је изобразио прототип мађарског националног хероја – песника овенчаног бесмртном славом у виду ловоровог венца, али одевеног у мађарско свечано одело које ће средином века бити означено термином *дисмађар*, који током 19. века више популаризовано као пандан немачком грађанском оделу.

Уобичавање мађарског националног костима који ће постати носећи семиотички означитељ припадности мађарској нацији јавља се у време Јосифа II – 1790. године, када се у градовима се одједном више није носила „немачка“ грађанска одећа, већ ју је заменила мађарска племићка из доба куруца с почетка 18. века,¹⁰¹ која ће потоњом еволуцијом постати позната као *дисмађар* (*dismagyar*).¹⁰² *Dismagyar* је сложеница која се састоји од речи *dísz*, што значи украс и речи *magyar* – мађарски, те буквално преведен овај израз означава *мађарски украс*, што се је у потпуности у складу са значењем и функцијом. Основни елементи дисмађар костима су *мента* – огртач, углавном изведен од раскошних материјала попут плиша, оперваженог крзном, са дугмадима од племенитих материјала; *долама* од свиле са копчама која се носила испод менте; капа познатија као калпак, често изведена од истог материјала као и мента са перјаницом напред.¹⁰³ Неизоставни делови свечаног мађарског костима били су и панталоне, често украшене златним ширитима и јахаће чизме. Комплет магнатског, односно великашког накита се састојао од појаса, копчи која је аплицирана преко груди и других ситнијих апликација које су фигурирале као симбол моћи и раскоши угарског племства.¹⁰⁴ Одећа се може сматрати безвременим предметом чија је битна улога да пошаље поруку о особи која је носи, о њеној позицији у друштву, имовинском статусу, да би у 19. веку (а као што видимо и коју деценију раније), у време буђења национализма, и о националној припадности појединца или групе.¹⁰⁵ На бројним портретима и историјским композицијима, као и на споменичким статуама, угледни припадници мађарске нацији су били одевени у *дисмађар* костиме, што је био случај и ефемерним спектаклима са мађарским националним предзнаком током читавог периода који обухвата дисертација.

¹⁰⁰ E. Király, „A nemzeti képzelettől a képkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 115-117.

¹⁰¹ Униформе куруца, мађарских побуњеника против Хабзбуршке државе, предвођене Ференцом Ракоцијем у устанку 1703. године. Иако се побуна неславно завршила, ношиво Ракоцијевих устаника постаће основа за изградњу мађарског националног костима. (K. Földi-Dózsa, *How the Hungarian National Costume Evolved*, in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, New York, 1980, 82-83.)

¹⁰² Zs. Sidó, „The 'Dismagyar' as Representation in the Andrassy Family in Late Nineteenth-Century Budapest”, in: *Luxury and Gender in European Towns, 1700–1914*, ed. D. Simonton, M. Kaartinen and A. Montenach, 206-223.

¹⁰³ A. Szilágyi (ed.), „Acquisitions between 2006 and 2010“, *Ars Decorativa* 28, Budapest, 2012, 131-134.

¹⁰⁴ J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, „Umjetničke zbirke slavonskih plemićkih obitelji“, u: *Umjetnost slavonskog plemstva: vrhunska dela europske baštine*, Zagreb, 2021, 90-95.

¹⁰⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 135-137.

Осим ношава, и други аспекти појавности коришћени су као идентитетски симболи – бркови као један од аспекта *имица* песника из Дебрецина, требало је недовосмислено да покажу да је реч о Мађару. Уклапањем бркова као симбола маскулозности и *дисмађар* одела као националног предзнака, у класицистичку форму – уметник је успео да оствари дело које ће одговорити на актуелне уметничке трендове у Риму с почетка 19. века, као и да буде разумљиво припадницима више класа која је тих година циркулисала овим градом, успевши да утка у дело и патриотски набој што је на најбољи начин сумирано у реченици коју је неки Енглез изрекао уметнику: „Одувек сам слушао да је Мађар добар војник и добар песник.“¹⁰⁶ Овим делом је започето дефинисање „националног“ у мађарској уметности; на крају века национални дух ће тражити сопствено отелотворење у „аутентичном, националном стилу“, што на почетку века није био случај. Дело је у свом значењском смислу требало да буде „мађарско“, док је својом појавношћу комуницирало са европским трендовима. Неки од топоса који ће остати присутни све до краја „дугог“ 19. века о (само)поимању мађарског народа, управо су овим делима увођена у јавни дискурс: Мађари као „сељачки“ народ, потом неустрашиви народ који се храбро борио против Турака, одјекиваће у визуелној продукцији током читавог овог периода.¹⁰⁷

Казинци истиче племенитост вајарске вештине, наводећи да је „дело уметника који раду у мермеру и грчком укусу смех опсади времена“, што потврђује све веће придавање значаја скулптури који је започело у 18. веку, устоличењем канона уметничког стварања античком, грчком скулптуром, још у доба Винкелмана, који ипак неће опстати као једини канон у како 19. век буде одмицао. Ослањајући се на доба антике, скулптура је у доба ренесансе поново иступила у јавни простор, да би у 19. веку доживела енормни процват делујући у складу са националном идејом. Најистакнутију моћ у домену политичко-пропагандног деловања од свих уметничких медија имала је скулптура што ће је с једне стране у 19. веку позиционирати као феномен који испуњава двојаку функцију – естетску и политичку.¹⁰⁸

Једно од најутицајнијих теоријских извора образовања, иако критиковано, било је дело немачког филозофа Јохана Георга Сулцера (Johann Georg Sulzer) *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt* из 1778. године, чије је издање поседовао и Ференци. Сулцер истиче следеће: „Скулптура има способност да *матира* величину и дубоко дотакне људско срце. Обично није стварана са намером да угоди оку, већ да изазове сликовну евокацију. У складу са крајњим циљем, скулптура настоји да у посматрачу – реципијенту скулптуре, односно у његовој души пробуди утисак доброг, величанственог и великог. Дакле, док људске мисли, осећања, карактер и склоности постају део става, прималац сам улази у стање врлине, желећи и сам ово савршенство. То је ефекат који се само може очекивати од ремек-дела скулптуре. Али чак и мањи радови, попут декорације за градове, вртове, зграде, станове, се чине корисним за уметност за скулптуре, макар и само као носиоци доброг укуса. Скулптура с правом може репрезентовати свој ранг у линији ликовних уметности. Ако сте стварно велики, не може вас ништа друго подучити.“¹⁰⁹

Оно што је Сулцер енциклопедијски структурирао довело је до, између осталог, уобличавања патриотског уметника крајем 18. и почетком 19. века, уводећи га истовремено у свет идеја одређен француским просветитељством, немачком моралном филозофијом, делимично Винкелмановим деловањем, али и историјским принципом према коме се историја одвија прогресивно према циклусима. Сулцерава популарна естетика дискутује о

¹⁰⁶ Цитат преузет из: E. Király, „A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 120.

¹⁰⁷ E. Király, „A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 115-122.

¹⁰⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006.

¹⁰⁹ Наведено према: E. Király, „A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 121-122.

концепту уметничког дела у оквирима друштвеног механизма, његовом утицају на појединца и заједницу, отварајући на тај начин озбиљну перспективу национално оријентисаној концепцији уметности на размеђи неокласицизма и предромантизма. Према томе, задатак уметничког дела је да покрене посматрача путем естетске перцепције, да у њему изазове морална осећања и подстакне га све до акције и друштвеног ангажмана.¹¹⁰ Способност скулптуре да својим ограниченим изгледом, укаже на неограничено, на апстрактну идеју коју уобличава и јавно представља, са намером да дидактично утиче на посматрача, довела је енормне продукције споменичке културе у 19. веку широм Европе.¹¹¹ Политичка и културна клима ће условити појаву масовне продукцију споменичке скулптуре тек у првим деценијама 20. века у Угарској.

*

Поред скулптуре, изузетно заступљен медиј у визуелизацији мађарске политичке нације било је историјско сликарство. Упркос упливима „нижих“ жанрова у 19. веку, статус историјског сликарства као најцењенијег задржао се с једне стране у оцени јавности – историја је била узус према ком је тумачен јавни живот у доба историцизма, а са друге стране је остало мерило према ком су се уметници самопоимали, будући да је историјско сликарство дефинисано као највиши задатак уметника.¹¹² Разлог за овакав статус налазио се у особеностима жанра: историјске слике су приказивале херојска дела и личности од прворазредног значаја, који су остварили пресудан утицај на судбину веће заједнице, самим тим и на ток историје. У периоду пре 19. века, историјско сликарство је било подједнако заступљено, међутим, сликари су се тада претежно ослањали на древну митологију и историју, иако је и тада постојала потреба, да слике служе као *exemplum virtutis* савременом друштву и да буду носиоци моралне поуке која ће образовати своје реципијенте као корисне чланове савремене заједнице. У 19. веку концепт заједнице се у великој мери заснивао на националној заједници, те су према томе теме представљане на историјским сликама биране из националне прошлости. Жанр историјског сликарства је био нераскидиво повезан са могућношћу представљања широј јавности, што га је позиционирало као активног сакреатора у обликовању идентитета националне заједнице, али и у стварању ликовне публице.¹¹³

Оснивање музеја и пораст значаја уметничких академија у Европи од краја 18, а потом и кроз читав 19. век, уобличиће однос према уметности и нацији на један специфичан начин, чија је веза била устоличена у прошлости. С једне стране, образовање на академијама је у највећој мери почивало на традиционалном копирању „стarih мајстора“, док је са друге стране креирана позамашна колекција гипсаних одливака значајних античких скулптуре из Старе Грчке и Рима, које су биле изложене у „гледалишту“ објеката академија, формирајући на тај начин неки вид музејског простора. Однос према уметничким узорима на академијама указује недвосмислену превласт прошлости, историјске уметности, као модела за предавање на академијама. Међутим, академије су биле и установе са националним престижем, места национално оријентисане уметничке праксе која је била изражена у академском преношењу историје. Традиционално академско образовање успело је да гарантује и појаву званичне, репрезентативне, државно – спонзорисане уметности у многим деловима Европе.¹¹⁴ Много

¹¹⁰ E. Király, „A nemzeti képzelettől a képzőművészetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 122.

¹¹¹ T. Nipperdey, „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert“, *Historische Zeitschrift*, Bd. 206, Hf. 3, München, 1968, 529-585. И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006. R. Koshar, *From Monument to Traces: Artifacts of German Memory, 1870–1990*, Berkeley, Los Angeles, London, 2000.

¹¹² F. Büttner, „Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Großer Auftritt: Piloty und Historienmalerei*, eds. R. Baumstark, F. Büttner, J. Akerman, Munich, 2003, 23-24.

¹¹³ „Történeti festészet (1840–1860)”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 304.

¹¹⁴ Telesko, 164-166. A. Green, *Fatherlands: State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, New York, 2001, 79-147.

цитирана реченица немачког сликара Вилхелма фон Кублаха коју је он упутио својим ученицима на одличан начин сумира однос према историји на уметничким академијама: „Морамо сликати историју, историја је религија нашег доба, историја је сама по себи савремена.“¹¹⁵

Простор јужне Угарске: географски, историјски и етнички аспекти

Француска револуција 1789. године, затим Наполеонови ратови вођени у првим деценијама 19. века, а потом и револуције 1848. године заувек ће изменити слику Европског континента, како у територијалном, тако и у друштвеном погледу. Све турбуленције које су обележиле *дуги 19. век*¹¹⁶ кулминираће избијањем Првог светског рата 1914. године, а његов крај 1918. године драстично ће изменити мапу Европе. У ратном вихору нестала су четири царства: Хабзбуршко, Немачко, Отоманско и Руско, а процеси коју су му претходили незауостављиво су водили ка овој „експлозији“.¹¹⁷ Нестанком Немачког и Аустроугарског царства простор Средње Европе¹¹⁸ био је распарчан на мање националне државе различитог уређења, уз велику борбу око државне територије браћене „националним“ и/или историјским правом. Симболична или замишљена природа територије била је важан део средњеевропског националног идентитета, како међу династијама на врху империјалних држава тако и међу различитим народима који у њима живе.¹¹⁹

Неформално дефинисан простор јужне Угарске који се нашао у наслову рада географски се односи на регије које ће након слома Аустроугарске монархије ући у састав Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, основане 1. децембра 1918. године – пре свега Срем¹²⁰, Банат и Бачка, које данас чине Аутономну покрајину Војводину и део су Републике Србије. Ипак, географска одредница „јужноугарско“ и(или) „јужномађарско“ која се односила на јужне територије Краљевине Угарске коришћена је током читавог периода постојања двојне монархије и односила на шири територијални дијапазон углавном у контексту културно-образовних друштава. Од 1867. на територији три банатске жупаније деловало је Јужномађаско учитељско друштво (Délmagyarországi Tanítóegylet)¹²¹, 1879. године у Темишвару је основан Јужноугарски историјски и археолошки музеј¹²², да би 1903. у Сегедину је основано Јужномађарско културно друштво.¹²³

¹¹⁵ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Großer Auftritt: Der Historienmaler Carl Theodor von Piloty*, München, 2003, 24.

¹¹⁶ Термин *дуги 19. век* односи се на период омеђен избијањем Француске револуције 1789. године и почетком Првог светског рата 1914. године. Увођење овог израза се приписује британском историчару Ерику Хобсбауму који је своја три знаменита дела обрадио узмајући поменути значајне историјске догађаје као логичне године разграничења. Његове студије *Доба револуције: Европа 1798 – 1848*, *Доба капитала: 1848 – 1875*. и *Доба царства 1875 – 1914*. незаобилазне су у изучавању културе и историје 19. века.

¹¹⁷ Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770–1914) III: друштвена и политичка историја Европе (1871 – 1914)*, Београд, 2010.

¹¹⁸ Термин *Средња Европа* преузет је из дела Катрин Орел, која је њиме дефинисала концепт одређен специфичном културом и историјом, неминовно условљен географским положајем. Историјски посматрано Средња Европа представља међузону између Западне Европе и Истока. Њен специфичан положај условио је да управо државе са простора Средње Европе током средњег и новог века преузму улогу заштитница хришћанства, а особеност овог простора задржала се све до пада Берлинског зида 1989. године и оснивања Европске уније. Током векова, нераскидиви део Средње Европе била је Хабзбуршка монархија, често називана и Дунавском, будући да је река Дунав протичала кроз све земље у њеном саставу. (К. Орел, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд, 2012.)

¹¹⁹ К. Орел, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд, 2012, 20.

¹²⁰ У раду није посвећена темељна пажња Срему, односно Сремској жупанији, с обзиром да је она припадала Краљевини Хрватској и Славонији, унутар Земаља Круне Св. Стефана, те је у раду посвећена пажња искључиво појединачним примера који су партиципирани у визуелизацији мађарске политичке нације.

¹²¹ Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, 2016, 161.

¹²² : К. Keserű, „Képlátás, képtelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében“, *Ars Hungarica* 13. évfolyam, 1-2. szám, 1985.

¹²³ Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, 161-162.

Краљевина Угарска (1000–1918) је вековима била на раскршћу држава и народа, што се одразило и на етнички састав становништва. Она се претежно простирала у Карпатском басену, односно у Панонској низији што је условило да већински буде равничарска. Њена европска историја започиње у последњим деценијама 9. века када се седам мађарских племена, предвођених праоцем Мађара – Арпадом, преселило са простора јужноруских степа, преко Карпата у Панонију, на територију коју и данас насељавају.¹²⁴ Овај догађај ће у 19. веку послужити као један од централних мотива за креирање важног националног мита, који ће се наћи у сржи Миленијумских свечаности 1896. године којим је Угарска обележавала хиљадугодишњицу досељавања Мађара на ове просторе. Доласком на простор Панонске низије мађарска ратничка племена су покорила локално становништво, што ће такође играти улогу у креирању мађарског националног идентитета у 19. веку.

Други догађај који је детерминисао читаву мађарску историју било је успостављање државног уређења заснованог на феудализму и хришћанству, у чему је главну улогу имао први угарски краљ Стефан. Он је нарочито радио на христијанизацији Мађара, која је до 1000. године толико унапредовала да се могао обратити Светој столици да му пошаље круну, како би на хришћански начин обележио почетак своје владавине и истакао своје владарско достојанство. Папа Силвестер II је услишио Стефанову молбу и послао му круну којом га је крунисао први острогонски надбискуп Астрик. Тек када је крунисан за краља угарски владар добија име Стефан, из кога ће се изродити мађарско име Иштван.¹²⁵

Круна Св. Стефана или мађарска Света круна једна је од најцењенијих реликвија мађарског народа. Упркос чињеници да је актуелна мађарска држава по уређењу република, Света круна је инкорпорирана у мађарски грб, а од 2000. године она је и физички смештена у објекат који окупља „тело мађарског народа“ – у зграду Парламента.¹²⁶ Током читавог постојања Краљевине Угарске, све до 1918. године, концепт Свете круне се налазио у сржи њене државне идеологије. Идеологија Свете круне била је систем идеја састављен од правних, религијских, историјских и етичких елемената који се односе на релације краља и поданика, на актуелан однос снага између разних центара моћи, при чему је круна Св. Стефана прерасла у симбол мађарске државе који стоји изнад сваке личности, чак и изнад различитих политичких и друштвених симбола. Историјски она симболизује јединство владара, становнике земље и државне територије.¹²⁷ Током конституисања мађарске националне идеје у периоду 19. века, она ће додатно добити на значају, чему ће бити посвећена пажња у наставку. Као што ће испоставити кроз читав 19. век, сваки пут када је мађарски национални занос манифестован у јавној сфери, центар свечаности је представљала круна Светог Стефана, коју су неизоставно пратиле посебне племићке чете (бандерије), које су, поред враћања круне, биле задужене и за њено чување,¹²⁸ што ће бити случај и на свечаности крунисања Фрање Јосифа I и Елизабете Аустријске за мађарски краљевски пар 8. јуна 1867. године, као и током централне свечаности Миленијумске прославе истог датума 1896. године.

Историјски догађаји који су обележили готово хиљадугодишње постојање Краљевине Угарске, у 19. веку су постали конститутивни елементи мађарске националне свести, те су на различите начине коришћени за потребе визуелизације концепта мађарске политичке нације. Петовековно, мање више неометано трајање средњовековне Краљевине Угарске прекинуће османска освајања. Сви народи са простора Јужне, Југоисточне и Средње Европе који су на прелазу из средњег у нови век, па све до модерног доба, ратовали против

¹²⁴ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 14-15.

¹²⁵ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 23-26.

¹²⁶ L. Péter, „The Holy Crown of Hungary. Visible and Invisible“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 422-423.

¹²⁷ З. Бере, „Идеологија мађарске Свете круне“, *Војвођански простор у контексту европске историје*, Нови Сад, 2012, 137-159.

¹²⁸ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 380.

Османлија, неминовно су свој колективни идентитет градили на борбама против исламског непријатеља.¹²⁹

На измаку средњег века Угарска је била једна од најзначајнијих држава Европе, заузимајући простор од 325.000 квадратних километара, које је насељавало око 3,5 милиона становника.¹³⁰ Поразом у Мохачкој бици 1526. године почела је да се осипа угарска независност, те је током 1529. године држава је подељена између Хабзбуршке монархије и Османског царства. У наредним годинама Османлије ће заузети Срем и источну Славонију, а затим ће 1541. освојити и Будим. Освајање Будима означило је цепање средњовековне Мађарске на три дела. Део Угарске је доспео у руке династије Хабзбург, те је Угарска наставила да постоји као посед Хабзбуршког царства. Јужни делови данашње Мађарске, Хрватска, север Србије (Војводина) и румунски Банат доспели су под војну управу Османлија. Док је трећи део Краљевине Угарске, Трансилванија или Ердељ био организован као посебна кнежевина под врховном влашћу Османског царства.¹³¹

Османска освајања ће се наставити и у потоњим временима, а тежње да се заузме Беч, престоница Хабзбуршке монархије у Великом бечком рату који је трајао од 1683. до 1699. године окончаће се безуспешно. Борбе вођене у последњим деценијама 17. и првим деценијама 18. века заувек ће ослабити Османско царство, а најзад их и протерати са простора Средње Европе и јужне Угарске. Највеће заслуге за протеривање Турака са ових простора припадају Хабзбурговцима који ће новоослобођене територије инкорпорирати у своје царство. Када је војска хабзбуршког цара Леополда I и пољског краља Собјеског поразила турску војску код Каленберга, надомак Беча, Хабзбурговци ће одлучити да запоседну територије некадашње Краљевине Угарске коју припадале Османлијама. Тако, мало по мало долази до ослобађања угарских градова – Будим ће после сто четрдесет пет година под Турцима бити ослобођен 1686. године, а за њим и Печуј, Сегедин и више мањих насеља и тврђава. Одлучујућа битка у коначном повлачењу Османлија са некадашњих угарских територија збила се у септембру 1697. године код Сенте. Након ове битке, предвођене Еугеном Савојским, биће склопљен Карловачки мир 1699. године, а остварене победе остаће присутне у колективном сећању народа са ових простора, што ће доћи до изражаја у уметничкој продукцији пред крај 19. века инспирисаној националним дугом.¹³² Међутим, иако су напустили већи део Панонског басена, Османлије ће се у Банату задржати све до 1718. године, када ће након Аустријско-турског рата (1716-1718), окончаним Пожаревачким миром коначно, напустити јужну Угарску.¹³³

Хабзбуршка монархија ово подручје није доживљавала и са њиме поступала као са ослобођеном (угарском, односно мађарском) земљом, већ као са новоосвојеном територијом.¹³⁴ На самом почетку 18. века долази до потешкоћа у Монархији које ће бити пропраћене незадовољством мађарског племства и народа, што ће кулминирати устанком на челу са кнезом Ференцом II Ракоцијем, који ће у историографији остати упамћен као Ракоцијев устанак.¹³⁵ Од 1703. до 1711. године устаничка војска на челу са Ракоцијем водиће борбе против хабзбуршке царске војске, што ће најзад резултирати неуспехом. Сатмарским миром из 1711. године унутрашњи, мађарско-аустријски односи су регулисани – отворене су могућности за даљи друштвено политички развој, с одлучујућим утицајем племства на самостални унутрашњи живот земље. Иако је дошло до амнестије свих учесника у устанку, Ракоци ће остатак живота провести ван угарских граница, али ће у потоњим временима у

¹²⁹ К. Орел, *нав. дело*, 19-20.

¹³⁰ П. Рокаи и др, 184-185.

¹³¹ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 195--218.

¹³² П. Рокаи и др, *нав. дело*, 296-308.

¹³³ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015, 18-19.

¹³⁴ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 19.

¹³⁵ Д. Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918, 1, Од Мохачке битке до Благовештенског сабора 1526-1861*, Нови Сад, 2016, 133.

колективној свести бити препознат као национални херој, који ће се наћи на бројним репрезентативним портретима, као и у споменичкој култури.¹³⁶

Током 18. века биће ударени темељи управној организацији Угарске која ће остати актуелна све док буде у саставу Хабзбуршке, односно Аустроугарске монархије. На саборима 1715. и 1723. године реорганизовани су главни аутономни, државни, управни и судски органи Угарске. Документ донет 1723. године, познат као *Мађарска прагматична санкција*¹³⁷, постаће основа развоја јавно правних односа и државноправног положаја Угарске до 1918. године.¹³⁸ Према одбредбама *Мађарске прагматичке санкције* мађарска круна се унутар хабзбуршке куће наслеђује по женској линији која потиче од Леополда I, по принципу примогенитуре; краљ је био у обавези да положи заклетву на поштовање и очување закона Угарске, односно привилегије племства. Ова уредба је садржавала још једну одредбу коју су у моменту доношења овог документа савременици сматрали другоразредним питањем, а која је касније постала изузетно важна: земље у оквиру Круне св. Стефана – Мађарска, Хрватска, Славонија и Ердељ, такође представљају нераздвојну целину.¹³⁹ Царица и краљица Марија Терезија (1740-1780) ће бити нарочито цењена угарска владарка којој ће бити посвећена многобројна дела уметности и визуелне културе у Угарској 19. века, док је њен наследник Јосиф II био омражен у међу мађарским племством.

*

Период између 1815. и 1848. године у Угарској је био период значајног јачања економије која је дотад била поприлично неразвијена за шта се делом кривица приписивала аустријском тарифном систему, а делом традиционалном феудалном уређењу.¹⁴⁰ Осим економског раста ово је било време и друштвених промена које се нарочито огледало у порасту становништва и развоју градских средина.¹⁴¹

Друштвени клубови који су почели да се јављају у Будиму и Пешти током тридесетих и четрдесетих година 19. века постали су важан друштвени фактор у надлазећем периоду. Захваљујући њима мађарско племство долази у контакт са припадницима других друштвених слојева по први пут.¹⁴² Овај контакт је омогућио стварање свести о заједничким циљевима који су изродили политичку опозицију режиму која се све више кристалисала до средине четрдесетих година 19. века. Број сличних удружења се кретао и до две стотине широм земље, а њихов главни циљ било је спајање локалног становништва различитих друштвених, религијских, лингвистичких позадина у нову, самосвесну мађарску националну елиту.¹⁴³ Управо овај период био је доба када су се вредности мењале и када је концепт националности имао све израженију критичку улогу. У Пешти су активисти, примера ради, интелектуални, технолошки и образовни напредак сматрали националним напретком.¹⁴⁴

У предвечерје револуција 1848. године у Монархији се трансформисало значење појма „нације“ она се више није односила на припаднике елите који су били део Угарског сабора¹⁴⁵ у идеалној форми, она је укључивала припаднике свих сталежа. Револуције које су потресле Монархију, па и читаву Европу, у пролеће 1848. године, биле су последица јавне

¹³⁶ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 312-320.

¹³⁷ С обзиром на то да је постојала могућност да аустријски цар Карло VI умре без мушких наследника, требало је осигурати престо, и усвојити одредбе према којима би круна припала његовој најстаријој кћерки Марији Терезији.

¹³⁸ Р. М. Judson, *op. cit.*, 132-145.

¹³⁹ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 325-326.

¹⁴⁰ Р. М. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 165-166.

¹⁴¹ Добар пример је Пешта чији се број становништва утростручио у периоду о ком је реч. Током четрдесетих година 20. века достигла је број 100.000 становника поставши најмногљуднији град у Угарској, истовремено и привредни центар. Р. М. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 168-169.

¹⁴² Р. М. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 208.

¹⁴³ , 209-210.

¹⁴⁴ Р. М. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 212.

¹⁴⁵ Угарски сабор је представљао законодавно тело у Краљевини Угарској који у различитим облицима постојао од 1290. до распада Монархије 1918. године. П. Рокаи и др, *нав. дело*.

организације и комуникације која се темељила на штампи и удружењима.¹⁴⁶ Годинама нагомилavano национално незадовољство коначно је ескалирало у марту 1848. године; учествујући на државном сабору, вођа мађарске опозиције Лајош Кошут, предложио је усвајање закона који би укинули феудални систем и донели устав заснован на грађанским идејама. Када је Лајош Кошут издејствовао да дијета у Пожуну усвоји „Мартовске законе“ тиме су постављени темељи угарске државе, на које ће се борци за њену самосталност навраћати све до краја њеног постојања. Елем, Мађарска револуција званично започиње 15. марта када се у Пешти, из кафеа *Пилвакс* незадовољна омладина, на челу са песником Шандором Петефијем, упутила да ослободи политичке затворенике и одштампа своје захтеве у дванаест тачака који су захтевали слободу штампе, демократски устав са општим правом гласа, укидање кметства и једнака праве за све народе.¹⁴⁷ Истог дана мађарска депутација, на челу са Кошутом стиже у Беч, коју је маса на престоничким улицама дочекала са великим узбуђењем као хероје револуције. За ове Мађаре, револуција је значила поновно успостављање независне угарске државе којом ће владати краљ из династије Хабзбурговаца, али која ће бити одвојена од остатка хабзбуршких територија. У остатку Монархије, укључујући и Беч, револуција је имала другачије значење.¹⁴⁸

Оно што је 1848. године у јавном дискурсу називано „нацијом“ радикално је променило свој карактер, од социо-политичке заједнице која промовише права владајуће елите у омасовљену појаву дефинисану у ширем културном, *хердеровском* погледу.¹⁴⁹ Тврдња да је нација поседује политички легитимитет није била нова, а мађарски националисти су иза себе имали дугу традицију потраживања националних права на уштрб династије, али и осталих народа у Угарској. Такозвани „Априлски закони“ инсистирали су на дефинисању јединственог угарског држављанства у складу са мађарским етничким народом, као и на проширивању званичне употребе мађарског језика, дајући повод свим осталим народима, а нарочито Хрватима и Трансилваницима који су имали извесни степен аутономије, да посумњају у Угарске конститутивне законе. Мађарски језик је наметнут као ексклузивни језик законодавства и свако ко би био изабран да седи у законодавном телу, морао је да га зна. Пре 1848. било је могуће замислити независну угарску државу предвођену политичком и верском елитом која говори различите језике, али тешко да су они могли себе видети као Мађаре у политичком смислу,¹⁵⁰ нарочито ако се у обзир узме чињеница да је већина становника у Угарској није припадала мађарском народу.¹⁵¹ Сломом мађарске револуције и Рата за независност ова политичка постигнућа су накратко одложена, да би се склапањем Нагодбе поново актуелизовала.

За разлику од појединих народа који су учествовали у револуцијама широм Монархије 1848. године, а којима јапстрактна идеја нације није много значила, нити је била у стању да пробуди страст и жељу за жртвовањем, то није био случај у Мађарској. Независна мађарска држава је успела јако брзо да изгради живу културу национализма у градовима где је нови режим имао подршку током рата за независност. Напад царске војске на Мађарску у јесен 1848. и затим поново 1849. пробудио је патриотизам, што је утицало да горљиви националисти покажу своју спремност да жртвују све, чак и своје животе, зарад нације.¹⁵² Сећање на Мађарску револуцију 1848. године и 15. март, дан када је избила, прерашће у истински национални мит који ће се одразити и на визуелну културу. Култ 15. марта је

¹⁴⁶ 226.

¹⁴⁷ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 429–432.

¹⁴⁸ Р. М. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 257.

¹⁴⁹ Нација више није означавала племићке представнике у сабору, већ тоталитет народа међусобно повезаних заједничким језиком, културном традицијом и у неким случајевима, како су они тврдили, истом крвљу.

¹⁵⁰ *Ibid*, 303-304.

¹⁵¹ *Ibid*, 305.

¹⁵² *Ibid*, 326-327.

успостављен већ наредне године 1849, када је борба Мађара против Аустријанаца била у пуном жеку.¹⁵³

Грађанска револуција у Мађарској, у чијој сржи се испрва нашао друштвено-економски и политички преображај, фаворизујући мађарску нацију, стекла је непријатеље међу конститутивним народима са једне стране, док је јој претња са друге стране био двор. Оваква ситуација осудила ју је на борбу на два фронта, што ће резултирати коначном пропашћу револуције.¹⁵⁴ Још једна промена која се збила крајем 1848. године утицаће на ток револуције, али и на Монархију до краја њеног постојања. У коначном консолидовању династије са трона је свргнут непоуздани цар Фердинад V, који је лично утицао на многе одлуке донете у револуцији. Заменио га је његов нећак, знатно енергичнији осамнаестогодишњак Фрања, који је по ступању престо узео име Фрања Јосиф I.¹⁵⁵ Ова промена на двору је означила превагу политике која била непоколебљива када су у питању Мађари. Први корак је било доношење устава који је укинуо дотадашњу територијалну јединственост мађарске државе, превиђајући поделу на пет покрајина. Стратегија Хабзбурговаца да поделе и војно покоре Угарску резултирала је одлуком мађарских револуционара да прогласе потпуну независност од Аустрије.¹⁵⁶ Понесени војним победама, у Дебрецину, априла 1849. долази до проглашења независности – Мађарска је остала краљевина, са државним управитељом, односно регентом на челу, за ког је изабран Лајош Кошут, док је избор краља остављен за касније.¹⁵⁷

Када је Хабзбуршка војска започела рат против мађарских побуњеника, успела је да преобрати регионалне елите у Хрватској, Ердељу и Банату, које су се и саме бориле против ње. Иако би под другачији условима вође осталих народа били приклоњенији мађарском уставном режиму него двору, мађарска политика национализације их одлучно окренула против себе,¹⁵⁸ што ће у потоњој историји Монархије фигурирати у међуетничким односима у јужној Угарској. Елем, након неколико месеци током којих су снаге независне Мађарске надмудривале царску војску, уз војну помоћ Руске царевине, Аустријанци су коначно поразили Мађаре у августу 1849. године.¹⁵⁹ Убрзо након што се одиграла последња велика битка, Лајош Кошут је абдицирао, а сву власт је пренео на генерала Гергеија, да би на крају избегао у Отоманску царевину.¹⁶⁰ По слому револуције, у јесен 1849. године уследиле су одмазде над учесницима револуционарних збивања, које су упркос међународним простестима завршиле смртном казном на инсистирање младог цара. У октобру је у Пешти погубљен гроф Баћањи, председник прве мађарске владе, док су истог дана 6. октобра 1849. у Араду страдали тринаесторица генерала мађарске револуционарне војске која ће у потоњој меморијској пракси бити величани као *арадски мученици*.¹⁶¹

*

Период ратовања против Османлија од 14. до 18. века условио је велике миграције на простору јужне Угарске, као и промене у етничком саставу становништва.¹⁶² Упркос

¹⁵³ A. Freifled, „The Cult of March 15: Sustaining the Hungarian Myth of Revolution, 1849–1999“, in: *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Empire, 1848 to the Present*, ed. M. Bucur and N. M. Wingfield, 255-285.

¹⁵⁴ Исто, 440.

¹⁵⁵ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 328.

¹⁵⁶ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 329.

¹⁵⁷ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 446.

¹⁵⁸ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 329.

¹⁵⁹ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 329.

¹⁶⁰ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 447-448.

¹⁶¹ Исто, 449-450.

¹⁶² Ратовања Срба против Османлија у последњим деценијама 14. и у првој половини 15. века условили су повлачење српског живља ка северу и њихово досељавање на простор јужне Угарске, нарочито у периоду владавине деспота Ђурђа Бранковића који је наследивши титуле и поседе свог ујака деспота Стефана Лазаревића досељавао Србе на своје поседе, у нади да окупи јужноугарско племство у борби против Турака. Пре периода великих сеоба, и средњовековне миграционе политике утицале су на етнички састав ово географског поднебља. (Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 15.)

чињеници да су крајем 17. века Османлије коначно протеране из Угарске, миграциони процеси нису били завршени – бечки двор је радио на систематском насељавању опустелих простора припадницима немађарских етничких скупина. Једна од последица Великог бечког рата (1683 – 1699) било је досељавање великог броја Срба у више наврата. Догађај познат као Прва велика сеоба Срба 1690. године био је последица борби које су водили Хабзбурзи, односно Света лига против Османлија, а у којима су учешће узели Срби са простора Османске царевине.¹⁶³ Када је избио Аустријско-турски рат 1737–39. године, којим ће Османлије повратити Београд, доћи ће до нових миграционих таласа. Поновно успостављање турске власти условило је нова повлачења Срба 1740. године, а овога пута се на челу нашао Арсеније IV Јовановић. Друга сеоба Срба је по својим размерама, броју исељеника и последицама била знатно мања.¹⁶⁴ Велика Сеоба Срба 1690. године имаће веома важну улогу у идентитетском одређењу, а последично и визуелизацији колективног сопства пречанских Срба, нарочито у 19. веку када стасава српски национална идеја.

Насељавање Срба на простору јужне Угарске крајем 17. и у првој половини 18. века није био једини фактор у измени етничког састава овог дела Краљевине. Велику промену донела је и систематска колонизација германског сељачког становништва коју ће у више наврата спроводити бечки двор. Циљ је био привредно подизање овог подручја, али и јачање утицаја Беча у овом подручју. Осим Немаца, на простор јужне Угарске колонијализовани су и други народи – поданици Хабзбуршке монархије који су добијали различите повластице. За колонизацију спровођену на подручју јужне Угарске у историографији је уобичајена подела на три велике етапе: каролинску (1722–1726), терезијанску (1740–1780) и јозефинско-леополдинску (1780–1800), према хабзбуршким владарима за време чије владавине је вршена.¹⁶⁵ Укључујући Србе и Немце, у Угарску се током 18. века, према неким проценама, уселило преко милион и по људи, од којих су најбројнији били Румуни, а било је и других мањих скупина, као што су Бугари, Цинцари, Јевреји итд.¹⁶⁶

Последице миграцијских и колонизацијских процеса на простору данашње Војводине директно су утицали на национално, верски и етнички хетерогену структуру становништва која ће изродити дивергентне колективне идентитете на датом простору у 19. и у првим деценијама 20. века. Вишеструка хетерогеност структуре становништва подразумевала је идентитетску хетерогеност, чија ће последица бити формирање културе сећања кроз дијаметрално супротстављене облике колективног памћења,¹⁶⁷ између осталог, пласираних и путем уметничке продукције и дела визуелне културе. Један од најбитнијих аспеката у креирању идентитета на просторима попут војвођанског јесте истицање сопствене посебности („ми-идентитета“), те континуирано указивање на дистинкцију између „нас“ и „њих“, односно на граничне идентитетске маркере, који су дубоко утемељени на перцепцији прошлости као неопходној за самодефинисање групе.¹⁶⁸ Трансформација колективних идентитета на војвођанском простору, и њихова визуелизација, може се пратити од

¹⁶³ Д. Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918: Од Мохачке битке до Благовештенског сабора*, књ. 1,

¹⁶⁴ Д. Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918: Од Мохачке битке до Благовештенског сабора*, књ. 1,

¹⁶⁵ О колонизационим процесима на простору данашње Војводине у периоду 18. и 19. века више видети у: В. Јанкулов, *Pregled kolonizacije Vojvodine u XVIII i XIX veku*, Novi Sad, 1961. М. Митровић, *Kolonizacija i naseljavanje Vojvodine 1690–1945*, Novi Sad, 1982.

¹⁶⁶ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 336-339.

¹⁶⁷ М. Самарцић, „Концепт културе сећања као аналитички оквир за разумевање војвођанске прошлости и садашњости“ у: *Култура сећања на војвођанском простору*, ур. М. Самарцић, Нови Сад, 2017, 53-54.

¹⁶⁸ *Исто*, 52. Више о томе погледати у: F. Bart, „Etničke grupe i njihove granice“, у: F. Putinja, Ž. Stref-Fener, *Teorije o etnicitetu*, Beograd, 1997, 213-259.

последњих деценија 18,¹⁶⁹ затим кроз читав 19, па све до првих деценија 20. века, односно до распада Монархије.¹⁷⁰

Етничка структура остварена на простору Угарске условљена претходно описаном историјском динамиком, утицаће на уобличавање мађарске националне идеје. Претходни истраживачи су сагласни да су тезе Ј. Г. Хердера о мрачној будућности Мађара услед очекиваног успона словенских народа, подстакле страх мађарских интелектуалаца с обзиром на околности да су две трећине становништва угарског дела Монархије чинили припадници немађарских етничких заједница.¹⁷¹ Хердер 1791. године пише: „...Мађари, стиснути између Словена, Германа, Влаха и других заједница, они су сада најмањи део популације своје земље и у вековима који долазе њихов језик ће вероватно бити изгубљен.“¹⁷² Нераздвојно питање језика и етничке групе (или шире заједнице попут народа),¹⁷³ које лежи у сржи свих националних идеја, очигледно се тицало и опстанка саме групе. „Забринутост“ Мађара на самом почетку 19. века кореспондира са теоријом Фредрика Барта (Fredrik Barth) која се тиче етничких граница, односно свесног креирања дихотомије између различитих етничких група (у овом случају народа), када ступају у контакт. Барт наводи да се „процес одражавања етничких граница одвија и у ситуацијама друштвеног контакта међу појединцима различитих култура: етничке групе опстају као значењске јединице само ако подразумевају постојане културне разлике“¹⁷⁴ и наставља „постојаност етничких група у ситуацијама контакта подразумева не само видљиве критеријуме и белеге идентификације већ и структурисање интеракције које омогућује постојаност културних разлика“.¹⁷⁵ У наведеном Хердеровом цитату носилац културне разлике, према Бартовој дефиницији, био би језик, али се такође може проширити и на поље уметничког деловања и креирања дела визуелне културе, ако их схватимо као „белеге идентификације“.

2. Визуелизација концепта мађарске политичке нације током последњих деценија 19. века у јужној Угарској

Уметничка продукција настала у контексту мађарске политичке нације на јужноугарском простору у другој половини 19. века у великој мери је била условљена политичким губањима које су дефинисали преломни историјски догађаји попут Мађарске револуције и Рата за независност (1848 – 1849) и Аустроугарске нагодбе 1867. године. Мађарска култура стасавала је као је средство мобилизације маса, али и одраз свеопште колективног свести, поље за идентитетску творбу и манифестација мађарских националних тежњи.

Истраживачи историје Хабзбуршке монархије кључне институције на којима је почивало њено устројство у последња два века њеног постојања истичу: државу/владу/династију/средњу класу, које су парадоксално, крећући се путем модернизације залутале пут самоуништења; делом се то може приписати недовршеном програму реформи Марије Терезије и Јосифа II, затим неуспешној „грађанској“ револуцији

¹⁶⁹ В. Симић, *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монахији*, Нови Сад, 2012.

¹⁷⁰ М. Самарцић, „Концепт културе сећања као аналитички оквир за разумевање војвођанске прошлости и садашњости“, у: *нав. дело*, 54.

¹⁷¹ S. Gal, „Linguistic Theories and National Images in 19th century Hungary“, *Pragmatics*, Vol. 5, No. 2, 1995, 155. М. Самарцић, „Концепт културе сећања као аналитички оквир за разумевање војвођанске прошлости и садашњости“, у: *нав. дело*, 41. Н. Haselsteiner, „Problem narodnosti u Zemljama ugarske krune“, у: *Ogledi o modernizaciji u Srednjoj Evropi*, 326-351.

¹⁷² Цитирано према: S. Gal, „Linguistic Theories and National Images in 19th century Hungary“, *Pragmatics*, Vol. 5, No. 2, 1995, 155.

¹⁷³ ¹⁷³ A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, 126.

¹⁷⁴ F. Bart, „Etničke grupe i njihove granice“, *нав. дело*, 225

¹⁷⁵ *Isto*, 226.

1848-49;¹⁷⁶ пресудиће и губитак територија у Италији, неуспешни покушај играња пресудне улоге у германским земљама која је била опречна реалној снази Монархије, као и сумњичавост династије према уставном владању; последња у низу одлука која је послужила одржавању вишевековне државе у животу, а која ће јој се „осветити“ била Нагодба која је омогућила мађарском ситном племству да опресивно поступа према немађарским народима у угарском делу Монархије. Претходни истраживачи се слажу да ниједан фактор није допринео њеном постепеном растакању, најзад и коначном распаду као што је то била пропуштена могућност државе да превазиђе националне конфликте унутар ње. Неефикасност Монархије у погледу унутрашње кохезије, на крају је надјачана успехом националних радника међу „историјским“ и „неисторијским“ народима, како су убличавали да их означавају, који су насељавали мултиетничку државу каква је била ова.¹⁷⁷ Пропаст Мађарске револуције и Рата за независност (1848-49) означиле нагло погоршање положаја Мађара у Монархији, који ће се знатно поправити потписивањем Нагодбе 1867. године, што ће представљати преломну тачку у развоју уметничке продукције и оснивању институција за уметничко образовање.

Период који ће уследити произвео је бројне антагонизме између цара Фрање Јосифа и мађарског народа. Педесете године 19. века у Хабзбуршкој монархији обележили су бројни потреси на унутрашњем плану – економске кризе, губитак територија у Италији, те ће се споразум са Мађарима испоставити као једини пут ка стабилизацији ситуације у држави. Преговори са мађарским политичарима који су се залагали за компромис започели су 1860. године, са Ференцом Деаком (Deák Ferenc) на предводничкој позицији. Године 1865. је поновно сазван Мађарски државни сабор, чији ће рад бити прекинут наредне године због рата између Аустрије и Пруске, али ће закључивање мира између ове две државе, означити и наставак рада Угарског сабора. Пораз у рату са Пруском 1866. године приморао је цара да истовремено попусти и мађарским националистима и аустријским либералима. Незгодна спољно политичка ситуација навела је цара да буде захвалан Мађарима што су остали лојални током рата, не одабравши да затраже потпуну независност у неком од кризних момената. На пролеће 1867. цар је преговарао о нагодби са умерено либералним мађарским активистима, предвођеним Деаком, који су готово у потпуности рестаурирали „Априлске законе“ из 1848. Услови Нагодбе су Угарској донели потпуну независност од остатка Аустријског царства, која се тицала унутрашње политике. Било је предвиђено да делегације из угарског и аустријског парламента равноправно подељени преговарају о финансијским, царинским и осталим заједничким питањима. У фебруару 1867. цар Фрања Јосиф је именовao грофа Ђулу Андрашија (Andrássy Gyula) за председника владе. Ратификација споразума између Аустрије и Мађарске у угарском парламенту је означила зачетак нове државе, а крунисањем Фрање Јосифа Круном Св. Стефана, он ће и официјелно постати мађарски краљ – први корак ка помирењу Мађара и њиховог суверена је учињен.¹⁷⁸

Државни ентитет под називом Аустроугарска монархија имао јединствено државно уређење у ондашњој Европи, један центар је био Беч, а други Пешта (за неколико година Будимпешта). Личност владара (аустријског цара и мађарског краља) је обједињавала два дела државе, док су готово сви државно-правни послови су били одвојени, осим спољне политике, војске и финансија које су се тицале ова два наведена државна чиниоца. За сва остала државна питања Аустрија и Угарска су биле самосталне, имале су дводомне парламенте и њима одговорне владе на челу.¹⁷⁹

¹⁷⁶ E. Hobsbawm, *Doba kapitala 1848–1875*, Zagreb, 1989, 21-22.

¹⁷⁷ D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2005, 2-3.

¹⁷⁸ P. M. Judson, *The Habsburg Empire: A New History*, 396-397.

¹⁷⁹ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 460.

Крунисање владарског пара 1867. године: ритуал и меморијска пракса

Склапање Нагодбе између Мађара и Хабзбуршког двора 1867. године је, осим што је био догађај од прворазредног политичког значаја, утицало и на меморијско-ритуалну праксу у угарском делу двојне монархије, као и на историјско сликарство,¹⁸⁰ све до краја њеног постојања. Свечаност крунисања 8. јуна 1867. имала је много већи одјек у домену симболичке политике него што је то био случај у домену реалне политике. Наиме, Фрања Јосиф је већ скоро двадесет година владао Угарском, међутим, функција овог догађаја није била да инаугурише њега као владара уопште, већ да укаже на промену *завета* и да истакне *савез* између цара и мађарског народа.¹⁸¹ Овај догађај ће поставити темеље разноликим културолошким праксама које ће бити актуелне до краја постојања Монархије, нарочито када је у питању јавна репрезентација мађарског племства и манифестација мађарске политичке нације у јавној сфери.

Чин крунисања у деветнаестовековним монархијама имао је различиту улогу у односу на крунидбене ритуале у преиндустријском добу, те је од посебне важности обратити пажњу на извођење ритуала и контекст у коме се дата церемонија спроводи.¹⁸² Свака светковина представља преваходно друштвени чин који позива на комуникацију међу члановима одређене заједнице, чин тоталне размене искуства и сједињења мноштва у „заједнички организам“. Симболичка димензија политике је неретко пласирана путем светковина и ритуала који представљају једно од најмоћнијих средстава изражавања и уобличавања политичких порука које на овај начин преносе директно и у кондензованом облику. Партиципација маса у политичким светковинама чини их истовремено каналом путем ког се обликује јавно мњење, ставови и веровања, те се оне могу сматрати не само пратиоцима политичког живота, већ и легитимним фактором који делује на политичку акцију.¹⁸³ О томе на најбољи начин сведочи дневнички запис Јожефа Етвеша (Eötvös József), писца и политичара који се залагао за Нагодбу, а који је уочи крунисања прибележио: „Сутра имамо крунисање... Људи ће искусити да ли могу да заволе владара. Много је битније да они науче ово, него било која церемонија.“¹⁸⁴ Узевши у обзир овај цитат, назире се суштина церемоније која треба да прикрије сукобе, маскира стварност и постулира жељену слику света – оне служе да потврде поредак и формирају пожељна осећања.¹⁸⁵

Употреба симболичких система, пре свега светковина и ритуала један је од најмоћнијих средстава којима се користе структуре власти у сврху нормирања веровања, ставова и понашања људи, према којима се обликује стварност, комуницирају знања о прошлости и садашњости, али и антиципира будућност.¹⁸⁶ Крунисање Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске биће сагледано кроз ову призму како би сви аспекти датог догађаја, као и његови одјаци били обухваћени.

Будући мађарски краљевски пар, Фрања Јосиф и Елизабета, стигао је у Пешту 8. маја, месец дана пре него што је било заказано свечано крунисање у Цркви Успења

¹⁸⁰ B. Basics, „Kortárs emsémének ábrázolásai“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 335-342.

¹⁸¹ A. Freifeld, „The Celebration of Compromise“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, Washington D.C, 2000, 213-215.

¹⁸² Дејвид Канадин у тексту „Контекст, извођења и значење ритуала: Британска монархија и „измишљање традиције“, ц. 1820-1977.“ скреће пажњу на десет аспеката ритуала, извођења и контекста које треба испитати, како би се до краја разумео монархијски ритуални чин карактеристичан у државним системима које су га практиковале у другој половини 19. и почетком 20. века. D. Kanadin, „Kontekst, izvođenja i značenje rituala: Britanska monarhija i „izmišljanje tradicije“ c. 1820-1977“, u: *Izmišljanje tradicije*, E. Hobsbaum, T. Rejnžer (ur.), Beograd, 2011, 149-243.

¹⁸³ J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 6-8.

¹⁸⁴ A. Freifeld, „The Celebration of Compromise“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, Washington D.C, 2000, 216.

¹⁸⁵ J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 148.

¹⁸⁶ J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 129.

Богородичиног, познатијој као Матијина црква¹⁸⁷ у Будиму. Њихов долазак на железничку станицу, свечани дочек и испраћај владарског пара у дворца у Будиму, означили су почетак месеца крунидбених свечаности у угарској престоници. Као што је већ најављено доласком владарског пара, обреди који су спровођени у оквиру свечаности крунисања су били подједнако заступљени с обе стране Дунава – и у Будиму и у Пешти, што је имало и практични, али и симболични аспект. Сви претходни чланови династије Хабзбург који су понели Свету мађарску круну били су крунисани у Пожуну, док ће по први пут овај ритуал бити обављен у граду који је прерастао у истинску престоницу и који ће кроз неколико година бити обједињен у Будимпешту. Осим тога, тог јуна 1867. становници из унутрашњости Угарске ће доћи у Пешту, а од 26. априла свака угарска жупанија је слала у престоницу по који грумен земље од ког је требало да буде састављено крунидбено узвишење. Овај чин је обиловао симболичким аспектима, који ће бити појашњени у наставку.¹⁸⁸

Читава организација свечаности крунисања почивала је на потреби да се спектакуларним догађајем истакне помирење владара и мађарске нације и да се пренебрегну догађаји из 1848–49. који су у сећању мађарског народа још били живи. Визуелна опрема ефемерног спектакла поводом крунисања био је пажљиво промишљена, не само када је реч о декорисању Цркве Успења Богородичиног где је обављен свечани чин, већ и градови на обе обале Дунава. Осим тога, сви учесници у догађају – краљевски пар, припадници аристократије, чланови владе су били одевени у свечане одоре које је требало недвосмислено да истакну њихову припадност и оданост мађарској нацији. Својеврсно *прерушавање* мађарске елите за потребе учествовања у догађају који је имао елементе позоришне представе, како је припреме описао Јожеф Етвеш, његов театарски потенцијал бива додатно наглашен када се у обзир узме, да се до тада незапамћена маса људи, нашла на улицама Будима и Пеште тог 8. јуна.¹⁸⁹

Свечаности крунисања су започеле у Краљевској палати у Будиму из које се краљевски пар у свечаној кочији упрегнутој са осам белих коња, извезао ка Матијиној цркви. За ову прилику будући краљ Фрања Јосиф је био одевен у мађарску федмаршалску униформу, а будућа краљица Елизабета у раскошну *дисмађар* хаљину, чак је била и огрнута традиционалним велом. На путу до места крунисања маса је поздрављала владарски пар, а пратили су их највиши дворски достојанственици, као и чланови градског већа и племство које је носило заставе историјске Угарске и њених жупанија реферирајући на славне дане угарске краљевине. Када су Фрања Јосиф и Елизабета пристигли у крунидбену цркву, дочекао их је црквени великодостојник, а утом се проломила и композиција Франца Листа коју које компоновао специјално за потребе крунидбеног обреда. Сваки сегмент овог церемонијала био је пажљиво осмишљен, владарске инсигније су носили највиши државно-дворски достојанственици. Приликом крунисања Фрања Јосиф је клекнуо на земљу, црквени примас га је миропомазо, а потом му је Ђула Андраши, сада у функцији царског палатина, спустио круну Светог Стефана на главу. Узимањем учешћа припадника грофовске породице у крунисању оживљена је улога угарских племићких сталежа у Монархији. Истом приликом је обављено и крунисање краљице Елизабете која је била посебно омиљена у мађарском народу. Ово је био преседан будући да краљица обично није крунисана у централној церемонији, већ наредног дана; ипак, она је овом приликом миропомазана пред окупљеним званичницима, у руку су јој стављени скиптар и орб, а Света Круна јој је

¹⁸⁷ Црквена грађевина чији најранији слојеви сежу највероватније до 11. века. У више наврата је оштећивана и девастирана, да би у 19. веку доживела темељну реконструкцију. Епитет Матијина црква је понела захваљујући обнови цркве на иницијативу угарског краља Матије Корвина који је у 15. веку изградио кулу звоник у готичком стилу. Јачање мађарске националне идеје учиниће ову цркву националним светилиштем које ће постати и место крунисања два последња угарска краља из династије Хабзбург – Фрање Јосифа и Карла IV.

¹⁸⁸ M. Falk, A. Dux, *Koronázási emlékkönyv. 1867. Junius 8. Természet után rajzolt 20 illusztrációval* Kolarz, Kriehuber, Katzler és Jankótól, Pesten, 1867.

¹⁸⁹ A. Freifeld, „The Celebration of Compromise“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, 215-217.

спуштена на раме. Када је први део крунидбеног ритуала, скривен од очију јавности, био завршен, топовском и оружаном палбом окупљена народна маса је била обавештена да су добили новог крунисаног краља.¹⁹⁰

Крунусање Фрање Јосифа Светом мађарском круном је био догађај од изузетне важности за угарску аристократију, прилика када су могли да понесу ношиво са породичним грбовима и породични накит. Они су поносно марширали кроз град, репрезентујући своје славне претке. Мађарска свечана одежа означена као *дисмађар* је, као што је већ објашњено, у преломним историјским догађајима била важан репрезентацијски елемент којим је аристократија указивала на златно доба своје историје, дакле означитељ политичких успеха из прошлости.¹⁹¹ Будући да су припадници аристократије били део крунидбене поворке која је пратила Св. Круну и крунисаног владара од Будима ка Пешти, они су садејствовали у националном „позоришном комаду“ о ком је Етвеш говорио. Значај овог тренутка и његово разликовање од свакодневнице додатно наглашава природа прерушавања која је саставни елемент ритуалне театрализације. „Играње“ улоге својих предака, „костимирање“ у свечану одору, подразумева да се човек осећа другачијим него у свакодневном животу, самим тим, поменуто естетизовано искуство лишено је стварних политичких и економских ограничениости. Оно припада специфичној идеалној сфери на граници „живота и уметности“... у коме сам „живот игра, а игра привремено постаје сам живот“, као је истакао Михаил Бахтин.¹⁹² Задивљујући ефекат који је на посматраче, односно народну масу, оставила разнобојна *дисмађар* одећа у коју је племство било одевено понављан је и у будућности. Један од прилика када је овај догађај готово репетиран била је прослава двадесетдевете годишњице крунусања у оквиру Миленијумских свечаности 1896. године 8. јуна 1896. године у током „Празника круне“.

Други део церемоније крунусања обухватао је и масу, за почетак су били засути златним и сребрним новчићима са ликом крунисаног краља, који је он бацао ка њима. Њихова функција је била да заувек меморишу овај догађај међу народом. Након овог чина, крунисани краљ се на узјаханом коњу упутио преко Ланчаног моста као Пешти где је поред Дунава, у правцу парохијске цркве, било конструисано узвишење од грумења земље из целе Угарске. Овај простор је од тог тренутка носио назив Трг заклетве будући да је на том месту краљ извршио заклетву на Уставу, пред члановима парламента, на велико задовољство публике. Такође, са поменутог узвишења Фрања Јосиф је замахнуо мачем четири пута, ка четири стране света, након чега је маса одушевљено клицала новом владару.¹⁹³ Овим чином истакнуте су три главне ствари на којима почива свака националистичка идеологија, па тако и мађарска: територија, историја и заједница.¹⁹⁴ Конструисање узвишења од земље из разних делова Угарске симболички указује на значај одређеног друштвеног простора, прилично тачно обележену и ограничену територију с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају.¹⁹⁵ Управо из тих разлога је националну територију требало симболички „реконструисати“ у престоници како би национални простор, оживљен у идејама отаџбине, домовине и родног тла био истакнут, као и његове опште национална, али и локална значења била истакнута.¹⁹⁶

Читава церемонија крунусања показује низ стратегија које су за циљ имале специфичну национализацију монарха у оквиру једне мултиетничке и мултиконфесионалне државе каква је била новостворена Аустроугарска монархија. Наиме, учинивши уступке

¹⁹⁰ A. Freifeld, „The Celebration of Compromise“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, 217-220.

¹⁹¹ Z. Sidó, „The 'Dismagyar' as Representation in the Hűly Family in Late Nineteenth-Century Budapest.

¹⁹² J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 143.

¹⁹³ A. Freifeld, „The Celebration of Compromise“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, 218.

¹⁹⁴ A. Smit, *Nacionalni identitet*, 49.

¹⁹⁵ A. Smit, *Nacionalni identitet*, 22.

¹⁹⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 143.

мађарском народу на уштрб других народа у Монархији, цар Фрања Јосиф је у крунидбеним свечаностима био део помпе и раскоши у чијем средишту нашао он, али у служби слављења мађарске нације и конструисања имагинарне заједница владара и народа.¹⁹⁷ Управо је овај крунидбени чин представљао реафирмацију мађарске националне величине која је вековима уназад била угрожена, при чему је овај наглашено архаични чин представљао колективну чежњу за славном прошлошћу, нарочито када се у обзир узму историјске или наменски историзоване одоре мађарских аристократских кругова и пратећи елементи попут застава, опреме за коње итд. У добу промена какав је био 19. век, испуњен кризама и поремећајима, „очување анахронизама“, свесна, церемонијална презентација немоћног, али поштованог монарха као уједињујућег симбола трајности и националног заједништва, постала је и могућна и неопходна.¹⁹⁸

*

Осим што је представљао незапамћени церемонијални спектакл, свечаности крунисања Хабзбуршког пара у Будиму 8. јуна 1867. године оствариће велики утицај у визуелној култури и историјском сликарству. Публикација која је требало трајно да меморише овај догађај и опише све његове церемоније и ритуале, издата је исте године и носи назив „Споменица крунисања“ у којој је детаљно описано крунисање, уз двадесет пратећих илустрација изведених цртежом које су радили Франц Коларц, Јозеф Крихуба и Јанко Јанош, уметници који су често радили илустроване представе са приказима припадника династије Хабзбург.¹⁹⁹ Популаризација монарха у другој половини 19. века била је омогућена развојем нових фотографских и штампарских техника, захваљујући којима су слике монарха много лакше допирале до великог броја поданика у Монархији.²⁰⁰

Поред тога што је овај догађај одјекнуо у визуелној култури ондашње Угарске, представљао је и прекретницу у историјском сликарству. Транспонованем актуелног догађаја у ванвременско и његовим рекреирањем у трајном уметничком медију условио је настанак неколико важних историјских композиција које ће остати свеprisутне у угарској визуелној, али и политичкој култури. Најпознатију од поменутих слика израдио је аустријски сликар Едвард Ритер фон Енгерт (Eduard Ritter von Engerth), који се претежно бавио историјским сликарством, а био је професор на Академији у Прагу, а потом и у Бечу. (сл. 2) Његова слика крунисања представља уобичајено решење церемонијалних сцена у коју су инкорпорирани портрети краљевског пара, али и осталих угледника који су присуствовали догађају. Популарност овог дела је додатно порасла након што је графичар Јене Доби израдио њену још једну верзију у бакрорезу. Исти догађај нашао се на платнима Берталана Секеља (Székely Bertalan) који је добио задужење од Националног одбора Краљевског крунисања 1867. да забележи крунидбене догађаје. Секељ је насликао четири уљане слике у виду скица, али је сликао и аквареле, као и серију скица на картону за које претпоставља да је требало да му послуже за приказ догађаја на репрезентативнијим платним већих размера.²⁰¹ (сл. 3)

*

Свечаности крунисања Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске у Будиму и Пешти 8. јуна 1867. године успоставиће темеље културном деловању у угарској јавности на пољу ефемерних спектакла, визуелне културе, али и визуелних уметности. Од 1867. па надаље није било „прикладно“ представљати трагичне или херојске догађаје из прошлости на историјским сликама, као ни упоређивати их са недавном трагедијом, акценат је пребачен на помирење, сарадњу и илустрацију заједничких постигнућа.²⁰² Све ово ће утицати на

¹⁹⁷ И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 42, 2014, 143.

¹⁹⁸ D. Kanadin, „Kontekst, izvođenja i značenje rituala: Britanska monarhija i „izmišljanje tradicije“ c. 1820-1977“, u: *Izmišljanje tradicije*, E. Hobsbaum, T. Rejnžer (ur.), Beograd, 2011, 181.

¹⁹⁹ M. Falk, A. Dux, *Koronázási emlékkönyv. 1867. Junius 8, Pest, 1867.*

²⁰⁰ D. Kanadin, *nav. delo*, 183.

²⁰¹ „A nemzeti művészet mint feladat és eszmény“, 340.

²⁰² „A nemzeti művészet mint feladat és eszmény“

пораст продукције историјског сликарства нарочито у време Миленијумске прославе 1896. године.

Аспекти визуелизације концепта мађарске политичке нације

Промене у угарском делу Монархије које су уследиле након Нагодбе 1867. године биле су велике. Економски развој државе био је праћен појачаним мађарским национализмом који је све више растао како је век одмицао, што је као последицу имало и јачање национализ(а)ма других народа у Угарском делу монархије. С обзиром на доминацију национализма и националне идеје у Монархији у доба дуализма, треба обратити пажњу на оно што су они називали *културом* и што је употребљавано као једно од значајних средства за постизање политичких и друштвених циљева. Проблем мултиетничког састава је био основни проблем двојне монархије, како су сматрали њени савременици, који ће најзад довести и до растакања саме државе, а свака од народности је деловањем у културним оквирима манифестовала и конституисала сопствени идентитет, али и маскирала политичко деловање.²⁰³

Тријумф мађарске нације остварењем дуализма условио је измену у парадигми односа према осталим, немађарским народностима. Први закон који је донет, а који се односио на ово питање био је Закон о народностима из 1868, проистекао из пера Јожефа Етвеша. Њиме је требало уредити питање националне припадности и гарантовати равноправност међу народима, пре свега у погледу употребе матерњег језика у јавним установама и образовним институцијама²⁰⁴, међутим ниједна његова одредба није никада примењена, будући да су га Етвешови политички наследници сматрали сувише либералним.²⁰⁵ Како су деценије од успостављања дуализма одмицале, тако је јачао мађарски национализам који је са собом носио асимилацију становништва, а понекад и принудну мађаризацију спровођену различитим средствима. Један од примера је уредба о обавезном учењу мађарског језика у школама из 1883. године²⁰⁶, што је кулминирало 1907. године када је донет такозвани Апоњијев закон (*Lex Apponyi*), назван према његовом творцу, министру културе, који је обавезивао просветне раднике да све ученике немађарске припадности науче мађарском језику до краја 4. разреда основне школе, као и да шире свест међу грађанима о припадности мађарској нацији.²⁰⁷

Како се 19. век примицао крају све снажније се развија осећај мађарске супериорности у односу на остале народе који су живели на територији Земаља круне Св. Стефана који ће заузети доминантно место у јавном простору, самим тим и у визуелној комуникацији. Мађари су сматрали да су духовно надмоћни и да је спрам идеје о свом цивилизацијском послању требало да преузму културну и образовну функцију, која ће такође допринети духовном развоју осталих народности. Кључна премиса мађарског национализма у периоду после Нагодбе био је и покушај одржања реда и заштита угарске државе, која је требало да (п)остане мађарска национална држава, те мађарски унутрашњи империјализам стреми да прошири етничку границу до политичке границе,²⁰⁸ ослањајући се на две кључне идеје које су доминирале синхроно, али и потпуно одвојено, а то су *угарски конституционализам* и *доктрина о мађарској државности*.

*

У контексту сагледавања визуелизације концепта мађарске политичке нације у првим деценијама након Аустроугарске нагодбе од посебног значаја су дела портретног жанра креирана за потребе смештања у јавне установе попут жупанијских зграда и градских кућа

²⁰³ P. Judson, *op. cit.*, 473-484.

²⁰⁴ В. Ђ. Крестић, *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад, 2013.

²⁰⁵ А. Џ. П. Тејлор, *нав. дело*, 155.

²⁰⁶ *Исто*, 209-211.

²⁰⁷ Н. Haselsteiner, *op. cit.*, 338.

²⁰⁸ Н. Haselsteiner, *op. cit.*, 343-344.

широм угарског дела монархије. Административна подела Угарске на жупаније са жупаном на челу датира од средњег века, односно од првог крунисаног угарског краља Светог Стефана. Овај административни оквир који је успостављен у освит угарске државности требало је да уреди однос између централних власти и локалних чинилаца који су кроз дугу угарску историју углавном почивали на феудалном друштвеном уређењу који је подразумевао сталешку поделу. Сталеже у Угарској су чинили аристократија, високо племство и свештенство, а они су могли да буду део жупанијских скупштина, сабора и/или дворског савета. Ова традиција учешћа сталежа у локалним административним телима почивала је на вишевековној традицији познатој као *угарски конституционализам* који је према легенди успостављен пре досељавања мађарских племена на просторе Панонске низије, *крвним савезом* између поглавица седам мађарских племена која су се ту населила.²⁰⁹ Први писани спомени и правна кодификација овог *савеза* по први пут се среће у документу познатом као *Златна була* из 1222. којом је угарски краљ Андрија II уредио односе између владара и племићког сталежа. Суштина тог односа се заснивала на међусобној зависности краља и племића, односно племићки сталеж је за узврат за своју лојалност краљу, добијао право на отпор и противљење владару, чиме је брањена сталешка независност угарског племства. *Златна була* је представљала устав феудалне, племићке Угарске, а њом је ограничена краљева самовоља и уведено изборно право краљева.²¹⁰ Временом је овај поредак доживљавао поједине измене које су формулисане у дипломама и заклетвама које су мађарски краљеви полагали на крунисању. Крупна промена ће уследити након 1687. када Угарска долази у руке Хабзбурговаца, када су угарски сталежи били приморани да се одрекну права на отпор и прихвате хабзбуршко наследно право на трону угарског краљевства.²¹¹

Однос краља и сталежа је у институционалном погледу кроз угарску историју представљао однос централне власти – двора према локалним властима – жупанијама и слободним краљевским градовима, док су са друге стране жупанијска и градска администрација представљале отелотворење државне моћи на локалном нивоу. Политички значај жупанија се постепено осипао у другој половини 19. века, пре свега захваљујући процесу централизације који је уследио као последица пораза у Рату за независност (1848–1849.), укидања феудалног устава 1848. године, што ће условити продор ситног племства у државну управу које је ступањем у бирократски апарат себи обезбедило егзистенцијалну сигурност, услед губитка поседа као примарног извора прихода.²¹²

*

Измењене околности на унутрашњем плану у двојној монархији условиле су специфично уобличавање репрезентативне културе и симболичке политике у јавном простору Угарске. Током 19. века у Угарској је постојало шездесет и четири жупаније и стотине градова и вароши са својим градским кућама или другим јавним репрезентативним просторима у којима су биле формиране галерије ради излагања портрета знаменитих људи из прошлости и садашњости, који су служили у сврху јавне репрезентације и формирања националног пантеона.²¹³ У доба развоја националне идеје галерије историјских портрета је карактерисао пажљиво осмишљени национални ликовни програм на ком су се рефлектовале различите локалне и националне претензије, као и актуелни политички догађаји и јубилеји.²¹⁴

Појам политичке репрезентација се тумачио кроз формулу *aliquid stat pro aliquo*, што је подразумевало да нешто или неко представља нешто друго, или неког другог. Потоња тумачења супституционалног схватања симболичне политичке репрезентације, развијана

²⁰⁹ É. Bicskei, „The Formation of the National Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls and Clubs in 19th Century Hungary“, *Acta Historiae Artium* 49, 2008, 307.

²¹⁰ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 39.

²¹¹ É. Bicskei, *op. cit.*, 307.

²¹² А. Ц. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија 1809-1918*, 104-105.

²¹³ É. Bicskei, „The Formation of the National Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls and Clubs in 19th Century Hungary“, 305-336.

²¹⁴ *Ibid.*

превасходно у односу на владара и знамениту Канторовицеву теорију о два владарева тела,²¹⁵ указала су да презентација подразумева репрезентацију и да су оне међусобно суплементарне. Њихов статус се разликује будући да је стратегија политичке презентације заснована на променљивости, а стратегија репрезентације на непроменљивости. Самим тим, суплементарно схваћени појмови презентације и репрезентације уводе се, потом, у комуникационо деловање и постају исказ сложеног поретка друштвене стварности.²¹⁶

Стратегију (ре)презентације уобличавају политичке теорије и њихове идеолошке интерпретације, што се јасно сагледава кроз репрезентативну културу новоформираних националних држава које преузимају монопол у уобличавању нормираног и унифицираног заједничког идентитета пројектованог на јавно мњење. У таквим условима се на читавом европском плану предузима се дуготрајан и сложен рад на изградњи интегрисаног бирократског тела државе, које постаје један од инструмената њене симболичне политике. На тај начин култура и политика се стапају у појму званичне културне политике, а њена (ре)презентација добија задатак да отелотвори тело државе са владарем на челу, у симболичном и практичном смислу.²¹⁷

Промене на друштвено-политичком плану које је донело просветитељство условиле су стварање масовне демократизоване културе, намењене већем броју конзумента која ствара сопствени медијски језик и идеолошке садржаје намењене деловању у јавној сфери. Била је то ментална категорија новог схватања јавног простора, уобличена стасавањем грађанског друштва, његовим изласком на политичку сцену и формирањем јавног мњења. Јавна сфера, како је дефинише Јирген Хабермас (Jürgen Habermas),²¹⁸ постаје поприште идеолошке борбе позиције и опозиције, оних који су имали моћ и оних који су се за њу борили. Један од важних инструмената борбе постаје симболични културни капитал, опробано средство пропагирања и убеђивања. Званична репрезентативна култура се према Хабермасовом виђењу може протумачити као излазак модерне државе у јавну сферу и успостављање комуникационог деловања с критичким грађанским јавним мњењем.²¹⁹

Таква клима развоја националне репрезентативне културе произвела је већу потражњу за портретима намењеним излагању у свечаним салама политичких и научних институција у Угарској у другој половини 19. века.²²⁰ Како у центру тако и на периферији, централна активност локалних институција, удружења и заједница, попут жупанијске скупштине, градског савета и клубова у 19. веку било је обожавање истакнутих чланова друштва наручивањем и излагањем њихових портрета у просторима јавне намене. Ове галерије портрета постале су носиоци репрезентације локалне заједнице, постајући део националног култа обожавања истакнутих чланова заједнице.²²¹ Осликани портрети су испуњавали двоструку улогу, заједница је могла да прославља саму себе кроз свечаност откривања и инаугурације ових портрета док је са друге стране представљена особа на портрету постајала узор тој заједници отелотворивши њене највише идеале и примере врлине – *exemplum virtutis*.²²²

Сваки културни модел истицао је своју одговарајућу структуру хероја, а у 19. веку долази до развоја и усложњавања структуре националних хероја. У складу са идеологијом

²¹⁵ Ернст Канторовиц у својој знаменитој студији Два владарева тела успоставља схватање да је сувереново тело дуални, медијски, али и правни субјекат који потврђује вечност и непорлазност монархијског система власти. E. N. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1997.

²¹⁶ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012, 17-18.

²¹⁷ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети*, 17-18.

²¹⁸ J. Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanske javnosti*, Novi Sad, 2012.

²¹⁹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети*, 18.

²²⁰ „Portré-reprezentáció”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 162-183.

²²¹ É. Vicskei, *op. cit.*, 305.

²²² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 91-92.

национализма свака делатност чланова националног корпуса могла се препознати као рад на добробити нације. Хероји су поимани као централне личности одређеног времена које су својим карактерним особинама, као и животом и делом исказали највише идеале, што је представљало основ да прерасту у истинске узоре једне заједнице.²²³ У складу са сложеном деветнаестовековном националистичком и истористичком културом јавља се типологија, заснована на феноменолошким категоријама хероја, који су у зависности од своје делатности носили морализаторско-дидактичке и(или) идеолошко-политичке поруке.²²⁴ Структура националних хероја настаје на основу идеологије национализма која је претендовала да утиче на све чланове националне заједнице. То је условило конституисање и препознавање хероја нације у свим активностима и у свим друштвеним слојевима.²²⁵ Хероји нације су према подели улога полова у друштву 19. века углавном били мушкарци, познати или анонимни који су својом активношћу постали примери деловања у јавним сегментима заједнице. То су углавном били пре свега владари, државници, национални светитељи, војници – јунаци бојних поља, најзад и личности које су допринеле културном и образовном успону нације,²²⁶ који су се неретко налазили на сликарским платнима.

Национална визуелна култура заузимала је значајно место у формама и декорацији јавних објеката. Јавни објекти представљали су окосницу у функционисању верских и политичких заједница. Храмови, парламенти, жупанијске и градске куће, универзитети, школе, музеји, значајна економско-привредна здања попут банака, хотели и кафане, током 19. века представљали су објекте чије су визуелно обликовање и украшавање били повезани са савременим идејним и политичким дешавањима. Ликовне целине које су национално обликовале јавне просторе, јављају се од почетних етапа национализма. У националистичкој ликовној пракси, обликовање јавних здања истицано је као један од важних задатака. Потреба да се објекти покажу као објекти нације, условила је да њихова форма мора да буде национална или пак да достојно репрезентује неку националну институцију.²²⁷

Галерије портрета у јавном простору институција на периферији Мађарске играле су важну улогу у визуелизацији и креирању мађарске националне идеје. У погледу уметничког домета већина ових портрета нису нарочита остварења у естетском погледу, док у значењском прате устаљену матрицу. Међутим, са друге стране они су допринели порасту сликарске продукције у Угарској, будући да су пре друге половине 19. века ретко рађени репрезентативни портрети великог формата. У новијим истраживањима термин *Gelegenheitsbilder*²²⁸ пледира на ову врсту сликарске продукције, а превасходно се односи на слике, у које се убраја и портретни жанр, које су настајале специјалним поводом у 19. веку. Мађарска историчарка Ева Бичкеи (Bicskei Éva) је овај израз употребила као парадигму која означава слике намењене смештању у јавни простор градских кућа, жупанија и осталих институција, сагледавајући их као засебан жанр, који је у историји уметности био занемариван дуго времена, а чија улога у политичком животу била веома важна будући да

²²³ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006, 92.

²²⁴ М. Тимотијевић, „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића“, *Наслеђе* бр. 3, 40.

²²⁵ Врло рано у историографији, већ у првој половини 19. века, уобличена је типологија, односно структура хероја коју доноси британски историчар Томас Карлајл у сом делу *О херојима, култу хероја и херојском у историји* (1841) у којој говори о значају „великих личности“ и њиховој важности у историји. На основу те типологије „велике личности“ су разврстане у шест категорија: јунак као божанство, јунак као пророк, јунак као песник, јунак као духовник, јунак као књижевник, јунак.

²²⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 93.

²²⁷ Исто, 259-260.

²²⁸ Термин *Gelegenheitsbilder* је сковао уметник и уметнички критичар Густав Келети (Kelety Gusztáv), а први пут га је употребио да би описао слику Ђуле Бенцура „Оснивање првог мађарског осигуравајућег друштва“ из 1883. године. У свом изворном значењу, употребљеном 1910. године, односио се на слике настајале по наруџбини, са способношћу да „неинтересантне субјекте уздигну до нивоа праве историјске слике“. Ђ. Bicskei, *op. cit.*, 306.

су својим присуством, макар и уз недостатак уметничких квалитета, ипак утицале на креирање симболичке стварности.²²⁹ Термин *Gelegenheitbilder* је сковао уметник и уметнички критичар Густав Келети (Kelety Gusztáv), а први пут га је употребио да би описао слику Ђуле Бенцура „Оснивање првог мађарског осигуравајућег друштва“ из 1883. године. У свом изворном значењу, употребљеном 1910. године, односио се на слике настајале по наруџбини, са способношћу да „неинтересантне субјекте уздигну до нивоа праве историјске слике“.²³⁰

*

Сагледавањем еволуције коју су на тематском, идејном и морфолошком плану прошле галерије портрета у јавним установама на периферији Краљевине Угарске могу се испратити актуелни токови и механизми у визуелизацији концепта мађарске политичке нације у другој половини 19. и почетком 20. века. Период обележавања хиљадугодишњице досељавања Мађара на простор Панонске низије око 1896. године када су организоване Миленијумске свечаности, условио је измене у темама и техникама слика које су се нашле под сводовима јавних институција, осим портрета који су углавном сликани од Нагодбе до Миленијумске прославе, на прелазу векова и у првим деценијама 20. века биће заступљено историјско сликарство, а доминантни, преносиви медиј уља на платну, биће замењен трајнијим медијима који нису портабилни – фреско-сликарством и витражима.²³¹

Јасно се може уочити неколико фаза када је реч о галеријама портрета у јавним установама широм Угарске, па тако и јужне, а то је разлика у функцији и значењу портрета насталих специјалним поводом, од колекција различитих дела употребљаваних за појединачно прослављање личности, до државних, бирократских установа које су промишљеним, кохерентним програмом слика креирале историјски наратив о ближој или даљој прошлости. Галерије портрета градских кућа, жупанија и клубова одликовала је велика разноврсност – није постојао устаљени канон према ком су биране личности, он је углавном усклађиван са претензијама локалних власти, али су поједине личности свакако биле неизоставне захваљујући статусу који су уживале у мађарском национу.²³²

Једна од кључних, свеобухватних карактеристика ових галерија портрета и креирања националног пантеона била је транслација насликаних личности од савременика који су радили на мађарској националној ствари до историјских личности, захваљујући ликовном медију. Како се 19. век примицао крају појединачне личности, биране према локалним преференцијама, постале су део историјског наратива као еминентне личности недавне мађарске прошлости. Савремене фигуре су постале *историјске личности*, а њихова репрезентација је била означитељ одређеног историјског периода у ком су деловали, као ступањ у еволуцији националног покрета.²³³

Упркос међусобним разликама све галерије портрета су имале и нешто заједничко, а то је сложена структура која је почивала на појединачним специфичностима портретисаних личности које су имале разнолики друштвени статус и политичку позицију. Спрам тога, могуће је идентификовати неколико различитих типова личности. Убедљиво најзаступљенији по броју репрезентативних портрета били су носиоци апсолутне политичке моћи, а то су чланови владарских кућа, пре свега владари и чланови њихових породица, угарских или страних династија, а у периоду о ком је реч то су углавном били припадници дома Хабзбурга. Друга најбројнија група портретисаних личности били су локални лидери, попут жупана и градоначелника. Осим краљева и жупана, често су се на зидовима могли видети портрети палатина. У Краљевини Угарској палатин је био највиши дворски службеник, а ова титула је постојала од 11. века, па све до 1848. године, када се као

²²⁹ É. Bicskei, *op. cit.*, 306-308.

²³⁰ E. Bicskei, *op. cit.* 312.

²³¹ G. Szvoboda Dománszky, „Portré-reprezentáció”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 162-183.

²³² E. Bicskei, *op. cit.*, 321.

²³³ *Ibid.*

последица Револуције и Рата за независност (1848-1849) место палатина није више попуњавало. Палатина је бирала сабор између неколико особа које је краљ предлагао, а он је често био спона у преговорима између краља и сталежа, те је истовремено фигурирао као представник централне власти, али и племићког сталежа.²³⁴ Чак и приликом наручивања портрета честа пракса је била да представници локалних власти истовремено затраже израду портрета свог жупана, његовог претходника на челу управне јединице, али и краља или палатина. Од времена треће и четврте деценије 19. века, у предмартовском периоду, портрети истакнутих личности мађарског националног покрета су постали четврта носећа група у галеријама портрета у локалним институционалним објектима.²³⁵

Имајући у виду типове, односно групе личности који су се путем портретне репрезентације нашли у просторијама јавних и државних институција, стиче се увид у комплексност јавног живота и система репрезентације у Угарској. Представе владара, палатина, вођа локалних заједница, најзад и еминентних личности националног покрета су често били излагани једни поред других, иако су се неретко у реалном политичком животу налазили на супротстављеним странама. У галеријама портрета је била оживљена сва комплексност политичких ауторитета у Угарској, репрезентујући актуелни или замишљени државни поредак. Будући да су простори жупанија и градских кућа били места преговора између владара и сталежа, репрезентативни портрети споменутих личности су били отелотворење традиције угарског конституционализма, што ће се како век буде одмицао одаљавати од идеје о конституционализму и приближавати *доктрини о угарској државности* и визији мађарске супериорности.

Тежња да се апстрактна визија угарског конституционализма чији се корен налази у пројекту осамнаестовековне елите, трансформише до конституционалног патриотизма који се темељио на емоционалним основама за време револуције 1848,²³⁶ након 1867. је слабио услед све доследнијег истицања мађарске супремације над осталим народима у Угарској.²³⁷ Да би једна апстрактна идеја остварила емотивну идентификацију и ентузијазам код својих конзументата, потребно је било утиснути је у одговарајуће симболе, или визуелне означитеље, те је учинити присутном и видљивом.

*

Осврт на основне постулате портрета као жанра уметничког изражавања допринеће разумевању његових аспеката, с обзиром да је био носећи жанр у систему репрезентације у јавним установама у Угарској. Ренесансни идеал који је инкорпориран у силабусе водећих европских уметничких академија, да би након тога остао актуелан кроз читав 19. век, заснивао се на „миметичком интересу“ који је, примењен на портрет, подразумевао сличност представљеног са његовом сликом ради обезбеђења меморије. Самим тим, портрети су морали да посведоче не само сличност, већ да визуализују его идеал, идеалну појавност, икону идентификације.²³⁸ У сржи ренесансне уметности, што се неминовно одразило и на портрете, стајао је конфликт, али и компромис две идеологије – подражавања природе и потреба да се њена појавност преуреди и идеализује. Та тенденција, која се може назвати *миметичким идеализмом*, упућује посматрача „да види нешто више од онога што је представљено“, неки „виши, духовнији циљ од спољашњих форми“.²³⁹ Особе представљене на ренесансним портретима својом појавношћу требало је да укажу на неку вишу истину, што ће остати као једна од основних карактеристика жанра.

Портрет као форма уметничког изражавања смештен је у међу простор између два антипода – живота и смрти. Портрет као жанр израста из концепта смрти, стимулишући

²³⁴ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 17-20, 250.

²³⁵ Е. Bicskei, *op. cit.*, 315.

²³⁶ А. Ciger, „National Identity and Constitutional Patriotism in the Context of Modern Hungarian History“, *Hungarian Historical Review* 5. no. 1, 123.

²³⁷ А. Ciger, *op. cit.*, 132.

²³⁸ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд, 2009, 41-42.

²³⁹ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 43-44.

ментални процес памћења и охрабрујући различите врсте комуникације, дозвољавајући мртвом да живи посредничком природом уметности. Ренесансна уметност је повезала отелотворење слике као „извесне ствари“ са отелотворењем приказаног, те портрет истовремено презентује слику представљеног и самог представљеног. Портрет обликује памћење засновано на саприсуству одсутног/мртвог и живог, претварајући композицију преминулог у сликану, резану или вајану представу.²⁴⁰

Репрезентативни портрет намењен јавности, пре свега портрет владара, надилази концепт слике предака и форму бисте. Владарска представа, али и представа националног хероја, у себи сажима постојање слике и њене *ефекте* – *ефекат* је првобитни облик репрезентације, на основу чијег деловања се одсутни реални (владар) или друга насликана особа, преко портрета поново оприсутњује и реактуализује.²⁴¹ Сагледавајући из позиције савремене науке интенцију и рецепцију портрета, односно намену и деловање портрета (визуелне представе човека), преноси се на нови ниво будући да се владарски портрет дефинише као репрезент самог суверена. Слика постаје супститут владара и идеје која му се приписује, носилац прерогатива његове харизме и официјелна државна инсигнија.²⁴² Исто тако, све већа присутност портрета актуелних политичара у јавним просторима које су визуелним стратегијама оприсутњавале савремене хероја, такође се могу посматрати као ликовни агенси – носиоци одређеног скупа значења који су били од велике важности наручиоцима портрета, уз велики потенцијал деловања на заједницу конзумерата. Цитат Томаса Карлајла у извесној мери може навестити значај и улогу херојских појединаца за заједницу, у прошлости и садашњости, којим се тумачи *zeitgeist* националних идеологија у Европи након Бечког конгреса 1815. године: „За мене у овим околностима, та ствар „обожавања хероја“ постаје факат неизрециво скупocen, најутешнији факат који се види у данашњем свету. Када би све традиције, уређења, вере, друштва, које су људи икада установили – пропали, то би остало. Извесност хероја који су нам послати; наша способност, наша потреба да дубоко поштујемо хероје, кад су нам послати (...).“²⁴³ Са друге стране, „смена“ ликовне репрезентације доминантних политичких хероја или облигаторност владарских, добар су начин праћења друштвено-политичких амплитуда у читавој Угарској, па тако и у њеним јужним деловима у другој половини 19. века.

*

Важно питање које је у вези са галеријом портрета у Угарској било је питање њиховог наручивања које може дати одговоре на процес конституисања идентитета на локалном нивоу и улози слика у овом процесу. Пре склапања Нагодбе, наручивање овог типа портрета није нужно долазило од локалних власти, већ су често пристизали као дар владара из династије Хабзбург или новоименованог жупана који је сам сносио трошкове израде. Међутим, након успостављања дуализма долази до измене у систему наручивања, али и у њиховој функцији. Портрети владара из дома Хабзбурга служили су као отелотворење централних власти у локалној заједници, док су портрети жупана, које је краљ именовао, служили као локални репрезенти ауторитета краљевске власти.

У 19. веку долази до поједностављења сложених портрета који су били карактеристични за доба барокног апсолутизма, те представа владара или неке друге насликане личности постаје самодоволна, а Мартин Варнке је дефинише као *kompositbildnis*

²⁴⁰ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 64.

²⁴¹ Корен оваквог поимања репрезентације устоличен је у религиозном искуству хришћанства. Теолошко утемљење репрезентације сликом (знаком, иконом) подразумева да је извршена симболична материјализација, које референтно представља или заступа нешто или неког. И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 15.

²⁴² И. Борозан, *Споменик у храму: теторја краља Милана Обреновића у Ђурлини*, 91.

²⁴³ Т. Карлајл, *нав. дело*, 194.

(компаративни портрет).²⁴⁴ На питање шта је заправо *компаративни портрет*, одговор се садржи у натпису који је красио портрет Хајнриха II из 1600:

... ако лице овог свуда омиљеног краља желимо да учинимо још природнијим, тада тражи његову слику у срцу његових поданика и ти ћеш твоју слику одмах видети оживљену.

Варнке *компаративни портрет* разуме као истински портрет у ком су хтења поданика изобразена у владаревој слици. Обезбеђивање идејних предуслова, односно свести поданика о суверену, без обзира да ли је она већ индиректно пласирана са врха власти, долази се до визуелизације владара. На тај начин се постиже симболично јединство владара и поданика, што се јасно уочава на портрету владара који је визија исконструисане жеље његових поданика.²⁴⁵ Истраживачки постулати Мартина Варнкеа, од посебне су важности када је реч о проучавању портрета насталих са одређеном наменом у јужној Угарској будући да је иницијатива за њихову израду углавном потицала од „поданика“, ако се на тај начин схвати јавност чији су истакнути појединци у којима се она садржавала наручивали дате портрете, било да је реч о владарским портретима или другим личностима релевантним за заједницу.

Иако су се често исте личности из прошлости или садашњости налазиле на зидовима жупанија, различита могућност интерпретације која је почивала у специфичном контексту сваког појединачног локалног идентитета, попут жупаније или слободног краљевског града, креирала је нови семиолошку ауру сваком појединачном делу, које је фигурирало као део веће целине, што значи да је локални контекст био пресуђивао и у значењском пољу галерији портрета у целини.

Репрезентативни портретни жанр садржи се у потреби за исказивањем, али и креирањем вишеслојних идентитета, својствених мултиетничким државама каква је била Хабзбуршка монархија, што сведочи о идентитетској дефиксираности у оквирима поменуте државне структуре.²⁴⁶ Стварање галерија портрета у 19. веку, а нарочито у другој половини у јужној Угарској, одражава потребу да се оствари вишеслојна идентитетска целина која се темељи на три кључне основе: династичкој лојалности, припадности мађарској нацији и регионалном, односно локалном фактору. Кроз читав 19. век визуелне уметности су, уз литературу, биле медиј кроз који се најјасније може пратити државно, али и локално иницирана потрага за идентитетом и рад на његовој изградњи. Упркос томе што се често наилази на становиште да је политика подредила уметност себи, у контексту креирања различитих идентитетских слојева у Монархији од почетка 19. века, а нарочито у периоду дуализма, слика не долази нужно као политичка последица или као *огледало* одређеног државног или локалног идентитетског исказа, већ се често фигурира као његова претходница, односно средство у његовој изградњи.²⁴⁷

Овај начин сагледавања визуелне културе као активног чиниоца у креирању колективних идентитета је нарочито актуелан у студијама „националне уметности“, у којима је задатак уметника био да визуелизује националну особеност, али она није увек била изражајно средство, већ и компонента у националном самопоимању. Међутим, исти случај је и са проучавањем слика Хабзбурговаца којима је посвећено неколико студија,²⁴⁸ а које с обзиром на њихову распрострањеност на јужноугарском простору чине важан део корпуса у сагледавању односа између национално-регионалне перцепције и династичке

²⁴⁴ M. Warnke, „Das Kompositbildnis“, in: *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Hrsg. von A. Köstler, E. Seidl, 143-149.

²⁴⁵ И. Борозан, *Споменик у храму: меморија краља Милана Обреновића у Ђурлини*, Београд 2014, 90.

²⁴⁶ И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“, 164.

²⁴⁷ W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich: die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien – Köln – Weimar, 2006, 20-21.

²⁴⁸ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch: Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien, 2005. W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich: die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien – Köln – Weimar, 2006. W. Telesko (Hg.), *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/1618-1918*, Wien – Köln – Weimar, 2017.

лојалности.²⁴⁹ Разлог за то лежи у чињеници да Монархија није била хомогена држава са могућношћу свеобухватне националне кохезије, већ збир територија које су биле повезане само персоналним односом према владару, што доводи до тога да је моћ владара била условљена његовим личним ауторитетом, односно високим степеном верности поданика у чијем остварењу је значајну улогу имала владарска репрезентација.²⁵⁰ Вернер Телеско, један од активних проучавалаца слике Хабзбурговаца, вредност слика ове династије проналази у простору између документарне аутентичности и слике као сазнајне категорије која није пука рефлексивна историјске нужности, већ визуелни симбол са снагом делања и произвођења историје. Тако слика не егзистира искључиво као евентуални последични симбол који инверзно делује на историју као свог узрочника, већ слика постаје њен сакреатор.²⁵¹ Разумевање владарске слике које нуди Телеско, може се применити и на репрезентативне портрете осталих личности присутних у јужноугарским галеријама портрета.

Слике владара из дома Хабзбурга као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској

Однос владарске слике као пластичне форме, намене коју је требало испунити и простора у који је била смештена указују на међусобну узрочност значења владарске слике и простора коме је намењена.²⁵² Истовремено, слика је дефинисана својом позицијом у одређеном простору, али, захваљујући инверзном процесу, она такође дефинише простор. Владарски ликови хабзбуршког царског и краљевског пара у свечаним салама и холовима зграда жупанија и градских кућа у Угарској требало је да означе присуство државе, али и мађарске нације на периферији ове разуђене државне структуре. Увид у специфичан однос између институција Хабзбуршке монархије и династичких слика пружа нам илустративан пример из 1779. године када је краљевски комесар и опуномоћеник Марије Терезије боравио у Великом Бечкереку како би увео у дужност нову жупанијску администрацију. Том приликом у центру града је био постављен велики шатор у ком су „са леве стране стајали новопечени жупанијски званичници – поджупан, главни бележник итд. – док је са десне стране изнад стола са повељом о рестаурацији Жупаније и жупанијским печатом висео портрет Марије Терезије“.²⁵³ Овај пример потврђује снагу поимања владарске слике као супститута самог владара – њено присуство дефинише простор државне институције пружајући му политички и симболички смисао, али и еманирајући владарску моћ оличену у тесној вези између личности, тела и дужности.²⁵⁴

Концепт династичког патриотизма био је карактеристика старих европских монархија у новом веку, међутим, у Хабзбуршкој монархији, због њеног специфичног уређења које је подразумевало обједињеност многих народа и територија, имао је већи значај него у остатку Европе.²⁵⁵ Династички патриотизам који се манифестовао лојалношћу дома Хабзбурга, као интеграционом гаранту државног јединства етнички и верски дивергентне државе, постао је пропагандни дискурс хијератичног јединства државе и

²⁴⁹

²⁵⁰ Оваква ситуација била је актуелна у 18. веку (В. Симић, *За љубав отаџбине*, 120-122.), али је несмањеним интензитетом остала присутна све до краја постојања Монархије, а на одличан начин је сажета у констатацији сер Огаста Пецета, представника британског двора, који у својој депеши 1893. године пише: „Није претеривање ако се тврди да је осећање оданости и привржености цару Фрањи Јосифу оно што одржава везе јединства различитих делова овог подељеног и разноликог царства.“ (Ж. П. Блед, *Франц Јозеф*, Београд, 1998, 525.)

²⁵¹ W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich: die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien – Köln – Weimar, 2006, 20-22.

²⁵² И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* (докторска дисертација), Филозофски факултет, Београд, 2013, 3-4.

²⁵³ Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, *Рад Музеја Војводине* 58, Нови Сад, 2016, 36.

²⁵⁴ И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“, 2012, 97.

²⁵⁵ В. Симић, *За љубав отаџбине*, 116.

поданика у доба ауторитативног просветитељства оличеног у јединственој фигури цара, и као такав је имао своју препознатљивост. Ипак, династички патриотизам се није односио само на владара и његову породицу – то је био политички комплекс који је чинила мешавина личности и предмета, географских и менталних топоса, симбола и митова. У композитној држава каква је била Хабзбуршка монархија, династичка лојалност је била кључна интегративна политичка спона између мноштва територија, а последично и различитих народа и вера, чиме је требало надокнадити мањак других веза. Слика владара конструисана у 18. веку у складу са начелом династичког патриотизма подразумевала је симболичку и репрезентативну форму краљевске власти која се манифестовала у свим јавним просторима, којом је требало појачати осећај политичке обавезе поданика. Хабзбуршки владар је сагледаван као божија слика на земљи или како је то дефинисано класичном формулом *rex imago Dei*, који је требало да спроводи веру и правду на земљи, те је у складу са тим веровањем појединац морао да га обожава и да му се покорава.²⁵⁶ Слика владара из дома Хабзбурга доживела је значајну трансформацију у 19. веку, међутим, осамнаестовековне основе од којих је потекла утицале су на њу потоњу манифестацију.

Сложена ситуација у Аустроугарској монархији истовремено је изискивала и династичку лојалност према монарху, која је поистовећивана са лојалношћу држави, односно наднационалним патриотизмом који се очекивао од сваког поданика Монархије. Паралелни симболички процес који је текао међу припадницима мађарског народа, у свом средишту је имао круну Св. Стефана, а владар из дома Хабзбурга је посматран као носилац Свете мађарске круне, у којој сумирана доктрина угарске државности. Као прворазредна национална реликвија Света круна је била један од незаобилазних симбола у визуелизације мађарске политичке нације, а нарочито у контексту владара из Беча.²⁵⁷

Идеологија Свете круне која је вековима доминирала угарском јавно-правном, али и симболичком политиком доживела је одређену трансформацију у 19. веку и то у контексту идеологије мађарске политичке нације. Ипак, важно је осврнути се на средњевековне узусе који ће се накнадно развијати. Крајем 12. и почетком 13. века долази до измена у идеологији Круне које остати на снази све до распада Аустроугарске монархије 1918. године. У назначеном средњевековном периоду Круна задобија надперсонални карактер – она постаје круна земље, није више била краљева круна. Власт бива подељена између краља и „госпoде“ односно виших сталежа (мађ. *urazság*, касније *ország*) – овим чином је држава одвојена од личности краља и династије, а краљевска власт у Угарској не потиче од личности владара или од актуелне династије, већ од Круне – она је носилац јавне власти и само крунисање круном Св. Стефана, у одговарајућој, прописаној форми, даје власт носиоцу круне.²⁵⁸

Описано схватање Свете Круне и чињенице да су у њој садржани припадници високог сталежа у Угарској биће један од централних фактора у успостављању природе односа између угарских племићких ентитета и владара из дома Хабзбурга.²⁵⁹ Идеологија Свете круне, а нарочито концепција чланства, се додатно развија у првој половини 19. века у редовима политичара либералне оријентације. Управо је Лајош Кошут на темељима својих претходника²⁶⁰ извршио принцип проширења права, којим је чланство у Светој Круни проширено са искључиво племићког сталежа на целокупно становништво без обзира на разлике у етничкој, верској, класној или имовинској припадности – сви је требало да постану део Круне, односно део нације. Ова идеолошка потка постала је основа за уобличавање мађарске политичке нације у другој половини века, а Света Круна, као прворазредна

²⁵⁶ Исто, 105-106.

²⁵⁷ L. Péter, „The Holy Crown of Hungary. Visible and Invisible“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 421-430.

²⁵⁸ З. Ђере, „Идеологија мађарске Свете круне“,

²⁵⁹ Исто, 14

²⁶⁰ Исто, 20-21.

реликвија мађарског народа постаје један о најснажнијих мађарских симбола, што остаје актуелно до данас.²⁶¹

Концепт Свете Круне као државна идеологија се прилагођавао друштвеним и политичким системима, објединивши систем идеја са елементима јавног права, религије, мистике и политике што се одражавало и у визуелној култури. Њена идеологија била је заснована на светости круне краља Стефана I, потом на традиционалном веровању у Угарску као у *Богородичино краљевство (Regnum Marianum)*²⁶² и улози Круне у државотворној прошлости Мађара.²⁶³ У складу са изнетим тумачењима Свете Круне, њена улога ће бити анализирана на сликама са приказом хабзбуршких владара или пак њено невидљиво присуство као важну одредницу.

*

Након турбулентних година у првим деценијама 19. века када су Наполеонови ратови уздрмали Монархију, а потом и пропаст Мађарске револуције и Рата за независност (1848 - 1849) условили су значајне промене на административној мапи Угарске, што ће се одразити и на њене јужне територије. Након увођења неоапсолутизма на челу са младим царем Фрањом Јосифом I простор Краљевине Угарске је стављен под војну управу и издељен на пет војних округа у склопу којих су наставиле да постоје дотадашње жупаније, док је у јужној Угарској већина жупанија укинута, а њено подручје је укључено у састав новоуспостављене административне јединице – круновине (нем. Kronland) под називом Војводство Србија и Тамишки Банат, која је издвојена из Угарске и претпостављена Бечу. Торонталска, Бачко-бодрошка, Крашовска, Тамишка и делом Сремска жупанија су престале да постоје, а ово нарушавање територијалног интегритета је представљало политички обрачун са Мађарима због њихове побуне. Овај период у историји, који је трајао од 1849. до 1860. године, остаће упамћен као Бахов²⁶⁴ (нео)апсолутизам.²⁶⁵

Војводство Србија и Тамишки Банат постојало је све до 1860. године, када је Октобарском дипломом укинут Бахов апсолутистички режим, а угарском подручју Аустријског царства су враћене одређене слободе, међу којима је било и право на сазивање Угарског сабора. Угарска је анектирала територију некадашњег Војводства, а то је у пракси значило повратак на стање пре Револуције и обнову жупанијског система. Обнова жупанија је значила државно уређење које ће потрајати све до 1918. године и коначног нестанка Краљевине Угарске са историјске сцене, а у реалној политици је означавала тријумф Мађара и увод у политички успех остварен 1867. године.

*

Политичка трвења између двора у Бечу и угарских политичара шездесетих година 19. века која су била последица Револуције 1848, биће ублажена након остварења дуалистичке уније 1867. године када долази до номиналног помирења између цара Фрање Јосифа и „мађарске нације“. Оваква ситуација утицала је на уобличавање владарске репрезентације, која упркос променама у овом домену које је донело интензивно формирање јавног мњења у 19. веку, ипак остаје један од кључних чинилаца симболичке политике. Владарска слика и њена способност генерисања политичког легитимитета кроз емоционалну заједницу у другој половини 19. века доживљавају свој врхунац. У сложеном процесу национализације, монархије су током 19. века сукцесивно замењиване или

²⁶¹ L. Péter, *op. cit.*, 500-510.

²⁶² Богородичино краљевство као одредница за Краљевину Угарску темељи се на римокатоличком схватању да је Богородица симболички суверен Угарске. Ово одређење је засновано на легенди да је први угарски краљ Стефан на самртничкој постељи понудио своју круну и мађарски народ Богородици у наследство с обзиром на то да је остао без потомака. (П. Рокаи и др, *нав. дело*, 18.)

²⁶³ З. Ђере, „Идеологија мађарске Свете круне“, 23.

²⁶⁴ Александар Бах је био министар унутрашњих послова који је из Беча управљао Угарском у доба након револуције, помоћу гломазног чиновничког апарата који је у народу био непопуларан. П. Рокаи и др, *нав. дело*, 256. погледати у оригиналној књизи где се то наводи.

²⁶⁵ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин 2015, 32.

допуњаване апстрактним прописима, телима и парламентима. У складу са тим се и монархијска владавина „национализује“, а владарска слика се уподобљава потребама које је требало да уједине монарха и грађане. Посебна етничка разноликост је природно ограничила могућности „национализације“ личности владара Фрања Јосифа I на начин који био оствариван у Немачком царству или Великој Британији.²⁶⁶ Ипак, од времена Аустроугарске нагодбе 1867. године када наступа дуалистичко уређење, владарски портрети у угарском делу монархије све више задобијају мађарски национални предзнак, пре свега путем одежде и других елемената репрезентације што ће остати заступљено до краја постојања Монархије.²⁶⁷

Слободни краљевски град Суботица и репрезентација династије Хабзбург

Историја вароши, а потом и града Суботице од средине 18. века је неизоставно везана за династију Хабзбург, нарочито за царицу Марију Терезију која је у два наврата утицала на уздицање Суботице у државно-правним оквирима Монархије. По окончању ратова са Османлијама почетком 18. века, 1741. године долази до развојачења Потиске војне границе, што ће узроковати да већ почетком 1743. суботички граничари од царице затраже да град стави под цивилну власт. На основу овог захтева, царица ће убрзо потписати Привилегију којом је град добио статус привилегованог трговишта, а том приликом је и преименован у Сент Марија. Следећи велики догађај који ће трајно обележити градску историју и утицати на потоњу симболичку репрезентацију Хабзбурговаца у Суботици, збио се 1779. године када је дотадашње трговиште добило статус слободног краљевског града који ће захваљујући посебној царској и краљевској милости, понети владаркино име и бити преименован у Марија Терезиополис (Maria Theresiopolis). Овај статус ће Суботица званично задржати све до постојања феудалног уређења, дакле до 1848. године, међутим и након тога ће носити епитет „слободног краљевског града“ који ће бити модификован у складу са новим уређењем. Осим формално-правне титуле, нови положај Суботице у оквиру Краљевине Угарске омогућио јој је знатно виши степен аутономије, могућност слања делегата на краљевску дијету, као и именовање сопствене администрације попут званичника и службеника.²⁶⁸

Добијање статуса трговачке вароши условио је потребу подизања прве Градске куће у Суботици, чија градња започиње 1751. године, на месту на ком ће се наћи и потоње две. Првобитно здање је било мањих размера и константно је дограђивано, да би по проглашењу Суботице слободним краљевским градом била знатно проширена, а том приликом јој је и изглед био промењен. Пораст становништва у граду које је довело до позиционирања Суботице на пето место по броју становника у Угарској, условили су да старо здање буде срушено да би на истом месту 1828. године нова Градска кућа била завршена.²⁶⁹

У Градској кући, изграђеној у првој половини 19. века, постојала је галерија портрета у свечаној сали која је била најрепрезентативнија просторија читавог здања, али и целог града, истакнута чак и у спољној средини - рашчлањивањем фасадног платна, што је био општи случај у јужној Угарској. Суботичка галерија историјских портрета је била први изложбени простор у граду, који је, иако резервисан за уски круг званичника и гостију, био

²⁶⁶ . Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar, 2010, 57-76.

²⁶⁷ И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“, 2014, 141-170. Ј. Миловановић, „Национализација владарске слике: портрет царице Елизабете Аустријске Мора Тана“, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 55-79. Т. Куцор, „Репрезентација династије и нације: портрет краљице Марије Терезије Мора Тана“, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 81-93. С. Мереник, „Владарски портрети цара Фрање Јосифа од Влаха Буковца и визуелизација концепта *Viribus unitis* крајем 19. века“, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 95-116.

²⁶⁸ L. Magyar, *Szabadka képek történelme – Ilustrovana istorija Subotice*, Subotica, 2004, 63.

²⁶⁹ I. Iványi, *Szabadka szabad királyi város története*, I, Szabadka, 1886, 267-268.

важан топос симболичког одређења града чији су експонати рефлектовали жељену слику о градској прошлости, али и будућности.²⁷⁰ Галерија портрета у Суботици је постојала све до 1908. године када Градска кућа бива срушена и замењена новим, знатно већим објектом монументалних облика, изведених у духу мађарске сецесије. Портрети на платну који су висили на зидовима старе Градске куће доспевају у Градски музеј у Суботици, а њихову репрезентативну функцију ће преузети репрезентативни портрети владара из дома Хабзбурга и националних хероја изведених у техници витража која је била популарна у Угарској на прелазу векова.²⁷¹

Један од најстаријих портрета који се нашао у свечаној сали старе Градске куће у Суботици јесте портрет цара Фрање Јосифа²⁷² (сл. 4) који је пристигао у Суботицу 1862. године. Не може поуздано аутор овог дела, али се претпоставља да је у питању бечки уметник Штефан Лемермајер (Stephan Lemmermayer). Градски прваци су слику и рам купили за 450 форинти преко продавца књига и уметничких дела Леа Облата. Највероватније да је декретом било прописано постављање портрета монарха у јавне установе, те су Суботичани набавили царев портрет. На овом портрету цар је приказан у пуној фигури, одевен у мађарску хусарску униформу, интензивно црвене боје, у којој ће неколико година касније бити крунисан за мађарског краља, а које ће такође постати опште место владарских портрета у Угарској и по склапању нагодбе. Цар Фрања Јосиф је приказан у имагинарном ентеријеру који се састоји од делимично приказаног тријумфалног лука, датог са десне стране, два монументална стуба, једног у дорском, другог у јонском стилу између којих је приказан отвор кроз који се сагледава пејзаж у даљини, док је изнад њега приказана зелена драперија која се обавија око јонског стуба. Читава сценографија изведена је у перспективном приказу карактеристичном за аустријско сликарство бидермајера. Реторичност призора који је дат иза владарске фигуре, дефинисан усковитланом драперијом и тмурним пејзажем, указују на наговештај нереда, хаоса и смутних времена чији је опозит стабилна и постојана владарска фигура, која дефинише вертикалу слике заједно са описаним стубовима, одајући утисак контороле и владања ситуацијом.²⁷³

Револуционарни контекст који је довео Фрању Јосифа на власт захтевао је управо овај вид владарске репрезентације која је требало да стоји на супрот реалној политичкој ситуацији у земљи. Управо из тих разлог на најранијим портретима цар је представљен у војничкој униформи, тако и на првом званичном владарском портрету који је израдио дворски сликар Антон Ајнзл (Anton Einsle) 1848. године. Боравећи на бечком двору као дворски сликар, Ајнзл је од 1848. до 1850. извео тридесет царевих портрета, успоставивши канон по ком ће се и потоњи царски прикази уобличавати.²⁷⁴ Млади цар је приказан као први војник Монархије, а сабља у његовим рукама је симболички маркирала „оруђе“ које га је довело на трон. С обзиром на број портрета младог цара на којима је приказан у униформи претпоставља се да је тиме требало истаћи царско војно образовање и настојање да се војска надогради као један од кључних стубова престола.²⁷⁵ Са истом намером је приказано и ордење на његовим грудима. На портретима намењеним угарској територији, царева

²⁷⁰ Т. Куцор, „Репрезентација династије и нације: портрет краљице Марије Терезије Мора Тана“, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 89.

²⁷¹ Б. Дуранци, „Витражи градске куће у Суботици“, *Грађа за проучавање споменичке културе. Покрајински завод за заштиту споменичке културе*, VIII–IX, Нови сад 1978, 309-316.

²⁷² Штефан Лемермајер, *Цар Фрања Јосиф I*, 1862, уље, платно, 270 × 190 цм, Градски музеј у Суботици, инв. ур. У – 106.

²⁷³ R. Donandt, „Sturm“, *Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg*, Hrg. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, 409 – 415.

²⁷⁴ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch: Die Habsburg und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien, 2005, 292.

²⁷⁵ W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich: Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kuns des 19. Jahrhunderts*, Wien, 2006, 212-213.

појавност ће бити проширена традиционалним хусарским костимом док ће остали елементи цара као војника бити задржани.

Осим архитектонских елемената простор у ком се налази владарска фигура одликују и комади намештаја који осим композиционе функцију, имају за циљ да додатно одреде портрет Фрање Јосифа. На врху наслона црвене фотеље, која се налази са цареве леве стране, аплициран је угарски грб малих димензија, док се на столу, на јастуку од црвеног сомота, са цареве десне стране, налазе инсигније Краљевине Угарске: скиптар, орб и круна Св. Стефана, а поред њих је насликана хусарска капа са перјаницом на врху која је део униформе у коју је цар одевен. Свечана хусарска униформа које ће средином 19. века постати познатија као *дисмађар*, постала је опште место мађарске националне борбе о којој је већ било речи. Осим тога, тада још увек не крунисани мађарски краљ, Фрања Јосиф преко груди има траку дату у аустријским националним бојама, допуњена разноврсним одликовањима.

Портрет цара и краља Фрање Јосифа који ће се наћи у новоподигнутој Градској кући почетком двадесетог века биће изведен на потпуно другачијим основама које сведоче о еволуцији владарске током постојања двојне монархије када је представљен у орнату реда Светог Стефана. Парадигматично је да од свих сачуваних портрета са територије некадашње јужне Угарске, процентуално најмањи број припада управо представама Фрање Јосифа.

Године 1892. широм Угарске је обележавана двадесетпета годишњица крунисања Фрање Јосифа за апостолског краља Угарске, што је био повод за поручивање владарских портрета многих јавних установа на периферији државе. Како би обележиле овај јубилеј новосадске власти су наручиле портрет краља, који је првобитно био изложен у Жандармеријској касарни (на месту данашње Робне куће „Базар“), будући да нови објект Магистрата на тадашњем Тргу Фрање Јосифа, још увек није био довршен. Ауторство слике се не помиње ни у новинским текстовима, као и ни у публикацијама које су се већ дотицале овог портрета; спорадично је наведено пар информација, од којих је релевантна да је портрет рађен по фотографији, што не чуди с обзиром на распрострањеност слика са ликом Фрање Јосифа чија је продукција додатно расла када су у питању били јубилеји попут овог. (Лазич 2016, Борозан 2014.)

Портрет Марије Терезије у Градској кући у Суботици

Град Суботица је у два наврата добио повлашћени статус захваљујући краљици Марији Терезији што је био предуслов да чак и пре краљичине смрти, крајем 1780. године, да јавни градски простор буде симболички обележен управо у њену част. Први јавни споменик икада подигнут у Суботици био је обелиск који је постављен на узвишење уз Цркву Свете Терезе Авилске која је тада још увек била у изградњи. Обелиск је 1780. подигнут у част Марије Терезије, а његово постављање је било део свечаности проглашења Суботице слободним краљевским градом.²⁷⁶ Такође, будући да је изграђен уз цркву посвећену краљичиној имењакињи – Св. Терези, додатно је потцртан исказ династичког патриотизма у суботичком јавном простору. Међутим, тек ће у последњим деценијама 19. века бити израђен репрезентативни портрет владарке који ће постати део галерије портрета Градске куће у Суботици.²⁷⁷

Портрет царице Марије Терезије²⁷⁸ (сл. 5) који се данас налази у Градском музеју у Суботици насликао је 1880. године мађарски сликар Мор Тан, за потребе излагања у свечаној сали Градске куће у Суботици. Слика је била део историјске галерије портрета од

²⁷⁶ I. Iványi, *Szabadka szabad királyi város története*, 279.

²⁷⁷ Т. Куцор, „Репрезентација династије и нације: портрет краљице Марије Терезије Мора Тана“, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 81-93.

²⁷⁸ Мор Тан, *Краљица Марија Терезија*, уље, платно, 274 × 192 цм, Градски музеј у Суботици, инв. бр. ур. У – 2001.

1881. до 1908. године, када је стара Градска кућа срушена како би уступила место новој, сецесијској палати, која се и данас на истом месту. Повод за наручивање овог портрета био је јубилеј града којим је требало прославити стогодишњицу од стицања статуса слободног краљевског града који је Марија Терезија даровала Суботици 1. септембра 1779. године. Сто година касније 1879. у Суботици је заседала свечана ванредна седница у хотелу „Пешта“ у згради Народног позоришта. На предлог посланика и правника Јожефа Пертича (dr Pertits József), на седници је одлучено да се наручи портрет царице Марије Терезије у природној величини. Градске власти су одабрале етаблираног сликара Мора Тана који је у том тренутку, осим што је насликао владарске портрете за Бачко-бодрошку жупанију у Сомбору, био је познат и по историјским композицијама и другим репрезентативним портретима које је радио у Будимпешти.²⁷⁹

Портрет Марије Терезије као угарске краљице изведен је у складу са доминантном схемом креирања репрезентативних владарских портрета у другој половини 19. века. Краљичина фигура је изведена у стојећем ставу, фронтално окренута ка посматрачу, одевена у типичну мађарску свечану хаљину, познату као *дисмађар* – у питању је хаљина слична оној коју је носила на крунисању круном Св. Стефана у Пожуну 1741. године, док се незнатно се разликује од хаљине у којој је приказивана на графичким листовима одмах након крунисања.²⁸⁰ Краљица је приказана заогрнута хермелинским плаштом – неизоставном владарском регалијом, док на глави има дијадему и чипкани вео коју су такође били део традиционалног мађарског женског костима. Марија Терезија левом руком придржава плашт, док јој је десна ослоњена на скиптар окренут на доле и ослоњен на сто. Раскошно израђен, сто је позициониран са њене леве стране на стопи која у првом плану има изрезбарене краљичине иницијале, док се на њему, на црвеном јастуку, налазе остале краљевске регалије – орб са двоструким крстом, који још од 11. века може пратити као симбол средњовековне Угарске, а своје порекло води из Византије,²⁸¹ да би потом био инкорпориран у хералдички симбол који је остао присутан до данас. Света мађарска круна дата у првом плану, на раскошно изрезбареном столу са аплицираним краљичиним иницијалима – *MT*. Ентеријер у ком је краљица приказана дефинишу устаљени елементи – црвена брокатна драперија и стуб који фланкирају приказ усковитланог неба. Читава композиција одаје утисак владарске раскоши која је додатно наглашена мађарским краљевским регалијама.

Описана слика Мора Тана прати један од два иконографска типа Марије Терезије која су била популарна у Угарској у 18. веку – као угарске краљице и као удовице. Ликовна прерада лика аустријске царице и угарске краљице темељила се на њеном крунисању у Пожуну, ритуалу од прворазредног значаја у угарској како реалној, тако и симболичкој политици. Осим учесталог иконографског приказа који се темељио на сценама из крунидбене церемоније, у 18. веку настаје и сведенији тип портрета који је Марију Терезију требало недвојбено да је означи као угарску краљицу. Један такав портрет насликао је сликар Данијел Шмидели 1742. године који је касније постао предлогак многим другим ауторима, а на њега се у великој мери ослања и Тан приликом израде суботичког портрета из 1880. године.²⁸²

Посебна повезаност Марије Терезије и угарских земаља заснивала се на њеном односу са угарским племством које је војном помоћи допринело да задржи већину своје територије. Међутим, осим тога њена највиша титула је била краљ Угарске (*rex Hungariae*), а имала је и посебан симболички значај с обзиром на то да је титула краља, а не краљице била правно средство за законито признавање власти, будући да у угарским законима није био предвиђен женски владар, која је у остатку царства решена Прагматичком санкцијом

²⁷⁹ E. Királyi, „História és allegória – a történelem színrevitele”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 539-546.

²⁸⁰ В. Симић, *За љубав отаџбине*, 155 – 157.

²⁸¹ P. Engel, *The Realm of St Stephen: A History of Medieval Hungary, 895-1526*, London New York, 2005, 86.

²⁸² W. Telesko, *Maria Theresia: Ein europäischer Mythos*, Wien, 2012.

донетом почетком века. Односи краљице и угарског племства који су детреминисали владаркину репрезентацију за време њеног столовања, у другој половини 19. века, када долази до ревитализације слике Марије Терезије, заснивали су се на нешто другачијим основама.²⁸³ Од велике важности било је одредити владарку као „мађарску краљицу“ што је по већ устаљеним принципима спровођено путем костима и владарских инсигнија који су били најупадљивији, самим тим и најефикаснији маркери вишеструког владарског идентитета, а у 19. веку и агенси „национализације“ владара, што је био случај и са сомборским портретима краљевског пара Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске.

Култ Марије Терезије који у Суботици стасаву у последњим деценијама 18. века свој пуни замах оствариће у последњим деценијама 19, али и у 20. веку. Један од првих градских паркова у Суботици, јавног градског простора популарног у деветнаестовековним грађанским срединама, назван је Парком Марије Терезије 1888. године, а и потоња визуелизација најважнијих догађаја из суботичке прошлости била је неодољива од ове владарке. Поводом Миленијумске прославе, Суботичани су наручили дело под називом „Проглашење Суботице слободним краљевским градом“, а које указује на догађај уручивања повеље Марије Терезије 1779. године којим је Суботица добила нови, повлашћени статус.²⁸⁴

*

Портрет Марије Терезије Мора Тана је био део историјске галерије портрета у градској палати у Суботици све до њеног рушења када слика доспева у Градски музеј. Градску кућу с почетка 19. века замениће нови, велелепни сецесијски објекат довршен у предвечерје Првог светског рата. Историјску галерију портрета свечане сале у деветнаестовној Градској кући заменили су раскошни витражи, изведени 1912. године, а Марији Терезији је додељено централно место, одмах поред актуелног суверена – цара Фрање Јосифа.²⁸⁵

Портрет Марије Терезије у палати Торонталске жупаније

Година 1879. у којој је Суботица обележавала један век од добијања статуса слободног града и други регионални центри на простору јужне Угарске су прослављали сопствене јубилеје који су такође кореспондирали са популарном владарком из дома Хабзбурга – Маријом Терезијом која је поред краљице Елизабете у другој половини 19. века неретко била предмет мађарског пијетета у сврху исказа династичке лојалности што је био важан елемент сложених идентитета у двојној монархији.

Након коначног протеривања Османлија са простора Баната 1718. године, Хабзбуршка монархија ове територије није третирао као делове некадашње Краљевине Угарске, већ као новоосвојену територију која је била под директном управом бечког двора, изузета из угарског жупанијског уређења које је постојало пре османских освајања. Политичке игре бечког двора и мађарског племства на територији Баната биле су окончане 1778. године одлуком Марије Терезије о укидању провинције Тамишки Банат и њеној подели на Торонталску, Тамишку и Крашовску жупанију. Царски опуномоћеник је у јула 1779. свечано обновио Торонталску жупанију у Великом Бечкереку и ту сместио њену целокупну администрацију.²⁸⁶ Важан елемент у свечаном чину инаугурације био је царичин портрет о чему је већ било речи на почетку поглавља.

Поводом обележавања овог важног јубилеја, сто година касније, централна прослава у Торонталској жупанији одржана је у Великом Бечкереку од 23. до 25. септембра 1879, у присуству бројних жупанијских званичника, представника градова, судских власти, војске,

²⁸³ S. Serfőző, „Männlich und mächtig. Die Inszenierung Maria Teresias als Königin von Ungarn auf Staatsportäts“, in: *Maria Theresia, 1717-1780: Strategin, Mutter, Reformerin*, Wien, 2017, 104-109

²⁸⁴ М. Грлица, „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“, *1100 година досељења Мађара у Војводина*, 1997, 346-353.

²⁸⁵ O.Ninkov K., „Vitražista Mikša Rot u Subotici“, *Ex Pannonia* 8, Istorijски архив, Subotica 2004, 70-73.

²⁸⁶ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015, 20-24.

најугледнијих племићких породица итд. Значајан јубилеј за мађарску политичку нацију обележавала је читава локална заједница, а врхунац прославе збио се на свечаној седници торонталског Муниципалног одбора, одржаној у свечаној сали жупанијске палате када је откривен портрет великог жупана Јожефа Хертелендија, о ком ће бити више речи у наставку. Међутим, ова прослава била је повод за наручивање још једног портрета. Другог дана прославе одржана је седница Муниципалног одбора, којом је председавао велики жупан Хертеленди одевен у раскошни *дисмађар* костим, ком је био придодат Крст Реда Светог Стефана који је успоставила Марија Терезија. О моћи владарске слике, ефекту који је еманирала и њеној важности у деветнаестовековним монархијама, сведочи чињеница да за ову прилику портрет краљице Марије Терезије био позајмљен из Будимпеште и изложен у торонталској свечаној сали. Истовремено, овај детаљ сугерише да је царичин портрет који је донет у Бечкерек поводом обнављања жупаније у 18. веку био изгубљен, што је требало надоместити. Постоји могућност да је овај портрет страдао у пожару 1807. године када је уништена првобитна торонталска жупанијска палата.²⁸⁷ На самом крају седнице, Хертеленди је присутнима предложио да се наручи портрет Марије Терезије који би био уврштен у историјску галерију портрета, која је у том тренутку у Бечкерек већ постојала. Присутни су са одушевљењем прихватили предлог, а до реализације портрета долази три године касније.²⁸⁸ У листу *Fővárosi Lapok* се спомиње да је поред портрета Марије Терезије, тог дана требало да буде откривен и портрет краља Фрање Јосифа, а такође, том приликом је прослављан краљев имендан 4. октобра 1882 године.²⁸⁹ Међутим, у локалној штампи портрет актуелног владара се не спомиње.

Из бечкеречке, али и из престоничке штампе сазнаје се да је израда портрета поверена сликару Бели Палику (*Pállik Béla*),²⁹⁰ који је у то време био етаблиран као портретиста аристократије, али и чланова владарске породице.²⁹¹ Један од његових најтраженијих радова био је коњанички портрет краља Фрање Јосифа за коју му је монарх позирао у неколико наврата у дворцу Геделе. Успело изобраење краљевог лика наишло је на одобравање двора, те је краљица Палика наградила орденом. Ипак, упркос томе што је радио портрете Палик је свој сликарски израз првенствено базирао на сликању животиња и питорескних пејзажа, по којима је остао упамћен у историји уметности. Бела Палик је био образован у средњеевропском духу попут већине мађарских сликара. Своје сликарско образовање започео је на Академији лепих уметности у Бечу 1867. године, захваљујући државној стипендији коју му је обезбедио председник владе Ђула Андраши. Његов учитељ на бечкој академији био је Едуард фон Енгерт (*Eudard fon Engerth*), сликар раскошних историјских композиција, али и савремених „историјских догађаја“ попут крунисања бечког царског пара за мађарске суверене. Палик ће своје школовање наставити у Минхену проширењем државне стипендије 1871, а тамо ће учити код Вилхелма фон Диеза (*Wilhelm fon Diez*), али и код славног сликара Карла Теодора фон Пилотија. Међутим, боравећи у минхенском кругу, Палик се дефинитивно одлучио за уметничко усавршавање у домену анималног сликарства, док ће портрети као згодан извор прихода остати предмет његовог уметничког ангажмана.²⁹²

Портрет краљице Марије Терезије (сл. 6) који је Палик осликао попут дугих портрета из палате Торонталске жупаније завршио је у Музеју Јожеф Атила у Макоу, сплетом

²⁸⁷ Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, *Рад музеја Војводине* 58, 2016, 37-39.

²⁸⁸ Исто.

²⁸⁹ *Fővárosi Lapok*, XXX. évfolyam, 147. szám, 19. szeptember 1882.

²⁹⁰ S. Tamás, „Pállik Béla“ in: *Magyar művészek*, Budapest, 1900, 193-208.

²⁹¹ Средином седамдесетих година је слика портрете Ференца Деака, али и других припадника високог угарског племства.

²⁹² S. Tamás, „Pállik Béla“ in: *Magyar művészek*, Budapest, 1900, 193-208.

историјских околности након 1920. године.²⁹³ Поменути краљичин портрет прати устаљени канон према ком је углавном приказивана у Угарској, уз одређена одступања. Као и на портрету који је извео Мор Тан краљица је представљена у добу средњих година, у стајаћем положају, фигуре дате у трочетвртинском профилу, заогрнута хермелинским плаштом, у раскошној хаљини изведеној у такозваном *мађарском стилу*. *Мађарски стил* је подразумевао примерке осамнаестовековне моде угарске аристократије припадница женског пола које су биле дефинисане широко кројеном сукњом и чипканом кецељом, белом платненом кошуљом на којој су широки рукави били везани тракама, а стезник око струка и додатним детаљима.²⁹⁴ За разлику од суботичке слике која приказује краљицу одевену у хаљину сличну оној коју је носила на крунисању у Пожуну, на бечкеречком портрету мађарски карактер ношава уобличен је на нешто другачији начин. Хаљина је изведена од тамно плавог сомота, а састоји се од корсета украшеног раскошном чипком и златним везом, док је од чипке формиран и наставак хаљине који се пружа око краљичиног врата. Руб свечаног ношава украшен је истим златовезом као и корсет, а одликује је још неколицина детаља попут наруквица насликаних на обе руке, машини преко рукава и бисерних детаља аплицираних на чипку и хермелински плашт.

Пре анализе самог начина на који је уобличена краљичина појавност, потребно је нагласити да је Бела Палик торонталски портрет краљице Марије Терезије извео по узору на један будимпештански портрет који је данас изгубљен. Ипак, на основу сачуваних фотографија може се идентификовати да је у питању рад непознатог аутора (сл. 7 и сл. 8) који се у периоду између 1870. и 1945. налазио у палати Шандор у Будиму (Sándor-palota) која је након Нагодбе постала седиште угарског премијера – Ђуле Андрашија, а потом и његових следбеника на тој позицији. Палата Шандор је бомбардована 1941. а све драгоцености унутар ње заплењене су као ратни плен, па се тако и портрету Марије Терезије, који је Палику послужио као модел, губи траг.²⁹⁵

Приказ угарског женског краља, односно *rex femina* како је званично гласила њена титула у Угарској²⁹⁶, на портрету намењеном торонталској свечаној сали, уочава се композитни приступ, у великој мери дефинисан краљичином одеждом, која је сачињена од различитих детаља – већ постојећих портрета аустријске суверенке којима су придодати детаљи мађарског националног костима. Један од најстаријих приказа Марије Терезије у модно плавој сомотској хаљини са широким чипкастим рукавима, веома сродна Паликовој представи, среће се на царичином портрету, насталом између 1745. и 1750. који је извео Мартин ван Мејтенс (Martin van Meutens), аустријско-шведски сликар који је често боравио на бечком двору и сликао портрете чланова владарске породице.²⁹⁷ Међутим, за разлику од Мејтенсовог приказа, за потребе угарског простора краљичина слика је била додатно „мађаризирана“. Изведена на основу већ постојећег приказа краљице у специфичној тоалети, на Паликовом портрету су чипкасти делови приближени приказу хаљине у мађарском стилу, која је поред угарских регалија требало да нагласи краљичин мађарски карактер.

²⁹³ Портрет Марије Терезије из Торонталске жупаније у музеју у Макоу је заведен без ауторства, међутим, на основу података из штампе и музеолошких података који сведоче о пореклу слике највероватније да је реч о описаном портрету Беле Палика. Према информацијама из Музеја Атила Јожеф у Макоу зна се да су дела из Торонталске жупаније 1920. године пребачена у Кишзомбор након Тријанонског споразума, одакле су по оснивању поменутог музеја 1950. пребачена у Мако. P. Halmágyi, *Csanád és Torontál vármegyék tisztségviselői 1779-1944. A Makói Múzeum Füzetei*, Makó, 2001, 5-6. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_CSON_MMF_100/?pg=0&layout=s (приступљено: 13.7.2022.)

²⁹⁴ <https://collections.imm.hu/gyujtemeny/szoknya-noi-viselet-egyuttas-resze/12415>

²⁹⁵ <https://foto.fszek.hu/dsr/access/86f14464-e20b-4c38-b4db-73d9e11306b3>

²⁹⁶ Да би била сматрана легитимним владаром Угарске, Марија Терезија није била означена као *краљица* (*regina*, односно супруга краља), већ као женски краљ (*rex femina*). Због термиолошке ограничености српског језика ми користимо термин краљица, мислећи на краљицу као самосталну владарку. (S. Serfőző, „Männlich und mächtig. Die Inszenierung Maria Theresias als Königin von Ungarn auf Staatsportäts“, in: *Maria Theresia, 1717-1780: Strategin, Mutter, Reformerin*, Wien, 2017, 104-109.)

²⁹⁷ <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/8827/view> (приступљено: 15.7.2022.)

Канонски инсценација Марије Терезије као угарске краљице била је њена представа у крунидбеној хаљини, извођена у две варијанте: као коњаничка представа и портрет у пуној фигури. Портрет намењен торонталској жупанији је имао нешто суптилније изражени мађарски карактер титуларности Марије Терезије, припадницу стране династије требало је уподобити идентитету угарског племићког staleжа које је било важан фактор на бечком двору. Заодевањем у костим који је био прилагођен мађарском костиму, владарка је симболички и сама постајала припадница угарског staleжа што је било средство пласирања слике о њој као о доброј владарки Угарске.²⁹⁸ У другој половини 19. века мађаризоване представе хабзбуршких суверена биле су у служби оснаживања концепта мађарске политичке нације, што је било наглашено и у текстовима у локалној штампи који су пратили церемонију откривања портрета. Патриотски надахнути говор високог чиновника Торонталске жупаније који ће у периоду од једне деценије постати и велики жупан, сублимира основе постулате мађарске регионалне власти у Банату. Места која је Ронаи истакао могу се сматрати сржним топосима концепта мађарске политичке нације која је доминирала у другој половини 19. века; устав, односно *угарски конституционализам* илустрован је следећим речима: „Чврсти темељ нашег националног постојања је устав оживљен уговором о крви, који су Мађари одувек са страхом чували као своје једино незаменљиво драгоцену благо, и који је током хиљаду година...“. Наредни топос је *династичка лојалност* према члановима дома Хабзбурга – усмерена ка актуелном суверену, док је додатно наглашена лојалност краљици Марији Терезији која је обновила Торонталску жупанију и која је имала посебан однос са Мађарима: „Постављањем невеликог знака сећања на Марију Терезију и њено височанство у сали ове жупаније, успели смо да симболизујемо делић наше милости, једва приметан. Зато скинимо вео и наставимо да се показујемо достојни побожности коју је наш владар показивао у прошлости, а то свесрдно везујемо за осећање које смо сви ми исказали на народној скупштини у Пожуну – да је прва мађарска личност краљ.“ Проширујући је на актуелни тренутак: „Наш устав сада стоји тамо где треба да стоји по вољи нације, или где мађарска самовоља без спољног утицаја, показује своју лојалност и спремност на жртву пред уставом крунисаним краљем, чији мото *Viribus unitis* обезбеђује просперитет нашој слаткој земљи.“²⁹⁹

Владарски портрети у палати Бачко-бодршке жупаније

Као што је већ више пута наглашено једна од кључних одлика Монархије била је мултиетничност што је последично довело до судара компететивних идентитета у одређеним градовима, као и до борбе за симболички простор у ком је манифестовано политичко и културно памћење одређене националне заједнице.³⁰⁰ На примеру Сомбора, центра жупаније Бач-бодрог, може се сагледати како је упркос већинском српском становништву после Нагодбе 1867. мађарска (политичка) нација је доминирала у јавном простору кад је реч о употреби језика, именовању улица, подизању споменика херојима мађарске нације, најзад и креирању дела визуелне културе.

Према попису из 1869. заснованом на вероисповести становништва било је нешто преко 12.000 римокатолика и преко 11.000 православаца. Други попис из 1880. године спроведен на основу матерњег језика испитаника доноси податке да је у Сомбору живело 5077 Мађара, 2672 Немаца, 15.682 Срба и Буњеваца, као и 78 припадника других народа. По склапању Нагодбе 1867. године, након периода Баховог апсолутизма, када су се стекли услови за слободнији развој политичког живота, започела је борба Срба и Мађара за управу над градом. Тих година у јавном животу сомборских Срба отпочело је деловање млађе генерације која се, понесена либералним и демократским идејама, противила очувању застарелих обичаја. Они су желели да се бројчана надмоћ Срба афирмише и на политичком

²⁹⁸ S. Serfőző, „Männlich und mächtig. Die Inszenierung Maria Teresias als Königin von Ungarn auf Staatsportäts“, 107.

²⁹⁹ „N. Becskerek, október 4-én“, *Torontál*, 40-ik szám, 5. октобар 1882.

³⁰⁰ S. Radović, *Grad kao tekst*, 168-169.

пољу и да се Сомбор претвори у српски град. Уплашени за свој положај Мађари и помађарени Буњевци су ослонац пронашли у пештанској влади.³⁰¹

За разлику од Суботице која је у периоду непосредно пре остварења дуализма добила портрет цара Фрање Јосифа који је највероватније био наметнут, као и портрет царице Марије Терезије настао поводом градског јубилеја, док је наручивање владарских портрета за жупанијску зграду у Сомбору било иницирано локалним контекстом. У два наврата будимпештански лист *Fővárosi Lapok* доноси информације које се односе на Јожефа Рудића (Almási Rudits József) и израду репрезентативних краљевских портрета. У децембру 1874. у споменутом новинама излази кратка вест да су Јожеф Рудић од Алмашаја и његови наследници од краља добили проширење аустријске баронске титуле на наследну титулу барона Земаља угарске круне.³⁰² Рудић је припадао помађареној племићкој породици, буњевачког порекла, због своје првобитне племићке титуле аустријског барона коју је добио 1856. био је актер на локалној политичкој сцени, а у чак три мандата је био на позицији великог жупана Бачко-бодрошке жупаније (1841–48, 1861–62. и 1867. године). Са позиције великог жупана се повлачи 1867. године када бива именован за тајног унутрашњег саветника, а потом 1874. године добија угарску баронску титулу.³⁰³ Управо је тај догађај иницирао наручивање репрезентативних портрета владарског пара и локалног племића за салу за седнице бачке жупаније, што сазнајемо такође из новинског текста у листу *Fővárosi Lapok*. Ту се наводи да ће сликар Мор Тан за 3000 форинти насликати портрете краља, краљице и Јожефа Рудича у природној величини, те да ће осим тога три рама ће коштати 500 форинти.³⁰⁴

На примеру наруџбине и извођења ова три портрета може се посматрати вертикално симболичко присуство Круне Светог Стефана у визуелној култури почевши од њеног реалног носиоца – угарског краља Фрање Јосифа, последично и његове крунисане супруге – краљице Елизабете до барона Јожефа Рудича који је задобијањем нове титуле такође постао чинилац институције Свете круне чиме је завредио да његов лик буде смештен у локални „национални пантеон“.

Претпоставља се да је управо он наручио портрете поводом добијања мађарског племићког звања, иако у том тренутку није био на функцији жупана Бачко-бодрошке жупаније. И краљев и Рудићев портрет су данас изгубљени, док једино је краљичин остао сачуван. Постоји претпоставка да се може ући у траг сомборском портрету цара и краља Фрање Јосифа I. Наиме, скица Мора Тана на којој је приказан поменути владар, данас се чува у Мађарском националном музеју (Magyar Nemzeti Múzeum) под инвентарским бројем 1485.³⁰⁵ (сл. 9) Упркос чињенице да је Тан аутор нацрта, а година настанка се поклапа са сомборским портретом краљице Елизабете, на основу других сведочанстава мала је вероватноћа да је слика израђена по овој скици некада стајала у свечаној сали Бачко-бодрошке жупаније. Парадни портрет Фрање Јосифа у природној величини, чија се припремна скица налази у Мађарском националном музеју, био је изложен у читаоници будимпештанске Универзитетске библиотеке (Egyetemi Könyvtár), што нам је познато на основу архивске фотографије настале у периоду између 1880. и 1890. године.³⁰⁶ Највероватније да је Тан паралелно радио оба портрета владара, што потврђује термин

³⁰¹ К. Јерић, *Историја Сомбора у првој деценији после Аустро-угарске нагодбе*, Споменица Историјског архива „Срем“, бр. 12, 2013, 86-87.

³⁰² *Fővárosi Lapok*, децембар 1874, бр. 275-298.

³⁰³ О. К. Ninkov, *nav. delo*, 222.

³⁰⁴ *Fővárosi Lapok*, јануар 1875, бр. 1-25.

³⁰⁵ На званичном сајту Мађарског националног музеја је доступна репродукција описане слике, као и основни подаци о њој: <http://opac3.mnm.monguz.hu:32080/hu/record/-/record/MNMMUSEUM1466387> (приступљено: 21.9.2021.)

³⁰⁶ Фотографија која доказује да се портрет који је израдио Мор Тан налазио на споменутом месту доступна је на следећем линку: http://fortepan.hu/?image_id=82183 (приступљено: 21.9.2021.) Такође, кустос Мађарског националног музеја Саболч Шерфезе (Serfőző Szabolcs) је навео да до сада није позната никаква повезаност скице која се чува у његовој збирци и Бачко-бодрошке жупаније.

Gelegenheitsbilder, у ком естетска вредност и уметничке одлике дела падају у други план, на уштрб потребе да се слике владара умноже зарад излагања у јавном простору и испуњења сопствене репрезентацијске функције.

Осим портрета краљице Елизабете, у збирци Градског музеја у Сомбору се чува портрет барона Јожефа Рудића,³⁰⁷ непознатог аутора, на ком је приказано Рудићево попрсје, а не пуна фигура као што је био случај са портретом који је израдио Тан. Претпоставља се да је ово дело мањих димензија настало као копија Тановог дела након 1875. године, што је био случај и са осталим портретима великих жупана који су били део националног пантеона зграде Бачко-бодрошке жупаније чије се репродукције могу наћи у монографији жупаније у Шамуа Боровског,³⁰⁸ док се оригинали у великим димензијама неких од њих чувају у Градском музеју у Сомбору.

Портрет барона Рудића као визуелни исказ мађарске политичке нације и његова повезаност са Светом круном биће тумачен у поглављу посвећеном портретима регионалних чинилаца у Бачко-бодрошкој жупанији, док ће у наставку пажња бити посвећена једином очуваном владарском портрету у Сомбору портрету краљице Елизабете.³⁰⁹

*

На сомборски портрету, краљица Елизабета је приказана у пуној фигури, тело је дато у профилу, док је глава представљена у трочетвртинском профилу. (сл. 10) Краљица је представљена у недовољно дефинисаном ентеријеру чији се обриси само назире. Она је одевена у чувену *дисмађар* хаљину у којој је приказана на небројено дела ликовне и визуелне културе, насталих у другој половини 19. века у Аустроугарској монархији. Управо је хаљина визуелни маркер композиције – белина доњег дела је у потпуном контрасту са загаситом позадином, чему доприносе и пратећи елементи женског *дисмађар* костима, као што су чипкана кецеља, дугачки вео такође од чипке и детаљи на корсету. Белина краљичиног тела и лица у контрасту је са њеном тамном и дугом косом. Композиционо устројство слике у потпуности почива на вертикалној оси која је дефинисана ставом краљичиног тела. Она у десној руци нехајно држи лезу, док јој је лева спуштена поред тела. Целокупном утиску дела доприноси рам који је наручен заједно са сликом. Рамски оквир је правоугаоног облика, док је у горњим деловима заобљен, а у угловима су аплицирани декоративни елементи у комбинацији флоралних мотива и украсних трака.

*

У погледу симболичке политике краљица Елизабета је имала специфичну улогу када је реч о Угарској током читавог постојања Аустроугарске монархије, а корени тога могу се пратити и у годинама непосредно након њене удаје за аустријског цара Фрању Јосифа I. Анализа митолошке ауре која је била испредена око владареве супруге омогућава разумевање њеног сомборског портрета, али и осталих дела ликовне и визуелне културе која ће настајати до нестанка државе.

Специфична ситуација у двојној монархији као и измене у односу према крунисаним главама у читавој Европи у другој половини 19. века условили су уобличавање специфичног односа према супрузи цара и мађарског краља Фрање Јосифа – Елизабети Аустроугарској, који ће готово прерасти у култ како је век одмицао. Кулминација култа краљице Елизабете на територији Угарске збиће се након њеног убиства 1898. године, а до тада ће бити систематски грађен. Међутим, потребно је осврнути се на почетак уобличавања

³⁰⁷ Непознати аутор, *Портрет барона Јожефа Рудића*, непознато време настанка, највероватније након 1875. године, уље на платну, 69x54 cm, сигн.нема, инв.бр. ГМСО, ЛУ 87.

³⁰⁸ Поглавље монографије о жупанији Бач-бодрог посвећено великим жупанима где је репродуковано шест портрета међу којима нема Рудичевог. <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/bacs-bodrog-varmegye-ii-22BB/bacs-bodrog-varmegye-tortenete-irta-reiszig-cde-dr-2393/ii-a-varmegye-tortenete-a-mohacsi-vesztol-a-kiegyezesig-15251867-258B/6-az-onkenyuralom-evei-2952/fo-es-alispanok-1698-tol-maig-29AC/> (приступљено: 21.9.2021.)

³⁰⁹ Мор Тан, *Портрет краљице Елизабете*, уље на платну, 249 × 132 cm, Градски музеј Сомбор, инв. бр. ГМСО ЛУ 388.

Елизабетиног култа који сеже до времена њене удаје за Фрању Јосифа 1854. године, више од деценије пре него што ће она постати мађарска краљица након крунисања 1867. године.

Развој култа Елизабете Аустријске у Хабзбуршкој монархији текао је у два правца: у хабзбуршком – официјелном дворском и у мађарском – национално одређеном.³¹⁰ У сржи мита о Елизабети као мађарској краљици налази се поистовећивање њене судбине са судбином мађарског народа. Међутим, изградња култа и испредање мита започели су политичким подтекстом са циљем да помогне Мађарима у остварењу што бољег положаја. Бечки двор је повољно реаговао на то, схвативши да и њима то иде у прилог и да може бити идеално средство за ојачавање њиховог суверенитета у угарским земљама. Слика Елизабете као 'мађарске краљице' је била корисна за обе стране, из различитих разлога. Мађари су очекивали прерасподелу снага унутар Аустроугарског царства, док је бечки двор веровао да ће на тај начин допринети одржању 'status-a quo'.³¹¹

Од три титуле које је имала у свом животу: баварске принцезе, аустријске царице и најзад мађарске краљице – последња је била највише политичка. Њена првобитна политичка улога служила је ублажавању мађарског „мучеништва“ након пропасти револуције и Рата за независност током педесетих година; затим је узела учешће у обликовању дуалистичке уније између 1863. и 1867. године; по склапању Нагодбе је репрезентовала либералне вредности и нови државни поредак.³¹² Поред романтичног наратива о Елизабетиној слободољубивој природи која је поистовећивана са слободољубљем Мађара, треба скренути пажњу на реалне чињенице које су пружиле основу за испредање мита. Одмах по склапању брака између младог цара и још млађе Елизабете 1854. године, по Мађарској су се рашириле гласине да је нову царицу у Баварској подучавао учитељ мађарског порекла Јанош Мајлат (János Majláth), угледни историчар и песник, који ју је упознао са мађарском књижевношћу, али и са „несрећном“ прошлошћу овог народа. Иако је он превасходно требало да је подучи о историји Хабзбуршке монархије и протоколима на двору, верује се да су његово мађарско порекло и патриотски ставови утицали на Елизабетин будући однос према Мађарима.³¹³ Један од пресудних догађаја за креирање култа царице Елизабете у Мађарској била је царска тура 1857. године, то је била њена прва посета овој земљи. Пловећи Дунавом између Будима и Пеште, Елизабета се мађарском народу указала са блиставом дијадемом на глави, одевена у хаљину са мађарским националним бојама – црвеном, белом и зеленом, што је изазвало талас одушевљења. Том приликом је одржан ефемерни спектакл, како би царски пар био дочекан на прави начин, а главна атракција је била Елизабета. Цар Фрања Јосиф је такође био одевен у мађарску националну униформу, такозвану хусарску, но ипак је Елизабетина хаљина израђена према западњачкој моди, али у мађарским националним бојама, антиципирала политизацију моде у Мађарској.³¹⁴

Упечатљив утисак који је оставила царичина појавност током прве заједничке посете царског пара, и друге Елизабетине посете Мађарској ће снажно допринети јачању њеног култа, а једна од пресудних био је обилазак рањених мађарских војника у ратном вихору. Веома важан догађај у склапању Аустроугарске нагодбе били су ратови са Италијом, а потом и Пруском које је водио цар Фрања Јосиф. Видевши да губи територије на Западу, није му преостало ништа друго него да направи уступак пред мађарским захтевима и осигура стабилност монархије у њеним источним крајева. Ипак, реалној политици вођеној тих година између цара и Мађара, неопходна је била симболичка политика чији је носилац била краљица Елизабета. У жеку рата између Аустрије и Пруске, цар Фрања Јосиф се обратио својој супрузи за помоћ, тражећи од ње да заједно са децом отпутује у Будим и поради на

³¹⁰ O. Rákai, „Chameleon Cult: The History of Cult of Queen Elizabeth“ in: *Cultic Revelations: Studies in Modern Historical Cult Personalities and Phenomena*, ed. A. Halmesvirta, Spectrum Hungarologicum Vol. 4, 2010, 57-59.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² A. Freifeld, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism*, in: *The Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. D. L. Unowsky and L. Cole, 2009, 141.

³¹³ M. und K. Vocelka, *Sisi: Leben und Legende einer Kaiserin*, München, 2014, 21.

³¹⁴ A. Freifeld, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism*, 142-145.

царским интересима. Између осталог, имала је обавезу да посети болнице и мотивише Мађаре за даљу борбу на страни Аустрије. Овај потез је представљао понављање раније успостављених механизма симболичке политике у Хабзбуршкој монархији, пре свега један од елемената у изградњи култа Марије Терезије у Угарској, када је истицано њено обраћање угарском племству на дијету у Пожуну. Том приликом је царица тражила да „угарско оружје“ стане у одбрану Монархије од спољних непријатеља, што је касније нарочито потцртано када је реч о симболичкој интерпретацији односа између краљице Марије Терезије и Мађара.³¹⁵ Елем, убрзо након склапања мира са Прусима, постало је јасно да је будућност Монархије угрожена, ако не нађе компромисно решење са Мађарима. Преговори око Нагодбе су интензивирани, а фебруара 1867. је формирана прва мађарска аутономна влада.³¹⁶

Кључни догађај на који ће се и визуелно и симболички ослонити креатори мита о Елизабети као мађарској краљици била је свечаност крунисања 8. јуна 1867. године која је започела у Матијиној цркви у Будиму, да би се потом наставила и на другим локацијама у граду. Велика крунидбена свечаност царице Елизабете Аустријске и цара Фрање Јосифа I за краља и краљицу Мађарске, као и натписи у новинама који ће уследити додатно указују на статус владарке у мађарском народу. Када се свечана процесија са крунидбеним орнатом – великим крстом Реда Светог Стефана и Светом круном Светог Стефана упутила из двора у Будиму ка Матијиној цркви, највећа пажња окупљеног народа је била усмерена ка будућој мађарској краљици. Упркос спорењима да Елизабета није била релевантан фактор у реалној политици – у симболичкој се њен значај не може оспорити. Након миропомазанја и крунисања Фрање Јосифа, уследило је и миропомазанје краљице Елизабете, а затим и спуштање Свете мађарске круне на њено десно раме. Мађари су желели да и њихова омиљена личност из дома Хабзбурга прими ауру Свете круне, те је стари обичај оживљен у нове сврхе.³¹⁷

О Елизабетином значају на церемонији крунисања говори и насловна страна броја *Недељних новина (Vasárnapi újság)* посвећеног крунисању.³¹⁸ У крупном плану је дата краљичина слика, уметнута између два стуба текста, а чланак је насловљен једноставним натписом – „Елизабета – мађарска краљица“. Ове три речи, без било каквог поднаслова као да сублимирају понос нације што је баш Елизабета проглашена мађарском краљицом. Прва реченица додатно подцртава поимање владарке као мађарске хероине: „У тој цичи од радости која је настала поводом свечаног крунисања Круном Светог Стефана 8. јуна, поздрављали су се следећим узвицима: „Живео краљ!“, и готово истом јачином из дубине сваког мађарског срца чуло се „Живела краљица!“³¹⁹ Уз вербалне наводе се савршено уклапа репродуковани портрет краљице одевене у препознатљиву хаљину са елементима мађарске народне ношње, са орглицом око врата и круном на глави. Тоалета у којој се Елизабета појавила 8. јуна у Будиму постала је незаобилазан фактор у политизацији владаркиног тела, као и иконични амблем великог броја визуелних представа са ликом краљице Елизабете широм Угарске, све до распада Монархије 1918. године.

Формирање култа у Мађарској је започело пре склапања Аустроугарске нагодбе и крунисања Елизабете за мађарску краљицу, да би се наставио све до њене трагичне смрти 1898. године и задобио нове димензије након њеног убиства. Улице, тргови, мостови и остали јавни простори који су носили њено име могли су се наћи широм Угарске, не само у Будимпешти, те мађарски историографи с правом истичу да је Елизабета била најпопуларнија личност у мађарској модерној историји, што није било случајно.³²⁰ Култ

³¹⁵ О односу Марије Терезије и угарског племства више у: D. Dümmerth, *Mária Terézia es a magyar nemesség*, Budapest, 1974.

³¹⁶ A. Freifeld, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism*, 148-150.

³¹⁷ P. Lendvai, *The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat*, Princeton, 2003, 272-280.

³¹⁸ Анон, *Erzsébet, magyar királyné (Елизабета, мађарска краљица)*, Vasárnapi újság, 16.6.1867, бр. 24, год. 14.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ M. und K. Vocelka, *op. cit.*, 116-117.

краљице Елизабете у Угарској је био јединствен феномен, пре свега када се узме обзир да је култ припаднице династије Хабзбурговаца био и друштвено подржан, а не само наметнут са врха. Креирање култа је увек двосмерна радња, те се и у овом случају не може обраћати пажња искључиво на личност и живот краљице Елизабете, већ је потребно скренути пажњу и на (не)свесни одабир Мађара да своју љубав и приврженост поклоне баш овој личности, као и да се поистовете са њом. Последица догађаја којима је млади Фрања Јосиф окончао мађарску борбу за независност, као и нео-апсолутизам који ће уследити током педесетих година 19. века, условили су да однос између монарха и његових мађарских поданика буде хладан и пун подозрења. Са друге стране, међу Мађарима је постојала политичко-психолошка потреба да „мађаризују“ неког од припадника династије Хабзбург, зарад сопственог опстанка у политичко-друштвеној творевини каква је била Хабзбуршка монархија после догађаја 1848. године.³²¹

*

Владар је био централна друштвено-политичка личност у патријархалној култури нововековне Европе, док је примарна улога владарке била она која је легитимише као владареву супругу. Поред владарског тела, у контексту краљице неопходно је узети у обзир и треће владарско тело – женско тело, које је са собом носило одређена значења која се не могу занемарити.³²² Улога владарке у 19. веку наслања се на оне из претходног века, те се она дефинише у оквирима послушности своје мужу, а складан брак се истиче као највећи идеал. Према томе, краљица би требало да је аполитична, а основни елементи њене личности се утврђују према идеалима буржоазије, који истичу женственост, фамилијарност и чедност владарке.³²³ Упркос изнетим постулатима који су били у складу са очекивањима грађанског сталеза у 19. веку, не може се занемарити процес политизације тела владарке, његова идеологизација, генерисање у складу са жељама поданика, и најзад национализација као што је био случај са супругом цара Фрање Јосифа I.³²⁴

Владарско тело царице и краљице Елизабете превасходно је политизовано путем костима у ком се она појављивала у Мађарској пре крунисања, а затим и хаљином коју је носила током крунидбених свечаности у мађарској престоници 8. јуна 1867. године. (сл. 2) Деконструкцијом процеса уобличавања владарског портрета и ношава на њима стиче се јасан увид у „помађаривање владарске слике“ путем устаљених реторичких елемената карактеристичних за један портрет.³²⁵

Иконишна слика Елизабете Аустријске, касније Мађарске, чија ће распрострањеност у визуелној култури надмашити све друге представе, остала је упамћена по специфичној хаљини која обележила Елизабетино владарско тело. Хаљина изведена по узору на мађарску свечану одежду – *дисмађар*, настала је у атељеу чувеног париског кројача Чарлса Фредерика

³²¹ Током прве половине 19. века (1796-1847) то је био мађарски палатин Јозеф, седми син Леополда II, који је имао „срећу“ да умре 1847. године и не види сукоб између своје династије и мађарског народа. (A. Gerő, *A Hungarian Cult: Queen Elizabeth*, in: *Elizabeth: Queen of Hungary*, ed. K. Földi-Dózsa, Budapest, 1992, 8.)

³²² R. Schulte, *Introduction: Conceptual Approaches to the Queen's Body*, in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. R. Schulte, 1-3.

³²³ И. Борозан, *Између самоинсценирације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39, 2011, 83-84.

³²⁴ R. Weil, *Royal Flesh, Gender and the Construction of Monarchy*, in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. R. Schulte, 98-99.

³²⁵ О повезаности моде и политике, односно женске владарске слике и костима, писано је у контексту Марије Антоанете и утицаја њених одевних комбинација на перцепцију *старог режима* (*L'ancien régime*) у публикацији: C. Weber, *Queen of Fashion: What Marie Antoinette wore to the Revolution*, New York 2006. Перцепција Марије Антоанете путем њених хаљина најавила је промене које ће уследити после Француске револуције, а нарочито током друге половине 19. века, док су владарске инсигније указивале на владареву безвремену славу, мода је била означитељ актуелног тренутка и могућих промена. (J. Vogel, *The Double Skin: Imperial fashion in the Nineteenth Century*, in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. R. Schulte, 216-237.) О национализацији владарке путем костима у српској средини више у: И. Борозан, *Између самоинсценирације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39, 2011, 75-143.

Ворта, који је израђивао хаљине за многе европске владарке и припаднице аристократије.³²⁶ Хаљину одликује комбинација беле и црне боје, корсет је обликован у потпуности према *дисмађар* костиму, употребом преплета бисера и чипке, док су рукавима доминирали карнери и машине. Доњи део хаљине је потпуно бео, са предње стране се спуштала декорисана, чипкаста кецеља, такође важан елемент мађарског националног костима. Доњи део хаљине се завршавао шлепом, чија је дужина била прописана (око 3,5 метара).³²⁷ На глави је имала дијамантску круну, декоративне природе, која није указивала на њено владарско достојанство, из које се спуштао раскошан бели вео.³²⁸

Представа краљице утврђује се према идеалима буржоазије у већини случајева деветнаестовековне Европе, што није случај и са краљицом Елизабетом. Њена јавна репрезентација у Мађарској у потпуности је уподобљена угарској аристократији, те се средства обликовања њене појавности утапају у женски *дисмађар* костим који су носиле племкиње попут грофице Катинке Кендефи Андраши, али и њене дворске даме и верне пратиље Иде Ференци. Разлог за то лежи у чињеници да је управо угарска аристократија била детерминишући фактор јавног живота у Угарској који је диктирао трендове али и идентитетске постулате према којима се грађанству у настајању оријентисало. О обрасцу мађарске свечане одежде које су следиле припаднице племенитог рода, а међу њима и краљица, изванредно говори фотографија Катинке Андраши (сл. 11) из *Крунидбеног меморијалног албума* насталог током крунисања Фрање Јосифа I и његове супруге Елизабете 8. јуна 1867. године. Том приликом је мађарска елита, као и краљевски пар уосталом, била одевена у најраскошније *дисмађар* костиме.³²⁹ За разлику од већине европских нација чији је централни носилац било грађанство, у Мађарској се су припадници мађарског национа били превасходно изданци плаве крви. Сходно томе, да би слика 'мађарске националне хероине' била креирана у складу са очекивањима њених конзументата морала је да почива на исконструисаном националном визуелном идентитету.

На основу неколико одабраних примера владарског портрета изведеног у сликарском и фотографском медију може се пратити еволуција приказивања царице Елизабете Аустријске као мађарске националне хероине, са завршницом у портрету Мора Тана, насликаног за Бачко-бордрошку жупанију 1875. године. Један од најранијих портрета на којима је царица Елизабета приказана у *дисмађар* костиму, који ће антиципирати све њене потоње представе као мађарске краљице, израдио је бечки сликар Едвард Свобода (Eduard Swoboda) 1857. године, данас се налази у Хришћанском музеју у Острону, који се негде назива и Естергон.³³⁰ Владарка је приказана у слободном простору, приказ је изведен просветљеном палетом, а њена *дисмађар* хаљина је направљена од беле чипке са богатим златним везом, док је корсет у црвено белој боји. Према опису ова хаљина одговара хаљини у којој се први пут појавила у престоници Мађарске 1857. године, а и слика је настала исте године.

³²⁶ Међу њима су биле енглеска краљица Викторија, царица Евгенија Француска, италијанска краљица Маргарита Савојска, енглеске принцезе и руске велике војвоткиње. Ворт је био Енглец пореклом, са атељеом у центру Париза. Може се рећи да је он својим деловањем утицао на обликовање високе моде и владарске репрезентације. (J. Vogel, *The Double Skin: Imperial fashion in the Nineteenth Century*, in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. R. Schulte, 220–221.)

³²⁷ О прописаној дужини шлепа на *дисмађар* хаљинама које су носиле мађарске високе племкиње сазнајемо из писама Енглескиње Мери Стивенс (Mary Stevens) која је радила као гувернанта у породици грофа Ђуле Андрашија. У својим писмима Мери је исцрпно описивала тоалету и појаву „своје грофице“ – Катинке Кендефи Андраши (Katinka Kendeffy Andrassy). Z. Sidó, *op. cit.*, 207–215, нарочито 213.

³²⁸ Већина хаљина које је Ворт дизајнирао за европске владарке, па чак и позната Елизабетина хаљина са звездицама у којој ју је портретисао Винтерхалтер, служиле су деконструкцији политичког тела владарке, док је са друге стране, иако можда не наменски, хаљина коју је израдио према костиму какве су носиле мађарске племкиња, била изразито политизована. (J. Vogel, *op. cit.*, 229–231.)

³²⁹ E. Tomsics, *A valóság és képi mása: A fotográfia az 1867. évi koronázáson*, *Történelmi Szemle*, 2009/3, 385–417.

³³⁰ I. Sármany-Parsons, *Franz Joseph I, Patron of the Arts*, in: *The First Golden Age: Painting in Austro-Hungarian Monarchy and the Múcsarnok*, ed. A. Bán, Budapest 2016,

Други значајан моменат у креирању слике Елизабете Аустријске као 'мађарске националне хероине' била је фото-серија бечког фотографа Емила Рабендинга (Emil Rabending), настала 1866. године. (сл. 12) Популарност ових фотографија може се посматрати са два аспекта: од краја шездесетих година 19. века царица Елизабета није дозвољава да се фотографише; други аспект се односи на свесну употребу симболичке политике и нарастајућег култа владарке у побољшању односа између бечког двора и Мађара. Само годину дана пре званичног потписивања споразума који ће означити стварање двојне монархије, када је Нагодба већ била извесна, настала је ова серија фотографија у складу са очекиваним развојем догађаја, као допринос политичким претензијама. Одевена у раскошну *дисмађар* хаљину послату из Вортовог атељеа у Паризу, са косом уплетеном у плетенице, будућа мађарска краљица је позирала испред Рабендинговог фото-објектива. Пажљиво инсцениране фотографије требало је да оснаже осећај „подршке“ и „љубави“ према Мађарима који је долазио од владарке, истовремено радећи у корист бечког двора и мађарског народа.³³¹

Постоји оправдана претпоставка да је ова серија фотографија постала главни предлог за велики број дела ликовне и визуелне културе која ће настајати све до распада Монархије 1918. године. Међутим, јавиће се одређене варијације у приказима. Горњи, препознатљиви део хаљине се неће мењати, док ће се главне варијације односити на доње делове хаљине и украсе у коси. Већ 1869. године сликар Берталан Секел (Székely Bertalan) ће насликати портрет краљице Елизабете у свечаној хаљини са крунисања, по наруџбини Чонградске жупаније, са седиштем у граду Мако. Данас се овај портрет чува у Музеју Атила Јожеф у Макоу. Иако је присуствовао свечаности крунисања, Секел је својом уметничком инвенцијом обогатио краљичину хаљину.³³² За разлику од портрета за жупанију Бач-бодрог, на портрету намењеном Чонградској жупанији је више инсистирано на чињеници да је Елизабета мађарска краљица. Поред њене стојеће фигуре су приказане владарске инсигније – круна и хермелински плашт, док их на сомборском портрету нема.³³³

За разлику од Секелја, Тан ће на сомборском портрету верније извести приказ хаљине, „надградивши“ на другом месту. Попрсе краљице Елизабете са свим детаљима, од накита на коси и око врата, преко косе, израза лица и положаја глава, Тан је у потпуности преузео са портрета бечког сликара Георга Мартина Ингнаца Раба (Georg Martin Ignaz Raab). (сл. 13) Портрет царице Елизабете који је Тан инкорпорирао у своје дело настао је 1874. године, данас се чува у Аустријског галерији у дворцу Белведере у Бечу. Димензије портрета су 79×62, 5 цм, а насликан је техником уља на платну, заведен је под инвентарским бројем 8841. Портрет је овалног облика у златном, богато декорисаном раму који додатно доприноси утиску раскоши краљичине допојасне представе. Година настанка дела и потпис уметника се налазе са леве стране, при дну приказа: *G. Raab 1874*.³³⁴ Иако не постоје писани трагови који би потврдили да Тан преузео детаље са Рабовог дело, готово идентичан приказ је послужио оваквој претпоставци. Једино што је Тан додао на слику коју је Раб израдио јесте дијадема по којој је Елизабета запамћена – облика стилизоване круне, зупчато завршене, која се појављује још на Рабендинговим фотографијама, током крунисања, као и на Секелевом портрету.

Посебна карактеристика *Gelegenheitbilder* портрета била је да савремене догађаје визуелним путем преведу у језик историјског наратива. Њихови главни носиоци биле су савремене личности трансформисане путем портретског жанра у „историјске личности“, а њихови репрезентативни портрети су симболисали историјски период у ком су деловали,

³³¹ Т. Куџор, *Апотеоза краљице Елизабете: Споменик Алајоша Штробла у Суботици* (завршни рад), 17-18.

³³² Z. Korhecz Papp, *Erzsébet királyné zombori portrétaja*, *Bácsország Vajdasági honismereti szemle*, 2014/3, 70. szám, 37-38.

³³³ G. Szvoboda Dománszky, *op. cit.*, 567-568.

³³⁴ Подаци о слици су преузети са званичног сајта Аустријске галерије Белведере: <https://digital.belvedere.at/objects/1783/kaiserin-elisabeth?> (приступљено: 30.10.2021.)

као и развој мађарског националног покрета.³³⁵ Портрет краљице Елизабете Мора Тана настао је 1875. године, исте године када је уместо присталицама дуализма, мандат додељен Калману Тиси, који ће мађарску политику усмерити у супротном смеру од либералне политике коју су водили припадници Деакове партије. Иако овај портрет стоји на крају „златног доба дуализма“ како се понекад у литератури означава овај период, он је и требало да истакне краљицу Елизабету као „икону дуализма“, што је додатно подцртано смештањем портрета у седиште Бачко-бодрошке жупаније. Током осме, а нарочито у деветој деценији 19. века биће све мање портретних слика намењених просторима градских и жупанијских средишта, док ће примат бити дат историјском сликарству.³³⁶ Уосталом, портрети краља, краљице и Јожефа Рудича биће уклоњени из већнице Бачко-бодрошке жупаније 1896. године, када у тај простор бива смештена монументална представа Франца Ајзенхута (Ferenc Eisenhut) „Битка код Сенте“, настала поводом Миленијумских свечаности.

Имајући на уму наручиоца слике, одређени простор за њено смештање, самим тим и њене потенцијалне конзументе, осврнућемо се на визуелне стратегије којима је стварана имагинарна заједница у чијем центру се нашла владарска слика краљице Елизабете. Без обзира на то да ли су слике владарског пара биле последица (не)искрене жеље, оне су постали визуелни симболи пласирани с циљем да се помоћу њега исконструише имагинарна заједница владара и народа на локалном нивоу, самим тим и да се симулира ситуација у центру или да се једноставно бечки владарски пар повеже са угарском периферијом.³³⁷ Метод политичке иконографије, који сликама поверава активну имајући у виду да „пошиљач који жели нешто да саопшти приомаоцу мора да познаје језичке способности и могућности, менталне диспозиције, потребе и очекивања, норме и схватања ових приомаоца о вредностима, ако његово саопштење треба да има шансу неког дејства“, помоћи ће нам да до краја разумемо ово уметничко дело.³³⁸

Освртом на почетак поглавља и тезе о „династичкој лојалности“ и „службеном национализму“ постаје јасно да су обе уткане у портрет краљице Елизабете Мора Тана. Нагодба 1867. године и формирање мађарске владе омогућили су институционализовано ширење мађарске националне идеје путем јавних догађаја, медија, топонима, презимена, па и путем слике владарског пара. Одевање краљице у мађарску свечану ношњу био је чин замисли наручиоца, истовремено и знак препознавања са посматрачем који у слици владарке требало да препозна себе.

Репрезентација националних хероја као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској

Умножавање галерија портрета у читавој Угарској коинцидирало је са обнављањем уставног живота 1861. добијањем Октобарске дипломе, а потом и Фебруарског патента, који ће претходити коначном склапању Нагодбе 1867. године. Отопљавање односа између бечког двора и мађарске елите почетком шездестих година допринела је либерализацији политичког живота у Угарској, што ће као последицу имати ступање на политичку сцену старих и нових политичких вођа.³³⁹ Туговање за Сечењијем и Телекијем није симболизовало само пораз Угарске у борби за независност, већ узимање учешћа у чину оплакивања значило је садејствовање у угарској јавној сфери и допринос мрежи појединаца и локалних заједница раширених по читавој држави, која је градила замишљену заједницу. Обнова мађарског

³³⁵ É. Bicskei, *op. cit.*, 306.

³³⁶ *Ibid.*, 323-324.

³³⁷ И. Борозан, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*, 143.

³³⁸ Метод политичке иконографије који је развио Мартин Варнке са својим сарадницима и обрадио у публикацији: М. Warnke, *Politischen Ikonographie, Bildindex zur Politischen Ikonographie*, Hamburg, 2001. значајан је алат за разумевање владарске слике у новом веку.

³³⁹ E. Bickei, 312-313.

јавног живота после репресивног периода означила је и појачану продукцију дела визуелне културе која је требало кохезивно да делују.

Управо у периоду око Нагодбе када су национални политички циљеви Мађара били све ближи свом остварењу, појављује се нови тип репрезентативних портрета који ће доспети у јавне установе јужне Угарске, а којим је требало покренути нови талас националног заноса. У питању су значајни савременици који су чином репрезентације, те снагом визуелних медија транспоновани у историјске личности којима је додељено истакнуто место у процесу националне историје.³⁴⁰ Репрезентативне представе вођа националног покрета и актуелних политичара имале су за циљ креирање политичког сећања чија је намера била да, с једне стране отелотвори идеју о мађарској политичкој нацији и конституише колективни идентитет који је требало да буде усмерен ка политичкој акцији, а са друге стране да искаже доминантне политичке идеје локалних чинилаца који су их постављали у јавне, комуникативне просторе.³⁴¹

Корени ове праксе која се интензивира од шездесетих година 19. века могу се уочити две деценије раније када је бечки сликар Франц Ајбл (Franz Eubel) израдио серију литографских приказа мађарских политичара из доба Реформације, тзв. предмартовског периода, која ће се испоставити као претходница потоњих приказа политичара у периоду око Нагодбе.³⁴² Лајош Кошут који је пратио догађаје у уметничком животу у Угарској о Ајбловој серији литографија каже: „У овим листовима је већ написано да енглеско удружење које ради на побољшању народног образовања, *портрете познатих људи сматра успешним средством за напредак, и заиста би нам било потребно да отелотворимо грађанску врлину и да видимо пред собом оно што називамо великим код човека*; услед чега изражавамо жељу, или боље речено уверење, да треба да израђујемо слике наших великана, у скулптури и цртежу, *да служе као знак до којег ће очеви свакодневно водити своје синове како би их подстицали на љубав према отаџбини.*“³⁴³ (курзив Ј.М.) Из датог Кошутовог цитата се ишчитава неколико ствари; преваходно се могу лоцирати узорци једног од кључних мађарских националних хероја када је реч о „народном образовању“, а то су енглеска удружења чије је виђење портрета јавних делатника као средства за напредак преузео, нагласивши да је и угарском друштву потребно да се изобраењем ликова узоритих људи „отелотвори грађанска врлина“ која је педагошко-дидактички требало да делује на посматрача и продуби национални осећај. На овом месту Кошут алудира на систем читљивих знакова и симбола чија је функција да делују на свест о заједничком припадништву,³⁴⁴ у овом случају путем слика великих људи које дају физичко обличе једној апстрактној идеји каква је идеја о (мађарској) нацији, али и да подстакну на националну акцију.

Иако је био један од најугицајнијих политичких личности читавог 19. века, парадоксално, портрети Лајоша Кошута изостају након неуспешне Револуције коју је повео, а нарочито у периоду уочи склапања Нагодбе када је националну мађарску политику требало консолидовати са дворском. Међутим, како век буде одмицао слика Лајоша Кошута ће се све учесталије појављивати у локалним галеријама портрета.³⁴⁵ Уочи Нагодбе примат ће имати друга политичка фигура – Ференц Деак. Када је реч о уобличавању репрезентативне слике савремених политичара као националних хероја један тренутак се сматра преломним. Наиме, када је за време трајања парламентарног заседања 1861. године од Алајоша Ђерђ Гиргла (Györgyi Giergl Alajos) затражено да наслика портрет Ференца Деака, кључног политичара у том тренутку, испоставило се да првобитно сликарево решење није задовољило захтеве наручилаца. Скица коју је Гиргл иницијално израдио настала је у

³⁴⁰ E. Bickei, *op. cit.*, 308.

³⁴¹ E. Bickei, *op. cit.*, 309.

³⁴² G. Szvoboda Dománszky, „Portré”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 371-373.

³⁴³ Pesti Hirlap, II, 1842. 115, 87.

³⁴⁴ J. Asman, *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd, 2011, 144.

³⁴⁵ G. Szvoboda Dománszky, „Portré”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 372.

складу са реалном Деаковом појавношћу, вероватно је истоветна делу малих димензија које се данас чува у Мађарском националном музеју;³⁴⁶ (сл. 14) на њој је Деак приказан у стојећем ставу, фронтално оријентисан према посматрачу. Наиме, здепаста политичарева фигура – кратке ноге и наглашен трбух – није одговарала визији узвишеног хероја нације, те је од Гиргла затражено да наслика поново Деаков портрет, сада у седећем ставу којим су му ноге издуженије, глава мања, а трбух скривен. Овај чин стоји на почетку ликовног изображавања мађарских политичара у складу са репрезентативним приказима националних хероја чија је појавност морала да следи визију врлине и узоритост идеје коју насликана личност представљала.³⁴⁷ Брига о *ефекту репрезентације*, у овом случају националног хероја, преузета је из праксе владарске репрезентације која је требало да буде симбол монархијске моћи. Реалним приказом владара (или националног хероја) са уочљивим физичким манама била би нарушена пријемчивост, односно функционалност владарске слике, односно херојске слике, те је интервенција у категорији естетског била неминовна како би категорија етичког могла да оствари пун потенцијал.³⁴⁸

Такође, поменути портретом је требало обезбедити политичко сећање на догађаје који ће довести до великог националног поноса – остварења дуалистичке уније са бечким двором. Једна од водећих ауторки на тему теорија сећања и памћења Алаида Асман, разликујући четири облика сећања издваја политичко сећање³⁴⁹ - политичко и културно сећање разуме као „посредничка сећања, заснована на много трајнијим носиоцима спољашњих симбола и материјалних представа“,³⁵⁰ а о политичком сећању каже: „Политичко сећање које иде одзго надолу, предмет је политичких наука, при чему стручњаци расправљају о улози сећања у формирању идеологије и конституисању колективних идентитета који се усмеравају ка политичкој акцији. (...) Институција и веће друштвене групе, као што су нације, државе, цркве или компаније, не „поседују“ сећање; она га „праве“ за себе саме уз помоћ знакова за сећање као што су симболи, текстови, слике, обреди, церемоније, места и споменици.“³⁵¹ Портрети савремених политичара послужили су да се *краткотрајно* сећање на политичке догађаје инкорпорира у *дуготрајно*, колективно сећање које помоћу споменутих механизма неминовно постаје део националног наратива, самим тим и колективног идентитета. Један од истакнутијих примера политичког сећања јесте изградња националног сећања, у чијем оквиру се „бирају само они историјски означитељи који јачају позитивну слику о себи и који подржавају одређене циљеве за будућност.“³⁵² У прилог овој тврдњи сведочи и чињеница да су споменути репрезентативни портрети били намењени излагању у институцијама централне и локалне власти, попут зграда жупанија и градских већница.

Постављањем слика савремених политичара у објекте институција на периферији које су репрезентовале централну власт образована је својеврсна мрежа слика која је требало да подари „обличје“ апстрактној мисли каква је била национална идеја. Портрети савремених политичара су истовремено еманирали идеје водиле које треба следити када је реч о постизању националних циљева мађарског народа. На који начин се то манифестовало у градовима јужне Угарске који су били претежно мешовитог етничког састава, биће испитано у наставку.

³⁴⁶ <https://gyujtemenyek.mnm.hu/record/-/record/display/manifestation/MNMMUSEUM1470735/d11f719f-520f-487e-a9bb-f9e9391394a9/solr/24/24/9/101/importDate/DESC> (приступљено: 31.10.2022.)

³⁴⁷ М. Тимотијевић, „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу“, *Наслеђе* 4, Београд, 2002, 55.

³⁴⁸ И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 21-23.

³⁴⁹ Алаида Асман разликује осим индивидуалног и колективног и четири нивоа или „облика сећања“: 1) индивидуално; 2) друштвено; 3) политичко; 4) културно. А. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, пр. М. Sládeček, Ј. Vasiljević и Т. Petrović Trifunović, Београд 2015, 71-86.

³⁵⁰ А. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, у: *nav. delo*, 76.

³⁵¹ А. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, у: *nav. delo*, 76-77.

³⁵² А. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, у: *nav. delo*, 78.

Портрети националних хероја у градовима јужне Угарске

Галерији портрета у свечаној сали старе градске кући у Суботици су 1862. године, осим портрета цара Фрање Јосифа, придружени и портрети двојице великана мађарске нације – Ференца Деака (сл. 15) и Иштвана Сечењија (сл. 16). У тренутку када суботичке власти наручују њихове портрете, портрети владара и других националних угледника наручени су и за градове Залаегерсег (Zalaegerszeg) и Сомбатхел () у западним деловима Угарске, али и за Кечкемет и Мако у јужним, односно југоисточним деловима земље, где се налазила и Суботица.³⁵³ У том периоду настаје Деаков портрет ради Елек Самоши по наруџбини Жигмонда Ормоша за просторије Тамишке жупаније у Темишвару.³⁵⁴ Коју годину касније – 1865. када је Деак упутио чувену адресу царском двору у Бечу, његов портрет је наручен за просторије Торонталске жупаније у Великом Бечкереку.³⁵⁵

Исте године када је донета Октобарска диплома и када је оживљен уставни поредак у Угарској, гроф Иштван Сечењи је извршио самоубиство што је навело, између осталих и суботичке власти да наруче портрет „највећег Мађара“, како га је 1840. окарактерисао његов будући политички непријатељ Лајош Кошут.³⁵⁶ Они су за своју свечану салу затражили уље на платну, ангажујући академског сликара Кароља Јакобија (Jakobey Károly) из Пеште за изведбу. Исти сликар ће насликати и портрет Ференца Деака.

Карољ Јакоби се уписао на Академији ликовних уметности у Бечу, међутим убрзо је напушта да би прешао да учи сликарство у приватној школи чувеног бечког сликара натуралисте Фердинанда Георга Валдмилера (Ferdinand Georg Waldmüller). Био је један од оснивача Мађарског националног удружења ликовних уметника, основаног 1861. године, чији је члан остао до своје смрти. У периоду од 1852. до 1865. је сликао претежно портрете по приватним наруџбинама, а на многима од њих су представљане одређене личности из мађарске националне историје, међу којима су и портрети Ференца II Ракоција и његове супруге Шарлоте Амалије, принцезе из Хесена које чувају у Градском музеју у Суботици, изведени као копија дела другог сликара, што је била неретка пракса у Јакобијевом деловању.³⁵⁷ Осим тога, од шездесетих година 19. века Јакоби претежно делује у домену сакралне уметности, сликајући олтарске пале и радећи на рестаурацији слика и фреска.³⁵⁸

Када је реч о ангажману сликара за јавне послове на територији јужне Угарске чест је случај био да се ангажују они који су имали некакве везе са подручјем за које је требало да раде. Јакобијев отац је био државни лекар града Баје у Бачкој који се налази недалеко од Суботице. На основу писама која се чувају у Историјском архиву у Суботици која су размењивана између сликара Кароља Јакобија и градоначелника Јаноша Мукића (Mukits

³⁵³ E. Bickel, *op. cit.*, 311.

³⁵⁴ Портрет Ференца Деака који је израдио Елек Самоши, а за који се претпоставља да потиче из Темишвара, данас се чува у Музеју Војводине у Новом Саду, није могуће у потпуности прецизно датовати. Кустосткиња МВ Александра Стефанов га на основу записа на полеђени слике, као и на основу информације у каталошкој јединици датује у 1876. годину (А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рада музеја Војводине* 63, 2021, 90), док се у монографији о граду Темишвару Шамуа Боровског наводи да се у Темишвару налази Деаков портрет који је од Самошија поручио Жигмонд Ормош „одмах по обнављању устава“, дакле почетком шездесетих (E. Vende, „Temesvár műveszi múltja” in: Samu Borovszky (ed.) *Magyarország vármegyéi és városai*. Temesvár, Budapest, 1898. приступљено 8.12.2021. <https://mek.oszk.hu/09500/09536/html/0023/10.html>), а такође се зна се да је у том периоду Самоши боравио код Ормоша заједно са младим Михаљем Муначијем (G. Vida, „A fiatal Munkácsy es Ormós Zsigmond” in: *Munkácsy Mihály (1844-1900) Nemzetközi Tudományos Emlékkülés*, Debrecin, 1994, 18-20.). Такође, не треба у потпуности искључити могућност да исти сликар у више наврата сликао Деаков портрет, премда немамо поуздане изворе да то и потврдимо.

³⁵⁵ E. Bickel, *op. cit.*, 314.

³⁵⁶ P. Lendvai, *The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat*, Princeton University Press, 2004, 191.

³⁵⁷ Два споменута портрета у Градски музеј у Суботици долазе из приватне збирке Јоце Вујића из Сенте. На полеђини слике је заведено да их је колекционар купио у Пешти 1915. године. О. К. Ninkov, *Lica vremena I, Portreti iz umničke zbirke Gradskog muzeja u Subitici*, Subotica, 2013, 179.

³⁵⁸ О. К. Ninkov, *Lica vremena I, Portreti iz umničke zbirke Gradskog muzeja u Subitici*, Subotica, 2013, 56-57.

János) који је лично посетио сликара у његовом атељеу у Пешти, може се испратити ток израде ова два портрета. Том приликом је Мукић договорио са сликарем да наслика портрет Иштвана Сечењија према његовом постојећем портрету који је насликао чувени бечки портретиста Фридрих фон Амерлинг (Friedrich von Amerling) за излагање у Мађарској академији наука – институцији коју је основан управо портретисани гроф Сечењи.

На Амерлиноговом портрету Иштван Сечењи је представљен у пуној фигури, у трочетвртинском профилу, одевен у типичан *дисмађар* костим. Портрет је настао по наруџбини браће Иштвана Сечењија, а представљен је 1836. године у Мађарској академији наука. Изузетан Амерлингов приказ Сечењија временом је прерастао у канонску слику великог мађарског реформатора што потврђује и копирање баш ове слике за потребе суботичке Градске куће. Овај портрет следи нововековну портретну традицију, са извесним детаљима који реферирају на уметност бидермајера, поетски израз карактеристичан за период између Бечког конгреса 1815. и револуционарне 1848. године, када портрет и настаје.³⁵⁹ Сечењи је приказан у раскошном, мада поједностављеном ентеријеру. Сам гроф се десном руком ослања на стуб од обојеног мермера који је у сагласју са подом изведеним у истом камену ком су контрастиране апликације од белог мермера. Поред руке у белој рукавици на коју се ослања приказана је свечана капа са перјаницом. Брокатна, црвена драперија насликана на левој страни стоји насупрот усковитланом небу на ком се смењују партије тамнијих и светлијих облака, одакле потиче и сноп светлости који обасјава фигуру, што је требало сугестивно да делује на посматрача алудирајући на просветитељску и реформаторску улогу грофа Иштвана Сечењи у мађарском друштву.

Јакобијева копија у потпуности следи Амерлингов рад, али је и видно лошијег квалитета од оригинала, нарочито када је реч о техничкој вештини и естетским донетима. Уље на платну великог формата које је Јакоби извео разликује се у још једном детаљу³⁶⁰ – у оквиру позадинског пејзажа који је насликан иза степеништа, на Јакобијевој слици се нашао приказ Ланчаног моста преко Дунава – први трајни мост који је спојио Будим и Пешту, антиципирајући њихово сједињење у Будимпшету 1876. године. Гроф Сечењи је иницирао и финансирао изградњу моста који ће бити и назван по њему и упамћен као симболе реформаторске ере у Угарској.

Јакобијев портрет Ференца Деака, такође изведен у великом формату,³⁶¹ (сл. 14) настао је према фотографији израђеној годину дана раније у атељеу Симоњи (Simonyi). Међутим, на њој је Деак приказан у седећем положају, док је Јакоби насликао његову стојећу фигуру, благо окренуто у десну страну, како се ослања на сто, док је испод његове руке насликан комад хартије који треба да укаже на документ од националног значаја – тзв. *адресу*, коју је портретисани упутио цару Фрањи Јосифу на Угарском државном сабору априла 1861. године, која ће имати велики значај у остварењу дуализма. За разлику од Сечењија који је приказан у раскошном ношиву, карактеристичном за припаднике највиших аристократских кругова, Деак је насликан у сведеном црном костиму који је карактеристичан за грађанство, иако је и сам био потомак племенитог рода.

Политичка каријера Ференца Деака датира од тридесетих година 19. века, док је у току Револуције 1848. године, он био министар правде у првој угарској одговорној влади која је постојала у од пролећа до јесени 1848, на челу са Лајошем Баћањијем. Међутим, после слома Револуције и Рата за независност (1848-1849), у периоду Баховог апсолутизма, Деак ће постати вођа политике пасивног отпора која ће резултирати остварењем значајних политичких права за мађарску нацију. Један од преломних догађаја за формирање Аустроугарске монархије имао је текст Ференца Деака, насловљен као „Ускршњи чланак“ и штампан у листу *Пештански дневник*, а већ крајем 1865. сазван је Мађарски државни сабор

³⁵⁹ R. Pichl, C. A. Bernd (ed.), *The other Vienna: the culture of Biedermeier Austria*, New York, London, 2011.

³⁶⁰ Карољ Јакоби, *Гроф Иштван Сечењи*, уље, платно, 270 × 179,5 цм, сингирано: Jakobey K. Pest. 1862, Градски музеј у Суботици, инв. бр. ур. У – 1006.

³⁶¹ Карољ Јакоби, *Ференц Деак*, уље, платно, 270 × 180 цм, сингирано: Jakobey Karoly. Pest. 1862, Градски музеј у Суботици, инв. бр. ур. У – 1005.

који су већински чиниле Деакове присталице, са циљем припреме и остварења Нагодбе. Након војних пораза током 1866. Фрања Јосиф бива приморан да попусти пред захтевима Мађара, те наредне године долази до компромиса. Лајош Кошут је из емиграције оптужио Деака да је издао националне интересе, сматрајући да је једино исправно решење распад Хабзбуршке монархије.³⁶² Осим 1862. године, портрети Ференца Деака биће сликани и излагани широм Монархије и 1866. године када је Нагодба већ била извесна, као и 1876. године када је преминуо.

У Музеју Војводине у Новом Саду се налази портрет Ференца Деака³⁶³ који је урадио Елек Самоши (Szamosy Elek) (сл. 17), намењен излагању у галерији портрета у Тамишкој жупанији у Темишвару. За разлику од суботичког портрета, на портрету из Темишвара Деак је приказан у седећем положају, у раскошној фотели, замишљеног погледа у страну. Леву руку држи на колелу, а десном је ослоњен на сто испуњен стафажом који сумира епитет који му је био приписан – „мудрац нације“. На столу су насликана различита документа и књиге које су надвишене скулптуром богињом правде - Јустисијом, која симболички сублимира правно образовање портретисаног, али и функцију министра правде коју је вршио у време склапања Нагодбе. Позадина иза насликане фигуре уређена је по општем маниру времена, а састоји се од раскошне завесе које делимично прекрива стуб и приказ усковитланог неба.

Елек Самоши је био сликар, литограф и педагог пореклом из Румуније. Његов први учитељ је био бечки портретиста Карл Рал (Carl Rahl), одакле одлази у Венецију. Претежно је радио као сликар портретиста, а у његовом кругу се током шездетих нашао и млади Михаљ Мункачи који ће постати један од најпозантијих мађарских сликара у 19. веку, а заједно су 1862. године боравили код Жигмонда Ормоша (Ormos Zsigmond), правника, политичара, ликовног критичара и историчара уметности, као и оснивача уметничког музеја у Темишвару, што Мункачи бележи у својим мемоарима, писаним знатно касније у којима скреће пажњу на интелектуалну атмосферу усмерену ка уметности која је тамо владала.³⁶⁴

Након Деаковог иступања у парламенту 1865. и чувене ”адресе” упућене цару сталези Торонталске жупаније су наручили његов портрет, који је данас изгубљен.³⁶⁵ Деакови портрети у локалним заједницама су означавали подршку националном осећају и учешће у националном отпору. Чињеница да су портрети означавали визуелну репрезентацију политичког става локалних заједница постала је евидентна ако се упореде наручбине у периоду пре и после Нагодбе. Деакови портрети су масовно наручивани почетком 1860-их, када су били симбол отпора Хабзбурзима, да би након Нагодбе они изгубили своју политичку функцију, што потврђује чињеница да је њихово наручивање знатно опало у клубовима и градским кућама, док су једино после 1867. жупаније наручивале његове портрете.

Још једна важна личност мађарске историје био је гроф Ђула Андраши старији чији су портрети такође наручивани за просторије жупанијских и градских кућа у јужној Угарској. У периоду дуализма, на територији јужне Угарске наручен је и портрет Ђуле Андрашија (сл. 18), првог председника угарске владе, по склапању Нагодбе, који је био придружен историјској галерији портрета у седишту Тамишке жупаније заједно са портретом владара Фрање Јосифа (сл. 19).³⁶⁶ На основу података из престоничке штампе зна се да је портрет

³⁶² П. Рокаи и др, *нав. дело*, 263-265.

³⁶³ Елек Самоши, *Ференц Деак*, уље, платно, 223 × 153 цм, сингирано: Szamosi Elek 1876, Музеј Војводине, Нови Сад, инв. бр. 3003, некада је био заведен под називом Портрет темишварског грофа Јована Хуњадија (наведени према: А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рад музеја Војводине* 63, 2021, 90.)

³⁶⁴ G. Vida, „A fiatal Munkácsy es Ormós Zsigmond” in: *Munkácsy Mihály (1844-1900) Nemzetközi Tudományos Emlékülés*, Debrecin, 1994, 18-20. З. Калапиш „Боравак Мункачи Михаља у Беодри“, првобитно објављен 1990. године у листу *Magyar Szó*, превела Вера Месарош.

³⁶⁵ E. Vickéi, *op. cit.*, 314.

³⁶⁶ Абрањи Лајош, *Портрет грофа Ђуле Андрашија старијег*, 1893, уље на платну 240 × 135 цм, Музеј Војводине, инв. Бр. Л 499. Да је портрет Ђуле Андрашија рађен за Темишку жупанију потврђује се и у књизи

првог угарског председника владе заједно са портретом краља откривен 28. маја у седишту Тамишке жупаније. Оба портрета насликао је мађарски сликар Лајош Абрањи (Abrányi Lajos). Скупштином је председавао надбискуп Виктор Молнар, а церемонију откривања портрета је по устаљеном принципу испратила држање пригодних, комеморативних говора упућених његовом краљевском височанству и важне личности мађарског националног покрета.³⁶⁷ Лајош Абрањи је студирао у Минхену и Паризу и претежно се бавио црквеним сликарством и израдом портрета. Портрет једног од водећих мађарских националних хероја Ђула Андрашија настаје највероватније после његове смрти 1890. године, када је уследио нови талас поручивања његових портрета. Пракса портретисања личности које су заузимале водеће позиције након склапања Нагодбе 1867. била је ближа официјелном портретисању које се односило на водеће националне хероје, него на израду портрета посебним поводима, о којима је било речи.³⁶⁸ Ђула Андраши је након своје смрти задобио готово сакралну националну ауру која траје до данас, о чему сведочи и поновно откривање реплике споменика са приказом њега на коњу 2016. године код Парламента у Будимпешти, који је иницијално подигнут 1906. године, а девастиран 1945. од стране комунистичких власти.³⁶⁹ Елем, након пропасти Рата за независност у ком је учествовао, Андраши одлази у емиграцију заједно са Кошутом. Међутим, убрзо се враћа у Угарску и мири се са династијом упркос томе што је био осуђен на смрт. Ђула Андраши је одиграо важну улогу у склапању Нагодбе својим дипломатским вештинама које су се савршено уклопиле са познавањем угарског права Ференца Деака. Он је био први угарски премијер након остварења дуалистичке уније (1867-1871), а потом и министар спољних послова Аустроугарске (1871-1879) што је био један од три послова који су били заједнички аустријском и угарском делу Монархије. Значај Ђула Андрашија у остварењу политичких интереса Мађара утицаће на то да до краја дуалистичког периода он буде перципиран као херој нације који је својим угледом у међународним круговима и дипломатским вештинама радио у корист Угарске.³⁷⁰ У складу са угледом који је уживао међу Мађарима је представљан на репрезентативним портретима који су били део националних галерија портрета у седиштима локалних власти.

На портрету намењеном Тамишкој жупанији, Абрањи је Андрашија представио у пуној фигури, погледа упртог у страну како се левом руком ослања на мач, док је десну положио преко ње. Андраши је смештен у имагинарни, недефинисани ентеријер који служио да се додатно истакне фигура националног хероја одевеног у раскошни *дисмађар* костим који се састоји од брокатне атиле жуто-златне боје са ширитима и црвених панталона упасаних у чизме са мамузама. Огрнут је белосивим огртачем, оперваженим крзном који је повезан магнатским ланцем од драгог камења са медаљоном Св. Стефана. Мађарски национални идентитет, али и повезаност са домом Хабзбурга некадашњег премијера и министра иностраних послова је додатно наглашен Орденом златног руна који му се налази око врата, као и Орденом круне Светог Стефана I степена (орденска звезда на левој страни грудног коша и лента преко груди), поред описаних високих одликовања, на Андрашију су приказано и војно ордење.³⁷¹ Лик грофа Андрашија старијег је приказан у средњем старосном добу.

Поред самосталног значаја који је Андраши имао у успостављању модерне мађарске државе, у погледу симболичке политике и постхумне репрезентације његовог лика у угарским жупанијама пресудну улогу је имала функција у формалном заокруживању Нагодбе између цара и Мађара. Након што је титула палатина суспендована 1848, иако

Шамуа Боровског посвећене овој области. S. Borovszky, *Temes vármegye és Temesvár*, Budapest 1914, 87-89. (наведено према А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рад музеја Војводине* 63, 2021, 108.)

³⁶⁷ *Fővárosi Lapok*, XXX. évfolyam, 147. szám, 30. maj 1893.

³⁶⁸ E. Bickei, *op. cit.*, 316.

³⁶⁹ <https://www.kozterkep.hu/8422/andrassy-gyula-szobra> (приступљено: 4.7.2022.)

³⁷⁰ А. Ц. П. Тејлор, *нав. дело*,

³⁷¹ А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рад музеја Војводине* 63, 2021, 92.

канцеларија формално није престала да постоји, према парламентарних законима требало је именовати особу која ће бити *супститут* палатину и која ће моћи да делује у његово име. По склапању Нагодбе, та функција је додељена Андрашију који је учествовао у састављању заклетве, а који је такође положио Свету мађарску круну на главу Фрањи Јосифу. Тако се у Андрашијевој *persona*-и сусрео политички легитимитет племените нације са наслеђеним легитимитетом представника централне власти. Личност Ђуле Андрашија је отелотворила политичку традицију која је уграђена у темеље модерне мађарске националне државе. Његова репрезентација је у први план ставила преклапање између представа палатина и угледних људи националног покрета, већ присутних у галеријама портрета.³⁷²

Израда репрезентативних портрета угарских политичара и националних радника неретко је пратила грађевинске подухвате реконструкције жупанијских здања. То је био случај и објектом Торонталске жупаније, реконструисаним у периоду од 1885. до 1888. године. У сам центар церемонијалног отварања проширене жупанијске зграде, стављено је откривање портрета актуелног председника угарске владе Калмана Тисе (Tisza Kálmán). Том приликом је Муниципални одбор издао посебну публикацију под називом „Отварање новосаграђеног седишта Торонталске жупаније и свечане беседе одржане на ванредној седници 16. и 17. јануара 1888. приликом откривања портрета Његове Екселенције председника владе Калмана Тисе“,³⁷³ што пружа увид у садејство артефаката вербалне и визуелне културе што је био чест случај када је реч о националној уметности у 19. веку. Публикације ове врсте додатно добијају на значају када су артефакти визуелне културе изгубљени као што је случај са торонталским портретом Калмана Тисе.

Репрезентација локалних власти као део галерија портрета у јавним установама у јужној Угарској

Жупанијски центри и насеља са титулом слободних краљевских градова у јужној Угарској у другој половини 19. и почетком 20. века биће сагледани са два аспекта – појединачно: „Град се може схватити као *текст*, односно као симболички полигон на којем политика спроводи захвате културне и симболичке адаптације у складу са политичким и/или националним имагинаријем.“³⁷⁴ Појам *град као текст* који град разуме као систем знакова који званичну историју и идентитет трансформишу у јавни простор, послужиће за разумевање и тумачење појединачних насеља у јужној Угарској као и њихову трансформацију у складу са снажењем концепта мађарске политичке нације како је век одмицао и приближавао се крај постојања Монархије. Шире схваћен појам града као текста осим одонима (називи улица) обухвата и физичке објекте, места, споменике и осталу урбану иконографију који град трансформишу у простор историјских сећања, културног имагинарија и политичких визија. Имајући на уму да је град сачињен од скупине знакова (архитектура, споменичка баштина, улице итд.) пре свега јавних симбола који као већина културних текстова има способност да утиче на конструкцију идентитета људи и формирање и промену културних вредности.³⁷⁵ Овај приступ послужиће као основа за тумачење слика, споменичке и визуелне културе у процесу креирања идентитета

³⁷² E. Vickéi, *op. cit.*, 328.

³⁷³ Она обухвата беседу главног жупанијског бележника Ласла Даниела који је изнео кратак историјат Жупаније и жупанијске палате, затим бившег торонталског поджупана Јаноша Даниела који је говорио о постигнућима Тисине владе, и најзад беседу великобечкеречког надрабина Мора Клајна. Оригинални назив публикације је: *Torontál vármegye újonnan épült székházának megnyitása és nagyméltóságú Tisza Kálmán miniszterelnök úr arcképének leleplezése alkalmából 1888. évi január hó 16. és 17-én tartott rendkívüli közgyűlésben előadott ünnepi beszédek*, Nagybecskerek 1888.

³⁷⁴ У антрополошкој теорији схватање града као текст сада већ поседује више деценијску историју која се превасходно ослања на радове Маоза Азарјуха (Maosz Azaryahu) и Андреса Хојзена (Andreas Huyssen), док је у домаћој средини највећи допринос овом приступу дао антрополог Срђан Радовић на чије дело смо се у највећој мери и ми ослонили. S. Radović, *Grad kao tekst*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2013.

³⁷⁵ S. Radović, *Grad kao tekst*, Beograd, 2013, 12-13.

појединачних јужноугарских насеља са мађарским националним предзнаком. Други аспект на који ће бити обрађена пажња односи се свеобухватни поглед, односно на сагледавање појединачних градова као целине на простору Јужне Угарске и указивање на одређене закономерности које се уочавају у свим случајевима, али и истицање посебности сваког појединачног места.

У градовима у јужној Угарској као управним средиштима на периферији државе након Нагодбе се формира специфична атмосфера условљена политичком доминацијом Мађара која неретко није потицала од већинске насељености мађарским живљем, већ од политичке хегемоније која се јавља као последица признавања статуса државотворног народа након 1867. године. Један од кључних изазова након 1867. био је устројавање грађанске државне организације која је подразумевала успостављање грађанске средње и ниже управе, и усклађивање жупанијског система и одговорне парламентарне владе. Влада у Пешти је била задужена за именовање жупана који је имао велика овлашћења, али је његов положај исто тако био перманентно угрожен уколико није служио интересима наметаним из центра, што је довело до тога да се идеолошка слика центра све снажније манифестује на периферији како је одмицао 19. век. Великој контроли локалне власти у складу са доминирајућом мађарском политиком допринело је и укидање кметства у 1848. што је последично довело до опадања моћи средњег племства чија је материјална сигурност зависила од службе у бирократском апарату угарског дела двојне монархије.³⁷⁶

Функција великог жупана је била најзначајнија функција на локалном нивоу – он је био врховна инстанца одговорна Угарском намесничком већу, посебном органу за краљевину Угарску.³⁷⁷ Настанком нове државе и укидањем работе 1848. године, ситно племство је изгубило своје поседе, али је добило прилику да се опроба у државном апарату. Нови карактер угарске државе је омогућио опстанак ситног племства одвојеног од земље, али инкорпорираног у државни апарат. С обзиром на то да је за рад у државној управи било потребно знање мађарског језика, угарско ситно племство је било један од носећих стубова мађарског национализма спровођеног током постојања двојне монархије.³⁷⁸ Портрети великих жупана настали на територији јужне Угарске у овом периоду неизоставно сведоче о њима као о припадницима мађарске политичке нације, без обзира на етничку припадност портретисане особе. Њихова појавност је готово неизоставно била детерминисана свечаном мађарском одеждом – *дисмађар*, која ће, како је 19. век одмицао, постајати све раскошнија, што је било последица доминације историзма, али и естетизма, као свепрожимајућих феномена 19. века.

*

Иако је један од основних циљева Нагодбе било решавање питања народности, са својим многобројним противречностима она је заправо допринела наметању политичке воље владајућег - мађарског народа у Угарској. Почетком дуалистичког периода су политичари који су заступали либералне ставове попут Ференца Деака и Јожефа Етвеша упозоравали на опасност коју носи наметање хегемоније, а познат је и Етвешев Закон о народностима. Међутим, мађарско племство у жупанијама се бунило против спровођења споменутог Закона о народностима, односно против употребе матерњег језика појединачних народности у институционално-административним пословима, под изговором да ће ако до тога дође жупаније бити лишене мађарског обележја. Уплашени за своје положаје у јавним пословима, мађарско ситно племство је у циљу решавања националног питања видело „комадање наше домовине“.³⁷⁹

³⁷⁶ P. Hanak i dr, „A dualizmus rendszernék kialakulása Magyarországon” in: *Magyarország története 1848 – 1890*, Budapest, 1987, 814-850.

³⁷⁷ Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, *Рад музеја Војводине* 58, 2016, 38.

³⁷⁸ А. Ц. П. Тејлор, *нав. дело*, 104-105.

³⁷⁹ P. Hanak i dr, *Magyarország története 1848 – 1890*, Budapest, 809.

Изградња или доградња репрезентативних здања за смештање државних и градских институција, где су столовали жупани и градоначелници, била је једна од главних одлика читавог периода постојања Аустроугарске монархије, како у центрима – Бечу и Будимпешти, тако и на периферији – на простору јужне Угарске. Изградњу репрезентативних здања која су доминирала градским пејзажем пратило је и постављање дела ликовне уметности, преваходно слика, портретног или историјског жанра чија је основна намена била да подржи отелотворење мађарске политичке нације у јавном простору градова чији је основни циљ било идентитетско преобраћање не-Мађара у активне чиниоце националног корпуса, као и додатно утврђивање већ постојећих чланова.

Наручивање репрезентативних портрета за свечане сале жупанијских палата и градских кућа на простору јужне Угарске коинцидирало је са споменутом феноменом који се уочава као доминантан на читавом простору, а то је изградња или доградња репрезентативних јавних здања што долази као последица економског развоја у угарском делу Монархије након склапања Нагодбе. Две највеће жупаније на територији јужне Угарске биле су Бачко-бодршка са седиштем у Сомбору и Торонталска са седиштем у Великом Бечкереку (данашњи Зрењанин) имале су сличну судбину када је реч о проширивању жупанијских палата крајем 19. века. А исти случај је био и са градским кућама у Новом Саду и Суботици.

Жупанијска седишта у Сомбору и Великом Бечкереку била су изграђена почетком 19. века, да би проширење жупанијске администрације у другој половини века, нарочито након 1867. године утицала на прилагођавање ових објеката новој ситуацији, пре свега рад на проширењу који ће условити и видљиве архитектонске измене. Идеја о проширењу Жупаније у Сомбору јавља се 1873. године, али први радови у правцу њене реализације започињу 1880. године према пројекту архитекте Ђуле Партоша (Pártos Gyula) који је био родом из Апатина. Када је реч о унајмљивању како уметника, тако и архитектата, чест је случај био да буду ангажовани појединци који потичу са подручја жупаније која их ангажује. Елем, тих година, иста иницијатива бива покренута у Великом Бечкереку. Исти архитекта Ђула Партош, сада са својим партнером Еденом Лехнером (Lechner Ödön) урадиће план реконструкције зграде Торонталске жупаније 1881. године, а извођачки радови ће започети 1885. године, а већ 1888. ће бити завршени.³⁸⁰ Ауторски тим Партош - Лехнер радио је на многим зградама јавне намене у читавој Угарској, па тако и јужној, а осим тога били су и утемељивачи мађарске сецесије која ће у добу надахнутом национализмом бити један од најговорљивијих визуелних исказа о мађарској националној идеји. Управо ће Градска кућа у Суботици, коначно довршена 1912. године, бити један од најречитијих примера о конекцији јавног простора и визуелног језика мађарске политичке нације оличеног у националној верзији сецесије.³⁸¹

Жупанијска и градска седишта била су најраскошнији објекти на периферији Монархије који су с једне стране репрезентовали централну власт у регионалним средиштима, а са друге стране су имала неприкосновени локални значај. Палате жупанија и магистрата биле су тачке од великог значаја у симболичкој комуникацији градских простора у јужној Угарској, носиоци јавног дискурса и симболичке и вредносне представе о граду у актуелном историјском тренутку које су дефинисане друштвеним и политичким околностима.³⁸² Узевши ово као полазиште, отвара се нова димензија разумевања сликовног корпуса који је био део званичних институција, што иницира расветљавање перцепције овог типа институција у јужној Угарској током постојања Аустроугарске монархије. Тим поводом биће обрађена пажња на одломак приповетке „Салашар“ (1931) Сомборца Вељка Петровића³⁸³ који у наратив о сеоском и варошком менталитету пише и о перцепцији

³⁸⁰ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015, 57-59.

³⁸¹ Г. Вујновић, *Градска кућа Суботица 1912-2012*, Суботица, 2012.

³⁸² С. Радовић, *Град као текст*, Београд, 2013.

³⁸³ В. Петровић, „Салашар“ у: *Приповетке*, Нови Сад, 1969, 265-292.

*вармеђе*³⁸⁴ међу обичним светом који је неминовно имао повезнице са државним институцијама.³⁸⁵ Иза раскошних фасада почивали су раскошни простори чији је значењски репертоар био уподобљен доминантном политичком моделу у сврху творења колективног идентитета у овом случају – идентитета мађарске политичке нације. У приповеци „Салашар“ из описа портрета коју су били део свечане сале Бачко-бодрошке жупаније може се наслутити доминантни утисак који су остављали на посетиоце „(...) На осталим зидовима ређају се портрети свих дотадашњих *великих жупана*, све у злату, свили и кадифи, са сабљама и мамузама, с моноклима и с *покенбортима*. Кад су се сви испоздрављали и сместили у обла седишта од црвеног сомота, уђе велики жупан с моноклом на левом оку и с котлетима дуж оба уха, и одржа свечан државнички говор о значају ове скупштине и о великим задацима њеним.“³⁸⁶

Приликом тумачења одломака из Петровићеве приповетке остаје по страни чињеница да је он био припадник српског националног корпуса, као и да је ова приповетка написана 1931. године када Монархија увелико није постојала, а Вељко Петровић је у том тренутку био активан културни радник у новој држави. У овом тренутку је важно разумети смисао жупанијских објеката и функционисања галерија портрета у креирању политичког сећања и на локалном и државном нивоу. У опису *вармеђе* доминантан тон који провејава алудира на мистификацију функције жупаније и свих *важних* послова који се тамо обављају. У опису портрета најупечатљивија слика потиче од луксуза којим одишу раскошни *дисмађар* костими који су били носећи елементи када је реч о портретима са мађарским националним предзнаком, нарочито како је слабила двојна монархија.

Функција портрета локалних моћника је имала је специфичну функцију која се не може изоловано посматрати од репрезентативних владарских портрета и представа националних хероја у жупанијским и градским седиштима. *Угарски конституционализам*, а потом *идеја о угарској државности* која добија све више на значају од времена Нагодбе, представљају нуклеус око ког се формирала угарска симболичка политика, као што је већ истакнуто. Сликање портрета владара и националних хероја, чије је деловање готово увек било опречно интересима бечког двора, суштински имају једну интенцију – да укаже на бесмртност мађарске нације. Идеологија Свете Круне без које се не могу замислити владарски портрети у угарском делу Монархије као један од важних чинилаца ове идеологије се може истаћи управо то. Са друге стране, функција портрета националних хероја није било искључиво да очувају сећање на преминуле, угледне појединце и њихов лик, већ је сликом њихове идеје требало учинити бесмртним и подарити им нови живот. Крајњи циљ *ефекта* слике националних хероја било је изазивање националне акције и подсећање на топоним *слободе*, који је међу Мађарима био цењен као највиши идеал. Осим животворног потенцијала којим је требало да одишу портрети угледника, они су имали још једну функцију, а то је да партиципирају у наративу националне историје. На том трагу функција портрета великих жупана или градоначелника може се разумети кроз потребу да се успостави *локална политичка генеалогичка* чији се учесници себе желели да истакну као део шире, условно речено, *националне генеалогичке*. На овакав закључак упућује феномен који је био распрострањен међу припадницима високих угарских сталежа у вековима који су претходили 19. а то је постојање галерија предака које су излагане у племићким стамбеним просторима, а порекло воде из генеалогичких стабала.³⁸⁷

Настојање да се историзује одређена заједница, било да је у питању мања група као што је породица или да се истицањем водећих чланова у токове званичне националне

³⁸⁴ Одомаћени израз за жупанију који потиче од мађарске речи *vármegye*.

³⁸⁵ Вељко Петровић је рођен је у Сомбору, а интелектуално се формирао у Краљевини Угарској. Школовао се на српском и на мађарском језику, али ће као припадник српског народа стасати у једну од прворазредних књижевних личности међу Србима у Монархији, а потом и у Краљевини Југославији и њеним земљама наследницама.

³⁸⁶ В. Петровић, „Салашар“, у: *нав. дело*, 273-274.

³⁸⁷ Ј. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, „Galerija predaka – od obiteljskog stabla do minijature“, у: *Umjetnost slavonskog plemstva: vrhunska dela evropske baštine*, ur. J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, V. Galović, 41-50.

прошлости уведе шира, друштвена заједница одређеног града или жупаније не јавља се по први пут у 19. веку, али у овом веку, нарочито у другој половини добија на значају и постоје особена.³⁸⁸ Јачањем националне идеје и свести о националној држави као једином „природном“ облику уређења јавља се тенденција за производњом заједничког сећања,³⁸⁹ која је за циљ имала увођење елитних представника локалне заједнице у оквире знатно ширег националног, државничког, најзад и династичког памћења када је реч о Аустроугарској монархији.³⁹⁰

Након обнове жупанијског типа уређења на просторима јужне Угарске у 18. веку долази до званичне производње слика са представама великих жупана која је требало укаже на локални, самим тим и државни континуитет будући да су жупанијски чиновници били отелотворење државе на локалном нивоу.

Проблем који се јавио приликом истраживања портрета великих жупана јесте наглашена неконзистентност материјала за обраду. Историјска превирања на простору јужне Угарске су утицала на то да слике чиновника некадашње државе буду препуштене процесу *damnatio memoriae* који је пратио смену готово сваког режима. Велики број портрета је нестао, док су за поједине који су сачувани у музејима на територији данашње Војводине остали неутврђени основни подаци о ауторству или о насликаној особи. Напори да се споменута грађа сакупи, истражи и класификује праћени су одређеним недостацима који ће у будућности бити надомешћени.

Важан искорак у истраживањима репрезентативних портрета у жупанијској палати Торонталске жупаније са седиштем у Великом Бечкереку (данашњи Зрењанин) направио је историчар Филип Крчмар у свом раду „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“. У периоду од непуних сто четрдесет година ову збирку су образовале представе и чланова торонталског Муниципалног одбора (жупанијске скупштине), поред представа великих жупана. Читава група репрезентативних портрета која је обухватала све претходно обрађене категорије, након Првог светског рата доживела је различиту судбину, неким се изгубио траг, док су они који су до данас остали сачувани налазе у збиркама Народног музеја у Зрењанину и Музеја „Атила Јожеф“ у Макоу у Мађарској.³⁹¹ Први у низу портрета које Крчмар износи у свом раду је портрет грофа Јаноша Баћањија, рад непознатог аутора из 1791. године, на ком је приказан један од првих великих жупана рестауриране Торонталске жупаније, а након њега следе и многи други портрети из периода пре настанка Двојне монархије.³⁹² С обзиром на временску омеђеност тезе, овим портретима неће бити придавана пажња, већ ће послужити за компарацију са потоњим радовима који су настали непосредно пре, а нарочито након склапања Нагодбе. Турбулентна историја Торонталске жупаније последњих деценија 18. и у првој половини 19. века, укидања и обнављање ове административне јединице великог одјека су имали у погледу израде репрезентативних портрета за зграду жупаније.

Године 1861. укида се Војводство Србија и Тамишки Банат и обнавља се пређашње жупанијско уређење на том подручју. За првог великог жупана обновљене Торонталске жупаније именован је Ласло Карачоњи, са племићким предикатом од Беодре (Beodrai Karátsonyi Láslo).³⁹³ Именовање Карачоњија за торонталског великог жупана пратио је низ

³⁸⁸ Ставити неку референцу, да ли Тимотија или нешто друго;

³⁸⁹ Објаснити разлику између колективног (несвесног) сећања и заједничког (инструисаног) сећања

³⁹⁰

³⁹¹ Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, 37.

³⁹² Исто.

³⁹³ Ласло Карачоњи је рођен у угледној племићкој породици из Карачоњи из Баната. Након завршетка студија права у Пожуну 1825. је ступио у државну службу, 1848. је кратко вршио функцију великог жупана. Након Револуције живео је повучено на свом имању у Беодри, да би 1861. био именован за торонталског великог жупана. Убрзо по ступању на чело жупаније, Карачоњи се повукао са те функције, али је након четворогодишње принудне управе поново преузео дужност великог жупана коју ће обављати све до своје смрти 1869. године. (Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, 44-45.)

свечаности и одавања почести, а један од важних аспеката била је и израда репрезентативног портрета³⁹⁴ великог жупана (сл. 19) која је поверена познатом мађарском портретисти Миклошу Барабашу (Barabás Miklós), данас се тај портрет чува у Макоу у Мађарској. Пре Карачоњијевог портрета, Барабаш је 1836. године урадио портрет још једног великог жупана Торонталске жупаније – Игнаца Хертелендија (Hertelendy Ignaz) који у великој мери подсећа на Карачоњијев портрет. Фигура Ласла Карачоњија дата је у допојасном приказу, одевена у црну свечану, али сведену одежду. Визуелно се истичу делови магантског накита који су у 19. веку били незаболазни део портретне репрезентације јужноугарских великих жупана, у питању су златни појас око струка и златна копча за огртач, оба елемента накита су додатно украшена различитим инкрустрацијама. Левом руком гроф Карачоњи придржава опасани мач, док му је десна рука положена на књигу. Изузетно слична одежда, као и читаво устројство портретног приказа одликује представе Карачоњијевих претходника на позицији великог жупана – споменутог Иганаца Хертелендија и Микше Хертелендија који је насликао Фридрих Лидер Старији. Сва три споменута портрета одликује типизираност израде, позадине су изведене на јако сличан начин – сачињене од наборане драперије и сведених архитектонских приказа.

Наручивање портрета поводом јубилеја који су обележавани на локалном нивоу није био редак случај. У току 1879. године обележаване су две значајне годишњице у Торонталској жупанији – једна на локалном, а друга на државном нивоу. Те године је у читавој Монархији обележавана Сребрна свадба, односно двадесет пета годишњица венчања царског и краљевског пара – Фрање Јосифа и Елизабете, те су тим поводом широм земље наручивани владарски портрети, а како је већ спомињано, често су заједно је настанак владарских портрета био повод да за израду портрета представника локалне елите. Јубилеј који је обележавала Торонталска жупанија била је стогодишњица обнове банатских жупанија (Торонталске, Тамишке и Крашовске), односно поновног присаједињења Баната Угарској. Овај догађај је у погледу симболичке политике био схватан као тријумф мађарске националне и државотворне идеје у превладавању апсолутистичких тенденција бечког двора. Много пре самог догађаја планирана је манифестација која је требало да има снажан мађарски национални карактер, а у коју су биле укључене све банатске жупаније, с тим да је главна свечаност требало да се одржи у Темишвару.³⁹⁵ Тим истим поводом је локалном свештенику и историчару, медиевисти и члану Одбора за припрему прославе у Торонталској жупанији – Јенеу Сентклараију (Szentkláray Jenő) поверен задатак писања историје Баната од 1779. до 1889. године.³⁹⁶ Низ националних акција предузетих поводом обележавања стоте годишњице постојања Торонталске жупаније сведочи о све већем снажењу мађарске националне идеје како је 19. век одмицао. Осим историографског рада који је Сентклараи предузео, у истом овом периоду настаје још једно дело које осим тежње да се прошлост ове регије преведе у званичну историју, недвосмислено сведочи о спровођењу идеје о мађарској политичкој нацији у јавном простору. У истом периоду када је обележаван национални јубилеј и када ће нови портрети бити придружени „пантеону мађарске политичке нације“ у згради жупаније у Бечкереку, Сентклараи пише дело *Мађаризација улица и тргова Великог Бечкерека – цртице из историје града и околине*³⁹⁷. Овај рад је објављиван у локалном листу *Torontál* са циљем да потврди мађарски карактер Великог Бечкерека и околине, односно да пружи утемељење политичкој акцији у септембру 1879. године која је предузета поводом поменуте прославе у овом граду када су улице и тргови седишта Торонталске жупаније добили своје прве, мађарске званичне називе, заменивши раније неформалне, српске и

³⁹⁴ Миклош Барабаш, *Портрет Ласла Карачоњија*, (1861), уље на платну, 110 × 84 цм, Музеј *Атила Јозеф*, Мако, инв. бр. 67.34.1.

³⁹⁵ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин 2015, 47-49.

³⁹⁶ Ф. Крчмар, „Улога Историјског архива Зрењанин у развоју завичајне историографије Великог Бечкерека, Петровграда и Зрењанина“, *Архивски анали* 8, Нови Сад, 2014, 75-102.

³⁹⁷ J. Szentkláray, *Nagy-Becskerek utczáinak és tereinek magyarosítása: vonások a vidéki és város történetéből*, Nagybecskerek, 1879.

немачке називе.³⁹⁸ Сентклараијева публикација о систематском *мађаризовању* Бечкерека је парадигматичан пример који потврђује раније изнету тезу о „граду као тексту“ када је реч о тумачењу симболичке праксе у политичком и идентитетском одређењу јужноугарских градова.³⁹⁹ Снажење концепта мађарске политичке нације утицало је на ангажовање интелектуалних и културних радника у циљу креирања новог политичко-симболичког имагинарија у складу са концептом мађарске политичке нације.

Централна прослава поводом обележавања споменуте стогодишњица у Торонталској жупанији је одржана је у Великом Бечкереку од 23. до 25. септембра 1879. године, у присуству бројних жупанијских званичника, представника градова, судских власти, војске, најугледнијих племићких породица итд. У обележавању јубилеја активно су учествовале и локалне верске и просветне заједнице, а врхунац прославе је представљао када је на свечаној седници торонталског Муниципалног одбора одржаној у сали Жупанијске палате откривен портрет великог жупана Јожефа Хертелендија који је на ову дужност ступио 1874. године.⁴⁰⁰ Откривању Хертелендијевог портрета претходило је специфичан ритуални чин који је објединио израз двоструке лојалности, карактеристичан за симболичку политику у угарском делу Аустро-угарске монархије. Након богослужења и евангелистичкој, католичкој и православној цркви, свечарска свита се вратила у жупанијску палату где се у пола 11 појавио велики жупан Хертеленди у свечаној одежди украшеној Крстом Св. Стефана. Том приликом сала је била украшена портретом Марије Терезије који је специјално за ту прилику био позајмљен из Будмпеште. Ова позајмица указује на то да спомињани портрет царице Марије Терезије који је био део „обрета“ жупанијске обнове није био сачуван до овог јубилеја. Потреба да се портрет представнице династије Хабзбург, заслужне за обнављање ове жупаније, придружи бекеречкој галерији портрета исказана је још једним чином. На самом крају седнице, жупан Хертеленди је Муниципалном одбору предложио да се наручи портрет царице Марије Терезије за излагање у сали Жупанијске палате.⁴⁰¹

Након појављивања великог жупана Хертелендија у тоалети која је представља отелотворење мађарске националне идеје и исказивања династичке лојалности, уследио је споменути чин откривања портрета великог жупана Јожефа Хертелендија који је званично постао део локалне и династичке, а пре свега националне визуелизоване историје. Аутор портрета је био славонски сликар Густав Поша који се школовао на Високој уметничкој академији у Минхену, а пре него што је насликао Хертелендијев портрет радио је у на осликавању главних олтара у католичким црквама у Турском Бечеју (данас Нови Бечеј) и Елемиру.⁴⁰² Нажалост, овај портрет није остао сачуван, али су иза њега остале бројни писани трагови који нам помажу да реконструишемо функцију портрета овог великог жупана. О спрези између визуелне и вербалне културе када је реч о остварењу концепта мађарске политичке нације сведочи пригодна песма о церемонији откривања Хертелендијевог портрета коју је саставио Густав Лаука (Lauka Gusztáv), званични песник жупаније, под називом „Свечано откривање портрета Јожефа Хертелендија 23. септембра 1879. године“ коју је лист *Torontál* објавио на насловној страни.⁴⁰³ Лаука је у песми Хертелендијево име поистоветио са добротом, љубављу, патриотизмом, радом, мудрошћу и поштењем, а након што је песма одрецитована, велики жупан се захвалио, обећававши да ће и у будућности

³⁹⁸ Ф. Крчмар, „Улога Историјског архива Зрењанин у развоју завичајне историографије Великог Бечкерека, Петровграда и Зрењанина“, 79-80.

³⁹⁹ S. Radović, *Grad kao tekst*, 2013,

⁴⁰⁰ Јожеф Хертеленди је био из банатске племићке породице која је у више наврата била на челу Торонталске жупаније, а он сам пре него што је ступио на позицију торонталског великог жупана такође је радио у државној служби.

⁴⁰¹ Израда портрета је поверена сликару Бели Палику, а три године касније – 1882. године је свечано откривен на скупштини Муниципалног одбора. (Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, 48.) Више о овом портрету је било речи у оквиру поглавља посвећеном династичким портретима на територији јужне Угарске.

⁴⁰² Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, 46.

⁴⁰³ *Torontal* 39. Sz. 1879. Szeptember 25:1

радити на добробити отаџбине и жупаније. Пракса величања носилаца власти путем вербалне културе била је веома распрострањена у 19. веку, а Лаука је за овај ангажман био награђен добијањем нове титуле – почасног жупанијског бележника.

Све снажније јачање идеје о мађарској нацији и држави постало је евидентно и у јавном простору и симболичкој политици. Велики жупан Хертеленди је током свог столовања на челу Торонталске жупаније је проширио њене границе, присаједињењем делова Банатске војне границе која је постојала од 1872/1873. године као и укинутог Великокикиндског привилегованог дистрикта (1876). Поред територијалних проширења, период који је Хертеленди провео на челу Жупаније остао је упамћен по његовим залагањима у правцу просперитета Жупаније,⁴⁰⁴ али и по спровођењу асимилационе политике. Почетком 1880. године спроведен је попис становништва чији су подаци показали поражавајући резултат – Мађари су били тек трећи народ по бројности у Торонталској жупанији (након Немаца и Срба). Решавање овог питања је резултирало насељавањем Чанго-Мађара у јужне делове Баната.⁴⁰⁵ Историјске околности јасно указују на потребе за визуелизацијом апстрактне мисли о мађарској нацији и креирањем значења у јавној сфери које ће политичко-друштвеном простору у мултиетничкој средини подарити ексклузивни карактер једне националне заједнице.

Портрет Јоџфа Хертелендија који је насликао Густав Поша није био једини Хертелендијев портрет намењен торонталским јавним здањима. Две године након смрти великог жупана 1893. године откривен је његов портрет у сали Градске већнице.⁴⁰⁶ Свечаност откривања портрета великог жупана је била повод за рестаурирање свечане сале Градске куће, у којима је учествовао бечкеречки сликар Јозеф Гојгнер (Joseph Goigner). Чињеница да је поводом откривања портрета рестауриран простор у који ће слика бити смештана указују на значај који је придаван визуелизацији сећања на личности које су учествовале у локалној и националној историји. Израда другог Хертелендијевог портрета у великој мери прати устаљену матрицу у градовима јужне Угарске, те овај портрет настаје на основу првобитног портрета који је урадио Густав Поша, а овај посао био поверен сликару, познатом портретисти, Урошу Предићу из оближњег Орловата, у који се вратио након студија на Академији у Бечу. Пишући о свечности откривања портрета којој су присуствовали градски званичници, новинар листа *Wochenblatt* наводи да је Хертелендијев портрет „(...) дело хваљеног сликара Предића и да блиста у златном раму“.⁴⁰⁷

У Музеју Војводине се чувају портрети великих жупана Тамишке жупаније који су били део галерије портрета жупанијске свечане сале у Темишвару. Међу четири портрета који су део овог музеја, у другој половини 19. века настао је портрет Жигмонда Ормоша (Ormós Zsigmond)⁴⁰⁸ (сл. 20) у изведби познатог мађарског сликара, пореклом из Бечеја,

⁴⁰⁴ Током Хертелендијевог управљања Торонталског жупанијом отворан је 1883. године је отворена пруга Велика Кикинда – Велики Бечкерек, која је најзад била повезана и са Будимпештом, што је имало велики значај када је реч о привредном развоју Жупаније. (Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 54-56.)

⁴⁰⁵ Чанго-Мађари су били потомци Мађара-Секелеја који су се у другој половини 18. века, бежећи од мобилизације, склонили најпре у Молдавију, да би се потом трајније настанили у Буковини. С обзиром на то да нису били део модернизацијских токова који су се збивали у Угарској у новом веку, успели су да очувају свој мађарски идентитет и традицију, користећи се архаичним обликом мађарског језика, што их је у очима мађарске владе у другој половини века када је идеју о мађарској нацији требало оснажити на сваки начин чинило идеалним колонизаторским потенцијалом. (Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 53.)

⁴⁰⁶ Објекат бечкеречке Градске већнице се налазио на месту данашњег објекта познатог као Водоторањ, подигнут 1961. године на централном тргу у Зрењанину.

⁴⁰⁷ Ф. Крчмар, „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, 49.

⁴⁰⁸ Мор Тан, *Портрет Жугмунда Ормоша* (1883), уље на платну, 159 × 117цм, Музеј Војводине, инв. бр. Л 496. Како наводи ауторка текста о портретима у власништву Музеја Војводине овај рад је првобитно био заведен као *Портрет непознатог племића*, али је на основу хералдичке представе грба племићке породице Ормош (горњи леви угао слике), као и компарацијом портретисаног са доступним ликовним материјалом је утврђено да је реч о Жигмонду Ормошу. (А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, 94.)

често ангажованог на подручју јужне Угарске – Мора Тана.⁴⁰⁹ Повод за наручивање овог портрета био је седамдесети рођендан Жигмонда Ормоша који се у том тренутку налазио на челу Тамишке жупаније, где је ступио 1871. године. Жигмонд Ормош је био слојевита личност која је истовремено деловала на пољу политике, али и културе у јужној Угарској у другој половини 19. века. Своју политичку каријеру Ормош је започео као представник Тамишке жупаније на Угарском сабору у Пожуну, коју је наставио ангажовањем у Мађарској револуцији 1848-49. године када је био изабран за посланика у Угарском савету. Слом Револуције и Рата за независност ће Ормоша првобитно одвести у заточеништво, а потом и у прогонство – године Баховог апсолутизма провео је путујући по Италији, Аустрији, Француској где се образовао у домену историје уметности, али и где ће додатно развити страст према уметничким делима што ће га учинити страственим колекционаром, што га чини једним од пионира ове области у Угарској.⁴¹⁰ Пре настанка двојне монархије Ормош се вратио на локалну политичку сцену. Од 1860. године је био главни бележник Тамишке жупаније, а 1866. је постао поджупан, да би 1871. био проглашен за великог жупана Тамишке жупаније, а 1875. бива именован за градоначелника града Темишвара. За време столовања на челу Тамишке жупаније, Ормош је изузетно утицао на културни развој читавог округа, а нарочито града Темишвара оснивањем Јужноугарског историјског и археолошког друштва које ће касније прерасти у Музеј уметности у Темишвару. Целокупна Ормошијева културна делатност била је дубоко утемељена у концепту мађарске политичке нације, што је било опште место деловања интелектуалаца као националних радника у 19. веку, тако је и Ормош својим културним залагањем настојао да укаже на значај мађарске културе. Томе у прилог сведочи и његово записано становиште да „када уметност шири своју концепцију истинитог, она је истовремено и одлично оруђе за унапређење морала и укуса“, придајући јој уз то друштвени и политички значај: „(...) колико је могуће да један народ оствари напредак на пољу уметности, већа му је култура, већи је морал, а уметност је један од фактора што чини да се различите нације не воле него поштују.“⁴¹¹ На основу изнетих цитата јасно је да је друштвена улога уметности је за Ормоша била најважнија, што је неминовно утицало на креирање његовог портрета за свечану салу Тамишке жупаније.

Током друге половине 19. века годишњице и јубилеји су били чест повод за организовање свечаности и наручивање уметничких дела што је било случај и са портретом тамишког жупана будући да је 1883. године обележаван Ормошев 70. рођендан и 50 година његове јавне службе. Исте године га је цар Фрања Јосиф одликовао Орденом Леополда III реда за заслуге на унапређењу и развоју жупаније, који ће бити насликан на портрету.⁴¹² Напоредо са портретом настају и други артефакти вербалне и визуелне културе као што су *Споменица Жигмонда Ормоша (Ormós Zsigmond emlékkönyv)* и сребрна медаља са Ормошевим ликом изведеним у профилу коју је извео у Бечу аустријски скулптор Карл Радницки (Karl Radnitzky)⁴¹³. Врхунац креирања сећања на важну личност културе и политике Тамишке жупаније био је портрет који је извео Мор Тан изведен у складу са матрицом репрезентативних портрета присутних у националним пантеонима у јужној Угарској. Ормош је приказан у стојећем ставу, у трочетвртинском приказу фигуре, тела благо окренутог на леву страну, а главе оријентисане на супротну, десну страну. Одевен је у раскошни, магнатски костим сачињен од црне атиле у горњем делу и црвених припијених панталона у доњем делу. Неизоставни део мађарског националног костима је раскошни

⁴⁰⁹ Ауторство дела је утврђено на основу сликаревог потписа у доњем левом углу: *Than M. Temesvar 1883.*

⁴¹⁰ K. Keserű, „Képlátás, képértelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében”, *Ars Hungarica* 13. évfolyam, 1-2. szám, 1985, 77.

⁴¹¹ Наведено према: K. Keserű, „Képlátás, képértelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében”, *Ars Hungarica* 13. évfolyam, 1-2. szám, 1985, 78.

⁴¹² А. Стефанов, „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, 95.

⁴¹³ Примерак медаље доступан на интернету се чува у Мађарском националном музеју, доступно на линку: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/display/manifestation/MNMMUSEUM1779401/9c59c696-ff5f-4a89-af2b-95b2e534bdd7/solr/0/24/0/1/importDate/DESC (приступљено: 7.2.2022.)

огртач - мента, оперважен крзном, у овом случају дат у црној боји. Комплет магантског накита који се уочава Ормошовом портрету састоји се од широког златног ланца са црвеним драгуљима који спаја огртач, док му је око струка насликан луксузан појас, сачињен на исти начин као и ланац. Део комплета чини и челенка аплицирана на капу коју држи у десној руци, док левом придржава сабљу ослоњену на лево колено. Високи друштвени статус Жигмонда Ормоша на портрету је додатно наглашен одликовањем са којима је насликан, око врата је приказан Орден круне Светог Стефана I степена, а на грудима Орден Леополда III степена. Позадина је изведена према устаљеном маниру, у горњем левом углу је насликан стуб преко ког пада црвена драперија великих димензија. У горњем десном углу је дат приказ усковитланог неба, док се испод њега налази луксузна фотеља, пресвучена црвеним плишом са раскошним резбареним деловима – на врху наслона је изведен грб Тамишке жупаније. Изузетно сродан портрет овом портрету Жигмонда Ормоша који је извео Мор Тан, насликао је још један мађарски сликар познат по својим радовима за просторе угарских институција, Ђерђ Ваштаг 1885. године. Ормош је насликан у седећем положају у идентичном костиму, са истом сабљом и магнатским накитом,⁴¹⁴ на основу овога јасно да је овај начин приказивања Ормоша на неки начин био канонски.

У Музеју Војводине у Новом Саду се осим Ормошевог чувају портрети и других великих жупана Тамишке жупаније насталих у другој половини 19. века на којим су приказани Петар Чарнојевић и Сава Вуковић, племићи српског порекла, а у питању су радови непознатих аутора, незнатног квалитета.

*

Пред портрета великих жупана Бачко-бодрошке жупаније у годинама уочи Миленијума били су наручени портрети осамнаестовековних калочких надбискупа Пал Сечењи (Széchenyi Pál), Имре Чаки (Csáky Imre), Миклош Чаки (Csáky Miklós), Габор Патачић (Patachich Gábor), Ференц Клобушицки (Kolobusiczky Ferenc) и Јожеф Баћањи (Batthyány József) који су уједно били и велики жупаније Бач-Бодрога, оригинално су се налазили у чекаоници испред просторија великог жупана у жупанијском двору.

Велики жупан Бела Шандор (Sándor Béla) се фебруара 1892. године писмом обратио калочком надбискупу Ђеђу Часки (Császka György) будући да је до тог тренутка успео да набави портрете ранијих жупана који су још увек били у животу или од њихових породица. Међутим, недостајали су му портрети црквених великодостојника који су обављали ту функцију; у свом писму Часки Шандор наводи: „Жупанија коју водим је најдуже остала под властима Османлија. Предео, који и иначе веома сиромашан историјским споменицима, још више је опустошен за време револуције 1848/49. године. дужи низ година радим на прикупљању експоната у вези са историјом жупаније, међу њима и портрета великих жупана... Та серија би била веома непотпуна без портрета црквених великодостојника који су први након власти Османлија у периоду од стога година водили жупанију: портрета калочких надбискупа.“⁴¹⁵ Надбискуп Ђерђ Часка је у свом одговорио да ће дати да се израде копије његових претходника на надбискупском у траженим димензијама, према серији портрета који се налазе у његовој резиденцији у Калочи. Потом је бачко-бодрошки велики жупан доставио димензије ранијих портрета како би читава серија имала заокружени изглед. Надбискуп је на овај захтев одговорио 1894. године, обавестивши великог жупана да је сликар који је био у његовој служби Феликс Даберто завршио наручене уљане слике, те да су оне брижно упаковане и послате поштом.⁴¹⁶ Вест о овоме доноси и издању *Годишњака Историјског друштва Бачко-бодрошке жупаније*, где као дародавци спомињу поред

⁴¹⁴ Овај портрет је део ликовне збирку у Уметничком музеју у Темшвару, а приказан је на изложни Паралеле – Темишвар, Нови Сад у Галерији Матице српске у Новом Саду 2022. године. Т. Палковљевић Бугарски, *Паралеле – Темишвар, Нови Сад*, Нови Сад, 2022.

⁴¹⁵ KFL. I. 1. c. Personalia. Császka György. Pismo br. 331. Navedeno prema: A. Lakatoš, „*Á la Daberto: Podaci o životu i delu Feliksa Daberto (1829 – posle 1908)*“, autora nadbiskupskih portreta nekadašnje županije“, *Dometi: časopis za kulturu*, god. 47, br. 180-181, 2020, 187.

⁴¹⁶ A. Lakatoš, *nav. delo*, 187.

калочког надбискупа Ђерђа Часке и имена световних лица. Аутор текста о овим портретима наводи да они служе не само као достоја украс жупанове пријемне сале у жупанијској палати, већ су и лепо сведочанство о милости и пожртвовању садашњег великог жупана.⁴¹⁷

Серија портрета великих жупана Бачко-бодрошке жупаније публикована је у монографији ове жупаније из 1909. године коју је приредио Шаму Боровски у низу угарских монографских публикација које су издаване. До 1918. године осамнаест портрета је формирало галерију челних људи ове жупаније у пријемној канцеларији великог жупана, од којих је шеснаест доспело до Градског музеја у Сомбору, заједно са другим портретима из жупанијског здања.⁴¹⁸

Шест портрета калочких надбискупа који су придружени пантеону знаменитих људи Бачко-бодрошке жупаније које је послао Ђерђ Часка изведени су према портретима путујућег сликара Матијаса Ханиша, по наруџбини каноника и историчара Иштван Катона 1800. године. Серија почиње портретима угарских краљева Св. Стефана, Св Ладислава и Астрика, првог калочког надбискупа, а потом се нижу представе његовог наследника с краја 17. века све до актуелних надбискупа из времена наручивања.⁴¹⁹

Тенденција великог жупана Бачко-бодрошке жупаније да галеријом портрета окупи све своје претходнике на једном месту потицала је од жеље да се пружи национални поглед на жупанијско наслеђе које је у мултиетничкој средини каква је била жупанија Бач-бодрог требало да укаже на вековну присутност мађарског нације на датој територији. У годинама након Миленијумске прослава ова тенденција ће наставити, али ће се додатно разгранати подизањем јавних споменика у градском језгру Сомбора.

Судбина историјских галерија портрета у институцијама јужне Угарске: *damnatio memoriae* и интервенција у домену културе сећања

Репрезентација владара, националних хероја и локалних чинилаца путем сликовних медија, у јужној Угарској је, током читавог 19. века, а нарочито у другој половини, доживела одређене преображаје који су били у складу са временом у ком је креирана, као и са потребама које је требало испунити. Ипак, репрезентативне слике настале у контексту мађарске политичке нације пласиране су као политичке слике са намером да визуализују одређени поредак, било постојећи или замишљени. Нестанак Аустроугарске монархије са историјске позорнице и формирање младе југословенске државе на рушевинама временског царства⁴²⁰ као своју последицу имао је одмазду над културном баштином, а историјске галерије портрета као отелотворење бивше државе и супарничке – мађарске нације, биле су прве на удару. Уклањање и(или) уништавање слика које еманирају одређени поредак, присутно од најстаријих цивилизација до данашњих дана, сведочи о њиховој архаичној снази. Чин познат као *damnatio memoriae*, означава *забрану сећања*, односно манипулисање колективном меморијом и превасходно се односи на владарске слике, али исто тако може

⁴¹⁷ G. Dudás, „Főispáni arcképsorozat“, in: *Bács-Bodrogh Vármegyei Történelmi Társulatának Évkönyve*, Zombor, 1894, 93.

⁴¹⁸ S. Borovszky, *Bács-Bodrog vármegye II*, Budapest, 1910. <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/bacs-bodrog-varmegye-ii-22BB/bacs-bodrog-varmegye-tortenete-irta-reiszig-edr-2393/ii-a-varmegye-tortenete-a-mohacsi-veszto-a-kiegyvezesig-15251867-258B/6-az-onkenyuralom-evei-2952/fo-es-alispanok-1698-tol-maig-29AC/> (приступљено: 4.11.2022.dam)

⁴¹⁹ A. Lakatoš, nav. delo,

⁴²⁰ До потписивања мировног споразуме и разграничења између Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Мађарске долази 1920. у француском дворцу Гранд Тријанон који се по месту потписивања и назива Тријанонски споразум. Тим уговором Мађарска спала са површине од 282 000 км на површини од 93 000 км², док је број становника такође приближно смањен готово за две трећине. Тријанонским уговором је престало да постоји и Угарско-хрватско краљевство након више од девет векова постојања, а Мађарска се одрекла свих права на територије које су јој припадале у оквиру Аустроугарске монархије. https://wwi.lib.byu.edu/index.php/Treaty_of_Trianon (приступљено: 16.7.2022.)

бити проширен на сликовно поље које настаје у контексту одређене организоване заједнице, нарочито националне. У складу са тим, владарске слике као живући носиоци владарског присуства и легитимитета одређеног система владавине, када тај исти систем нестане, у основи губе право на постојање или барем на јавно присуство.⁴²¹

Најзаступљеније личности у историјским галеријама портрета били носиоци апсолутистичке власти, односно припадници дома Хабзбурга, у јужној Угарској се издвајају три личности: краљ Фрања Јосиф, краљица Елизабета Аустријска и краљица Марија Терезија. Сложене политичке околности и историјски процеси утицали су на то да у највећој мери страдају представе са приказом суверена који је и сам постао симбол двојне монархије – Фрања Јосиф. Дуговечност владара и време проведено трону (1848-1916) утицали су на накнадну рецепцију слике и однос према њој након смрти владара и државе на чијем челу се нашао. О *истрошености* владарске слике и *засићењу* поданика присуством цара и краља Фрање Јосифа у Монархији раније је писано⁴²², у доступним студијама скреће се пажња на различите околности које су довеле до круњења моћи слике Фрање Јосифа: страхоте Великог рата, Монархија на издисају, персонализовано царство које је владар оставио без наследника, радикализација социјалних покрета, републиканске идеје...⁴²³ Слика владара у другој половини 19. века била је дефинисана двојном монархијом у оквиру које је функционисала, са нагласком на мађарску политичку нацију када је реч о простору јужне Угарске. Са друге стране, до уклањања владарских слика долази у потпуно другачијем политичком оквиру, може се рећи и супарничком, каква је била млада Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Јачање панславизма, југословенског и српског национализма у аустроугарским границама имало је великог уплива на осипање Монархије.

Земаљска изложба 1885. године у Будимпешти и њени одједи у јужној Угарској

„У истинским пријатељима напретка пробуђена је жеља да се организује права, потпуна национална изложба.“⁴²⁴

Политички оквир у ком се наша Угарска након склапања Нагодбе 1867. године омогућио јој је незапамћени раст и изузетан развитак на пољу економије, друштва и културе што је утрло пут континуираној модернизацији коју је пратило све снажније учвршћивање националистичке идеологије. Историјска заосталост Угарске која је наступила као последица османске окупације њених простора постепено се умањивала током 18. века, захваљујући политичким и институционалним интервенцијама хабзбуршког двора, што је био случај и у првим деценијама 19. века, под сличним условима, да би након 1867. била уздигнута на ниво националног програма.⁴²⁵ Сви ови процеси започињу доста раније, још у доба Реформске ере (1825-1848) и обухваћени су крилатицом „Отаџбина и напредак“ (“*Наша és haladás*”) која у себи сажима програм који је образовала угарска елита у свом настојању да дефинише идентитет сопствене земље, као и да обликује њену будућност.⁴²⁶ У остварењу овог циља значајна улога додељена је свим гранама уметничког стваралаштва, од архитектуре, преко ликовних уметности, до примењене, а укључене су биле и индустрија, наука и друге области људског деловања. Врхунац јавне манифестације кроз све наведене области Угарска је доживела на великим националним изложбама организованим у уједињеној престоници – Будимпешти 1885. и 1896. године.

⁴²¹ U. Fleckner, „*Damatio memoriae*“. in: U. Fleckner, M. Warnke, Z. Hendrik, *Handbuch der Politischen Ikonographie I-II*. München: Verlag Beck, 2011, 208-215.

⁴²² И. Борозан, „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“, 141-170.

⁴²³ Исто, 165.

⁴²⁴ Организатори изложбе Земаљске изложбе у Будимпешти 1885. године,

⁴²⁵ J. Sisa, „*The Architectural Scene and its Main Actors*“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, Basel, 2016, 423.

⁴²⁶ J. Sisa, „*Preface*“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, 11.

Национални конфликти у Монархији након 1867. године који су често били предмет историографских студија и који се најзад сагледавају као највећи кривац за коначни крах окоштало систематика каква је била двојна монархија пред свој крај, највећу борбу су водили на пољу културе иако се корен свих проблема налазио дубоко у политици и борби за превласт. Два државотворна ентитета која су чинила Монархију – Аустрија са династијом Хабзбург и парламентом у Бечу и Угарска са мађарском националном елитом у Угарском сабором својим гломазним бирократским системима су контролисали друштвено-политичко функционисање унутар сопствених граница. Најразличитији облици културних манифестација и уметничких исказа, од великих изложби, преко династичких процесција и креативних подухвата наручених са врха требало је да послуже афирмацији Аусторугарске на међународном плану и да допринесу међусобној кохезији на унутрашњем плану. Организација, спровођење и последице две велике изложбе у Будимпешти 1885. и 1896. године послужиле су за анализу (не)оствареног потенцијала ових манифестације којима је требало превладати проблеме и од конгломерата различитих народних и језичких скупина начинити лојалне припаднике *мађарске политичке нације*.

Када је 1875. године Калман Тиса ступио на чело угарске владе либералне основе на којима је био заснован дуализам, макар на нивоу идеје, биле су превладане конзервативним либерализмом у коме је националистичка идеологија све више добијала на значају. Поред тога, за време Тисине владавине донета су значајна систематска решења која су условила корениту реформу друштва и привреде, чинећи овај период (1875-1890) претежно стабилним како на унутрашњем, тако и на међународном плану. Непољуљани континуитет у угарском делу Монархије је обезбедио изузетан економски прогрес и свеукупан развој Угарске који се у највећој мери манифестовао у престоници – Будимпешти. Све ово ће бити повод за организовање универзалних изложби које су биле опште место репрезентацијске, симболичке политике у Европи, као и у Америци у другој половини 19. века. Економска, политичка и културна експанзија била је повод Светској изложби у Лондону 1851. године којом је Велика Британија утрла пут новом виду догађаја – спектакла којим је требало свет представити кроз слику – објекат приказивања који ће многобројна публика моћи да види, истражи и искуси.⁴²⁷ Ови догађаји нису били искључиво одраз одређене извесности, већ су својим механизмима репрезентације империјалне истине и културолошке разлике дате у „објективном“ облику, заправо били средства за њихову производњу. Теза да је истина постала питање „извесности репрезентације“ како је то дефинисао Хајдегер,⁴²⁸ светске изложбе или свеопште виђење *света-као-изложбе* у другој половини 19. века били су повод за креирање „објективне истине“,⁴²⁹ која је служила у различите сврхе. На том трагу, изложбе у Будимпешти су с једне стране су указивале на превладану вековну заосталост услед османске окупације угарских територија током једног и по столећа и хватање у корак са европским модернизацијским токовима; са друге стране, изложбе су биле идеалан полигон за политичку инсценацију у корист планираних или већ предузетих потеза у корист јачања концепта мађарске политичке нације у чему су велику улогу имали етнографија, историографија и медијска и уметничка прерада „научне“ истине. У контексту светских изложби као слике света вештачки наметане од стране ограничене елите, задржана су два паралелна пара разлика, између посетиоца и експоната, и између експоната и онога што експонат репрезентује. Чини се да је експонат одвојен о политичке стварности коју је тврдио да приказује, као што је перцепција посматрача одвојена од тога шта посматра.⁴³⁰

⁴²⁷ T. Mitchell, „The World as Exhibition“, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 31, No. 2, 1989, 219-220.

⁴²⁸ M. Heidegger, „The Age of the World Picture“, in: M. Heidegger, *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, 2002, 57-85.

⁴²⁹ T. Mitchell, „The World as Exhibition“, 222.

⁴³⁰ T. Mitchell, „The World as Exhibition“, 223.

На Земаљској изложби 1885. може се назрети замајац „историјског“ погледа на живот који ће свој пуни потенцијал остварити током прослављања Миленијума. Историја је виђена као једина извесна, учаурена у оном што је прошло, која је истовремено била у стању да послужи као узор за сањану будућност. Употреба историје у контексту визуелизације мађарске политичке нације никада није била сама себи циљ, она је била узор и модел по ком је требало организовати будућност. Током читавог 19. века, а нарочито у његовој другој половини стасавали су симболи и теоријски списи који су свој сржи имали историјски приступ, намењен да послужи једном извесном циљу – поткрепљивању националних и државних права историјским аргументима.⁴³¹ Артефакти прошлости сачувани превасходно у оквиру приватне колекционарске делатности племства и богатог грађанства стасалог у Бечу, попут антиквитета, разноврсних предмета, уметничких слика око 1885. престају да буду сагледавани као део колекционарске делатности и постају део ширег, националног процеса – илустрација историјског развоја. Флорис Ромер (Rómer Flóris), пионир угарске археологије, историчар, историчар уметности и професор на будимпештанском Универзитету, одржао је читање на Конгресу Историјског друштва јула 1885, насловљено „Стварање осећаја историје у јавности кроз свечане процесије, сценске представе, националне слике, историјске изложбе и музеје.“ Према његовом схватању, историја није чинила само основу националних права, већ је била средство цивилизовања народа, историјски артефакти, предмети и слике, поред ефекта „појачавања врлине“, требало је да послуже као модел у актуелном деловању уметности и заната.⁴³² Значај овом читању пружила је и Земаљска изложба у којој је пресудну улогу имао гроф Јене Зичи (Zichy Jenő) који се већ обрео у организовању бројних уметничких и индустријских изложби, а који се прикупљањем старина сусрео у младости захваљујући свом оцу – грофу Едмунду Зичију (Zichy Edmund). На овој изложби је постојао одељак посвећен националној прошлости, који ће послужити као основа за успостављање знатно сложеније историјске и уметничке изложбе 1896. године.⁴³³

Изложбе у Будимпешти организоване последњих деценија 19. века потребно је сагледати и контексту свеопштег стања у Монархији и културних пројеката предузиманих у Цислајтанији који ће послужити за разумевање вишеслојних културних, друштвених, најзад и политичких питања која кореспондирају са Земаљском изложбом 1885. године. Прва изложба универзалног типа и великих размера у двојној монархији била је организована 1873. године у Бечу и несумњиво да је деловала подстрекачки на организаторе изложбе у Будимпешти који је требало у другој престоници Монархије да доскоче овом догађају. Разлог више крио се у томе што је у периоду пре Нагодбе, током наметнутог апсолутизма бечког двора, угарско присуство на прве три универзалне изложбе 1851, 1855. и 1862. било под окриљем Аустријског царства. На светским изложбама у Лондону (1851) и Паризу (1855) мађарски излагачи су учествовали на фрагментаран начин који није подразумевао излагачку дистинкцију између експоната мађарског и аустријског порекла, већ су се мађарска добра утопила међу аустријским.⁴³⁴ Фундаментална промена у државном статусу Угарске утицала је на симболичку политику којом је требало истаћи висок ниво самосталности који је Угарска уживала. Измене које су наступиле Нагодбом 1867. године условиле су да Земаљском изложбом 1885. буду прослављани период дуализма, династија Хабзбург и Тисин режим.⁴³⁵ Наизглед два супротна идентитетска пола су неминовно имали своју тачку пресека на обе изложбе, а то су *концепт мађарске политичке нације* и *династичка лојалност* који су коегзистирали у периоду дуализма.

⁴³¹ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállitás mint Gesamtkunstwerk,“ in: A. Zádor, op. cit, 132.

⁴³² *Ibid*, 134.

⁴³³ *Ibid*, 134.

⁴³⁴ M. Székely, „A Capital in the Margins: Concepts for a Budapest Universal Exhibition Between 1867 and 1917“, in: M. Filipova (ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, Farnham, 2015, 4.

⁴³⁵ A. Freifeld, „The Exhibition of Liberalism“, in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848-1914*, 2000,

Важан културни подухват који је обележио последње деценије 19. века, чије се идејне основе у великој мери поклапају са светоназорима примењеним на организацији изложби у Бечу, а нарочито у Будимпешти крајем века, била је едиција *Аустроугарска монархија у слици и речи*⁴³⁶ иза које је стајао велики број интелектуалаца који су обликовали културну, последично и идентитетску парадигму оба дела двојне монархије. Покровитељ и идејни творац едиције био је престолонаследник Рудолф,⁴³⁷ која је по њему и називана *Kronprinzenwerk* (*Престолонаследничково дело*)⁴³⁸, а обухватила је 24 тома који су излазили од 1886. до 1902. године, на два званична језика у Монархији – немачком и мађарском. Рудолф је започео овај пројекат са намером да оствари колективно осећање љубави према домовини, утемељено на моћи и снази које су потицале од културне разноликости Монархије, која је била њена централна друштвена карактеристика.⁴³⁹ У годинама када је приређивана едиција *Аустроугарска монархија у речи и слици* припремана је и Земаљска изложба у Будимпешти, а њен покровитељ је такође био престолонаследник Рудолф који је лично обилазио простор Градског парка у току приређивања изложбе.⁴⁴⁰ А такође се нашао и на аверсу меморијалне медаље Земаљске изложбе 1885. године, (сл. 23) док је на реверсу дат приказ централног павиљона изложбе – Индустријске сале.⁴⁴¹ (сл. 24)

Важно питање на које је потребно обратити пажњу када је реч о изложбама, као и о едицији јесте империјалистичка идеологија на коју су се ослањала западноевропска друштва кроз читав 19. век, а која је у Монархији имала свој специфичан облик. Излагачка политика на свим великим светским изложбама служила је „организацији погледа“, са намером да призове шире и дубље значење, а исти принцип је примењен и у креирању едиције *Аустроугарска монархија у речи и слици*.⁴⁴² Светски сајмови су јасније од било ког другог медија симболизовали претензије атлантског „Запада“ креирајући универзалну матрицу која је у одсуству могућности да оствари светски империјални учинак примењивана на нивоу унутар једне државе као што је то био случај са Монархијом.⁴⁴³ Оријентализам, као доминантни дискурс, настаје као продукт такве констелације, односно као последица западноевропске идеолошке и културалне потребе да се произведе одговарајућа контрасна слика о Другоме. „Оријент“ и „Окцидент“ као географска подручја, па тако и као културалне ентитете створио је човек, уз подршку институција, академске науке, доктрина, али и уметничког стваралаштва.⁴⁴⁴ Представљачке стратегије карактеристичне за велике изложбе у себи су носиле више нивоа значења, који су неизбежно повезани са позицијом моћи. Услед недостатка објективне геополитичке моћи и немогућности да оствари прекоморске колоније, Аустроугарска монархија је, присаједињењем суседних територија, на којима су већинско становништво чинили припадници народа и етнија који нису били државотворни – аустријски и мађарски,

⁴³⁶ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, 1886 – 1902. Целокупна едиција доступна је у електронском облику на следећем сајту: <https://austria-forum.org/web-books/en/kategorie/kronprinzenwerk>. (приступљено: 25.2.2022.)

⁴³⁷ Једини син аустроугарског цара Фрање Јосифа и његове супруге царице Елизабете, принц и наследник трона до чега никада није дошло с обзиром на његову прерану смрт 1889. године у неразјашњеним околностима, иако је највероватније у питању било самоубиство.

⁴³⁸ У даљем тексту ће бити употребљан транскрибовани термин *Кронпринценверк*.

⁴³⁹ R. Bendix, „Ethnology, Cultural Reification, and the Dynamics of Difference in the Kronprinzenwerk“, in: *Creating the Other: Ethnic Conflict & Nationalism in Habsburg Central Europe*, Nancy M. Wingfield (ed.),

⁴⁴⁰ A. Freifeld, „The Exhibition of Liberalism“, in: *Liberalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848-1914*

⁴⁴¹ Репродукције и описи медаље преузети са портала Мађарског националног архива: https://en.mandadb.hu/tetel/742369/Az_1885os_budapesti_Orszagos_Altalanos_Kiallitas_emlekerme_Rudolf_foherceg_portrejavai (приступљено: 2.3.2022.)

⁴⁴² N. Makuljević, „Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the *Kronprinzenwerk*“, *ZLUMS* 41, 2013, 71-87. M. Rampley, „Fort he love of the Fatherland. Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in the Austro-Hungary“, *Centropa* 9.3, 2009, 160-175.

⁴⁴³ J. Osterhammel, *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton and Oxford, 2014, 48.

⁴⁴⁴ E. Said, *Orientalizam*, Beograd, 2008, 13-14.

креирала сопствени Оријент на дохват руке. Исти случај је био и са периферијом државе, нарочито оних делова који су дуже били под османском влашћу као што је то био већи део јужне Угарске, којима је придавана симболичка вредност истакнутог „провинцијализма“, неодвојиво од концепта „примитивизма“ који је важио у 19. веку. Категорија другости доминира у означавању неке културе као примитивне која се одређује у односу на њену различитост од евро-, односно западоцентричне, „цивилизоване“ културе. За већину буржоаске публике поглед на људе са Оријента, али и на све сврстане у категорију „другости“, означавао је назадне, нецивилизоване људе, који су истовремено сагледавани и са позитивног аспекта, као особе које у себи крију есенцијалну чистоту и доброту примитивног начина живота која стоји насупрот декаденцији урбаног и цивилизованог западњачког друштва. Они су истовремено представљани као егзотика или као видљиви остаци ранијих фаза људског развоја, истовремено пружајући доказе да се и најудаљенија подручја и племена на свету могу укључити у глобални поредак заснован на знању.⁴⁴⁵ Ипак, „разлика“ унутар европског окружења била је уочена или пројектована не само на удаљене колонијалне територије већ и на сељаштво, незагађено цивилизацијским нормама.⁴⁴⁶

Систематизација знања и оправдање постојећег поретка у складу са премисама које су произвели владајући народи – аустријски, односно мађарски, манифестовани на Светској изложби у Бечу 1873. године и у едицији *Аустроугарска монархија у речи и слици*, примењени су и на будимпештанским изложбама чему ће бити посвећена нарочита пажња.

За изразу текстова и слика о угарском делу Монархије били су ангажовани појединци који су учествовали у организацији изложби што сведочи о истом стваралачком кругу који је стајао на челу оба пројекта. На 24 издата тома радило је 432 научника и аутора који су написали 587 текстова, а 264 уметника је извело 529 слика које су најновијим штампарским технологијама пренете у књиге. *Кронпринценверк* едиција започета је са циљем да има политички ефекат, а њен садржај је креиран тако да се избегне било каква политичка конфронтација. Овај подухват је био веома успешан у потврђивању културних разлика, како естетски, тако и концептуално што је допринело различитим националистичким тенденцијама у бројним деловима изузетно разноликог становништва Монархије, уместо да подстакне холистички, патриотски циљ који је замислио престолонаследник. Етнографски приступ који је употребљен био је прожет *незрелим теоријама* и погодан за распламсавање страсти.⁴⁴⁷ Појављујући се као поља документације и истраживања, етнографија и етнологија су биле прожете растућим јавним дискурсом – да се ради о културној посебности. У оквиру саме науке, романтичарско-национални ентузијазам према народу, као категорији *per se*, мешао се са већ постојећим тежњама у Монархији, предузетим од стране Владе, да се напишу *земља и народи* како би се њима успешније управљало.⁴⁴⁸ Настојање да се спроведе један овакав подухват требало је да послужи истом циљу који је имао и колонијализам, спровођен на удаљеним територијама, а то је осмишљавање механизма за владање овим народима који би довели до њиховог највишег благостања, што је у Монархији средином века био патриотски чин.⁴⁴⁹

Визија *Кронпринценверка*, попут пештанских изложби касније одржаних, имале су за циљ да прославе економски и технолошки напредак, као и историјска и уметничка достигнућа. Намера је била да се истакну појединачне етичке и народне културе, али да се нагласи њихов суживот и благостање у Монархији. Међутим, оно што су уредници ове едиције, као и организатори изложби у Будимпешти превидели, била је блиска веза између

⁴⁴⁵ J. Osterhammel, *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton and Oxford, 2014, 48.

⁴⁴⁶ R. Bendix, *op. cit.*, 152.

⁴⁴⁷ R. Bendix, *op. cit.*, 150.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 152 – 153. Један од главних статистичара Монархије из средње 19. века – Карл Фрајхер фон Черних (Karl Freiherr von Czörnig), водећи се принципом *знање је моћ* присутнио је креирању систематске документације у виду базе детаљних података, што је као крајњи циљ имало стварање мапе која би тачно осликавала географску локацију етничких група унутар царства.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 153.

национализма и културне репрезентације;⁴⁵⁰ истраживање, публикување, најзад и излагање културне традиције припадника не-владајућих народа Монархије, који можда у датом тренутку нису били на том нивоу свесни сопствене традиције, произвело је ефекат културне ревитализације и јачање свести о сопственим, специфичним народним заједницама.

*

Доба градње или *Gründerzeit* како је окарактерисан период друге половине 19. века у ком су своју урбанистичку и градитељску експанзију доживеле многе европске престонице, нарочито је био истакнут у Будимпешти која је поред Беча уживала статус престонице у Аустроугарској монархији. Пресудни моменат за урбанистички развој седишта угарске државе било је спајање Пеште, Будима и Старог Будима у један град који се од 1873. године званично називао Будимпештом.⁴⁵¹ Ширење градске површине било је испраћено рапидним увећањем популације, која је са 300.000 становника до 1900. године порасла на 800.000, да би до 1914. године достигла милион. Тих година, Будимпешта је била други по реду најбрже растући град у Европи, Берлин је једини предњачио.⁴⁵² Вртоглава измена лица престоница како на урбанистичком, тако и на градитељском плану, кулминацију ће доживети крајем века када су обележаване Миленијумске свечаности поводом хиљадугодишњице досељавања Мађара на просторе Панонске низије. Међутим, пре него што ће доћи до велике националне егзалтираности, у Будимпешти је спроведен незапамћени урбанистички преображај који ће остати јединствен у читавој мађарској историји архитектуре. Статус престонице омогућио јој је да прими бројне административне и културне институције које су захтевале велелепна здања што је условио огромни градитељски талас. Велики број јавних објеката је тих година био подигнут у Будимпешти, на шта је утицала државна администрација и систем националних институција, које су претежно одликовале монументалне димензије и историјски стилови градње. Технолошка револуција која је наступила у другој половини века је додатно оснажила овај процес, утичући на пораст грађевина намењених саобраћају и индустрији, а своје место ће добити и на изложби 1885. године.⁴⁵³

Прва значајна урбанистичка промена коју је доживела будућа престоница била је израда прелиминарних планова за изградњу Ланчаног моста преко Дунава који је постао трајна веза између Будима и Пеште. Други важан пројекат урбанистичког развоја Пеште било је успостављање простране и раскошне Авеније Градског парка (*Városligeti Fasor*) 1810. године која је водила према самом Градском парку што се може сматрати претходницом Радијалне авеније (мађ. *Sugárút*, данас Андрашијева авенија), градитељски уобличене тек пред крај 19. века. Када је изграђена, спајала је срце Пеште и Градски парк који ће бити полигон за догађаје попут светских сајмова одржаваних у Будимпешти крајем века.⁴⁵⁴ Андраши ју је успоставио по узору на Шанзелизе у Паризу, а било је таквих реконструкција и у Бечу, попут уобличавања Рингштрасе.⁴⁵⁵ Нови начин функционисања јавног градског живота, који је био истовремено фигурирао и као део *националног живота*, морао је бити испраћен и изменом у урбаној структури. На догађајима великих размера ново лице града је требало бити истовремено кулиса у оквиру које се догађај одвија, али и непомична слика напретка који је претходио самом догађају – као најлепши експонат на Земаљској изложби 1885. године фигурирала је сама Будимпешта у свом новом руху.

Интензивна трансформација простора и урбаног пејзажа Будимпеште за само пар деценија у симболичкој визури је требало да репрезентује нови цивилизацијски ниво који је

⁴⁵⁰ Ibid, 159.

⁴⁵¹ J. Sisa, „The Architectural Scene and its Main Actors“, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*, 423-424.

⁴⁵² J. Sisa, „City Planning“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, Basel, 2016, 574.

⁴⁵³ D. Barenscott, *Troubling Modernity: Spatial Politics, Technologies of Seeing, and the Crisis of the City and the World's Exhibition in Fin de Siècle Budapest* (PhD thesis), The University of British Columbia, October 2007,

⁴⁵⁴ D. Barenscott, *op. cit.*, 22-23.

⁴⁵⁵ Ibid, 236.

досегла читава Угарска у периоду након Нагодбе; где се то могло боље и јасније ставити до знања и грађанима Угарске и међународној јавности него на великој јавној манифестацији каква је била светска изложба – тип догађаја ком је придаван изузетан значај током читаве друге половине 19. века. Од тренутка када је одржана прва велика светска изложба у Лондону у Кристалној палати 1851. године простор међународног сајма је на неки начин постао „лабораторија модернизма“, виђен као неодољива прилика, као ниједна раније, да се са једне стране предочи растући капитал и технолошка достигнућа, а са друге стране културна понуда организатора. Светске изложбе су постале својеврсна платна на којима је стратешки пројектована слика на који начин одређена државна заједница треба да буде перципирана и доживљена.⁴⁵⁶ Одличан увид у промену парадигме у представљању Угарске у овом контексту, која је наступила за само једну деценију, омогућава поређења сајма из 1885. и великих националних свечаности за време обележавања Миленијума, током 1896. године, у којима је изложба била један од централних полигона националне репрезентације. Основна намена Земаљске изложбе 1885. је потпуно јасна и у савременим изворима: „Свуда се опажа да је Будимпешта главни репрезент народног напретка на пољу опште културе, као средишња тачка свеколиког узлета, као глава и понос земље. (...) У уметничкој дворани и у павиљону грађевина изложене су основе и нацрти монументалних палата којима је нова Пешта већ украшена или које ће скоријих година ускрснути. (...) У том наглом узмаху мора свако да види последице политичке самосталности Угарске, те се може Пешта сматрати, рекло би се, *сјајним спомеником подигнуте своје слободе и независности*.⁴⁵⁷ (курзив Ј.М.)

Земаљска изложба 1885. године није била прва изложба одржана у Угарској којом је требало истаћи економска и уметничка достигнућа у читавој земљи. Претходиле су јој изложбе примењене уметности, одржаване у мањем обиму још у доба Реформске ере – у Пешти 1842, 1843. и 1846. године, а потом и у Кечкемету 1872, Сегедину 1876. и Секешфехервару 1879. године. Међутим, прва велика, престижна изложба у престоници након успостављања двојне монархије била је приређена 1885. године. Коначна одлука о одржавању изложбе донета је 1883. године, а као локације одржавања предложене су старо гробље надомак Ваци улице (Váci ut), потом и Орци парк (Orzy-Kert), међутим, коначан избор је пао на Градски парк (Városliget) захваљујући његовој централној позицији и великој површини.⁴⁵⁸ Припреме су започеле законском изменом 1883. године, након чега је одмах образован Одбор Земаљске изложбе, на чијем челу се нашао гроф Јене Зичи, од 1881. председник Националног индустријског удружења. Зичи је такође био на челу организације Миленијумске изложбе, међутим, тада је био председник Друштва љубитеља уметности. Од тог тренутка организација изложбе се убрзала и раширила по читавој земљи, а 1884. године је донет нови закон о индустрији и основано је Друштво за примењену уметност (Országos Magyar Iparművészeti Társulat).⁴⁵⁹ Директор изложбе био је Ђула Шнирер (Schnierer Gyula), саветник у Министарству пољопривреде, индустрије и трговине, а значајну улогу је имао и Шандор Матлековић (Matlekovits Sándor), министар пољопривреде, производње и трговине, пореклом Јеврејин, који је именован за председника националне индустријске изложбене комисије и гроф Јене Зичи, политичар, подржавалац мађарске индустрије и колекционар уметнина, који је постављен за потпредседника.⁴⁶⁰

Којим гранама људске делатности је придаван значај јасно се огледа у законодавној пракси, а још прецизније се истиче у изворима који се односе на изложбу: „Једна од светлих страна наше изложбе је то што је универзална. Њени организатори су је приредили на хвале вредан начин, будући да им није било довољно да укажу почаст само индустрији и

⁴⁵⁶ D. Barenscott, *Troubling Modernity: Spatial Politics, Technologies of Seeing, and the Crisis of the City and the World's Exhibition in Fin de Siècle Budapest* (PhD thesis), The University of British Columbia, October 2007, 2-11.

⁴⁵⁷ *Obrtnik*, 1.7.1885. Течај II

⁴⁵⁸ J. Sisa, „Antecedent: The National Exhibition of 1885“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, Basel, 2016, 781-782.

⁴⁵⁹ G. Pasteiner, „Az olvasóhoz!“ in: *Művészi Ipar, Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum és A M. Iparművészeti társulat közlönye*, Budapest, 1885, 1-4.

⁴⁶⁰ A. Freifeld, *op. cit.*, 250.

пољопривреди. Уз то, одважно и свесно, они су желели да извисте цео свет о стању нације у погледу материјалних и интелектуалних фактора, односно њене културе у целисти.“ Поред тога што су пољопривреда и узгој животиња били заступљени, „(...) нација се залагала за Земаљску изложбу и, у складу са својим могућностима, настојала је да она успе. Тамо се могао видети Мор Јокаи, велики писац нације, како поставља своју полицу за књиге на којој се налазе производи његовог великог ума у сред дела направљених grubим рукама привредника.“⁴⁶¹

Изложба је била отворена од 2. маја до средине октобра 1885. године и процењује се да је на њој учествовало око 12000 излагача, међу којима је било и неколико стотина странаца. Постер за изложбу који је извео етаблирани уметник Ђула Бенџур сматра се првим примерком уметности плаката у Мађарској.⁴⁶² (сл. 25) Плакатом доминира женска крилата фигура са кошницом у левој руци, док дугачку трубу држи прислоњену на уста, придржавајући је десном руком. Окружена је грбовима Хрватске, Далмације, Славоније и Трансилваније, док је централно позициониран и истакнут мађарски грб, а такође су присутне и хералдичке ознаке династије Хабзбург.

Централни објекат у реону Земаљске изложбе је био Индустијски павиљон који се нашао и у физичком и у симболичком центру. Остали павиљони којих је у збиру било преко сто, били су насумично разбацани по читавом простору, узимајући у обзир оригинални систем вијугавих стаза парка. Зграде се могу поделити у три категорије: оне које је подигла Државна комисија међу којима било 32 објекта; другој групи је припадало 6 зграда које су подигли појединачни органи, међу којима се налазио Изложбени павиљон за Хрватску и Славонију; преостале објекте су подигли приватници, акционарска друштва и корпорације.⁴⁶³ Аутентични простор је требало одржати, чак и унапредити с обзиром да је сматран интегралним делом свеукупне изложбене визууре. Сала индустрије је била једна од три грађевине намењена сталној употреби.⁴⁶⁴ Мит о индустријализацији у деветнаестовековним државама које су стремиле да буду националне, па тако и у Угарској, додатно је оснаживан идеолошком симбиозом предузетничких интереса и национализма, а у овом специфичном случају и растућом међузависношћу између новооформљене трговачке класе (мађаризованих Јевреја и Немаца) и угарске аристократије.⁴⁶⁵ Индустријализација у случају Угарске је имала снажно утемељење не само у економском просперитету, већ и на идентитетском плану, на ком је требало истаћи нови ниво цивилизацијског напретка који је достигла мађарска нација, те је обједињеност прошлости и прогреса била неминовна. О томе сведочи архитектонско решење Индустијске дворане, изведено према нацртима архитекте Кристијана Улриха, које није следило инжењерске идеале који су доминирали на централним павиљонима или грађевинама на другим светским сајмовима, попут Кристалне палате у Лондону или Ајфелове куле која ће бити изграђена кроз коју годину, већ је утемељење пронађено у историзму. Индустијски павиљон је фигурирао као главно обележје читаве изложбе што је јасно и у експлоатисању илустрације са овим мотивом у другим визуелним медијима. (сл. 26) Да је реч о палати која је промовисала индустријска постигнућа било је делимично очигледно споља; централни улаз је био изведен у форми славулука који је подсећао на главну фасаду тзв. Источне железничке станице у

⁴⁶¹ Rezső Havass, „A Magyar Földrajzi Társaság az 1885. évi budapesti országos kiállításon. Előszörül: az 1885. évi atwerpeni nemzetközi-, s az ugyanazon évi budapesti országos általános kiállítás összehasonlítása” (Угарско географско друштво на Земаљској изложби 1885. Увод: *Поређење Међународне изложбе у Антверпену 1885. и Земаљске изложбе у Будимпешти исте године*) Наведено према: P. Ildikó, „The Role of Gyula Jungfer in Hungary's National Exhibition of”, *Ars Decorativa* 25, Budapest 2007, 90.

⁴⁶² Овај постер се нашао на насловној страни књиге Ане Задор *Уметност историзма у Мађарској. Историјско-уметничке студије*, издате 1993. године.

⁴⁶³ M. Gelléri, *Führer durch die Ausstellung*, Budapest, Pester Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft 1885.

⁴⁶⁴ J. Sisa, „Antecedent: The National Exhibition of 1885”, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*

⁴⁶⁵ A. Freifeld, *op. cit.*, 250-251.

Будимпешти⁴⁶⁶, изграђене само коју годину пре Земаљске изложбе, делимично изведене у стаклу и гвожђу. Као једна од три грађевина изграђене у трајном материјалу, овај павиљон је карактерисала ребраста купола саграђена у центру, са лантерном на врху, ослањајући се у потпуности на класичну традицију, упркос истицању прогреса.⁴⁶⁷

Евоцирањем универзалних стилове градње, организатори изложбе су мађарској националној репрезентацији настојали да придодају општост која је требало да делује инхерентно самом бићу мађарског народа који је уједно и део шире европске културе. Принцип традиционализације који је вишеструко прожимао индустријска друштва у другој половини *дугог* 19. века, огледајући се у формалном, али и значењском смислу, примењен је и на Земаљској изложби 1885. године. Употреба историјских стилова градње у корелацији са најновијим индустријско-технолошким изумима, мађарској нацији је требало да подари ауру дуговечности, али и универзалности. Традиционализација, не само у погледу историјских стилова градње, већ и у контексту излагачке стратегије стајала је насупрот динамици и променљивости модерног света. Овај механизам није се завршавао у тежњи да се оживе стари режими, већ је еманирао вечиту људску потребу да се пронађу чвршћа упоришта која би надградила актуелна политичка и идеолошка утемељења.⁴⁶⁸

У центар Индустријског павиљона био је постављен погон пиваре у процесу производње, окружен различитим пољопривредним машинама, који су симболизовали превазилажење заосталости угарске привреде, али и демонстрирали фасцинацију модерним индустријским машинама. Последња реч технологије на Земаљској изложби 1885. била је електрификација која је антиципирала светлу будућност која чека Угарску, а фонтана испред индустријског хола је била додатно оживљена вештачким осветљењем у току ноћи. Радијалну улицу на коју се наставља стаза која је водила до Индустријског павиљона осветљавале су нове сијалице са жарном нити коју је произвела фабрика Ганц (Ganz)⁴⁶⁹ које су такође имале симболички потенцијал. Током шест месеци трајања изложбе, Угарска је претендовала да се прикаже као симбол мира и просперитета Источне Европе на коју је требало да се угледају њени суседи.⁴⁷⁰

Поред Индустријског павиљона, постојало је још два објекта која су подигнута од трајног материјала – Павиљон ликовних уметности (познат као Mucsárnok), међутим то није онај објекат који ће поводом Миленијума бити подигнут на Тргу хероја, већ се налазио унутра Градског парка. Ово здање је било намењено излагању дела савремених сликара, вајара и архитеката, а пројектовао га је Ференц Пфаф (Ferenc Pfaff) у неоренесансном руху. Намена објекта је била одређена керамичком орнаментиком јарких боја која је реферирала на уметност, а потекли су из фабрике Жолнаи која ће у наредним годинама постати синоним за мађарски национални израз у архитектури. У овом павиљону је излагала Група за ликовну уметност са сто седамдесет девет излагача и Специјална изложба уметничких антиквитета са педесет осам излагача. Како се наводи у *Водичу кроз изложбу* поставка у Уметничком павиљону требало је илуструје напредак мађарске ликовне уметности у областима сликарства, пластике и архитектуре.

Уметнички одбор Земаљске изложбе упутио је циркуларно писмо уметницима у којима је истакао да су на изложби добродошли радови свих ликовних медија, од разноврсних сликарских техника, преко скулптура свих врста и материјала, до архитектонских украса и макета. Важна одредница у овом прогласу било је правило по ком ће на изложбу бити примљена само уметничка дела угарских држављана који живе на територији Земаља Св. Стефана или у иностранству, настала током протеклих десет година.⁴⁷¹ У извештајима из

⁴⁶⁶ Након компромиса, у данашњој Будимпешти било је пет великих железничких станица. Због повећања путничког саобраћаја, 1883. године настаје потреба за изградњом нове путничке станице. Ова железничка станица је изграђена на царини Керепеси ут, данашњем Барос тер.

⁴⁶⁷ J. Sisa, „Antecedent: The National Exhibition of 1885“, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*, 782-783.

⁴⁶⁸ J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 173-175.

⁴⁶⁹ У овој фабрици је две године провео Никола Тесла, пре него што је отишао за Америку.

⁴⁷⁰ A. Freifeld, *op. cit.*, 252.

⁴⁷¹ M. Gelléri, *Führer durch die Ausstellung*, Budapest, Pester Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft 1885.

Уметничког павиљона у оквиру ове изложбе топос *прогреса* је неизоставан, као и тежња да мађарски уметнички напредак, баш као и индустријски приближи европској цивилизацији. Поред уобичајеног ламентационог изјављивања о изгубљеним уметничким делима услед „тужних историјских догађаја“ који су задесили домовину, нарочито када је реч о архитектонских остварењима, као и изостанку институција за уметничко образовање, али и јавне скулптуре. Изводећи паралелу о мађарским песницима који су „продрмали успавану нацију из летаргије“, изводи се дела историјске тематике на платнима великог формата (*la grande peinture*); „На платну су се појавили Мохач и Зигетвар, Атила, Свети Ласло и великани мађарске историје и легенди.“⁴⁷² У том периоду Угарска је трагала за сопственом индивидуалношћу и културним идентитетом у универзалној плими времена где су захваљујући државном финансирању, у последњој трећини века, историјско-алегоријске представе имале неприкосновени јавни значај, што ће нарочито доћи до изражаја на Миленијумској изложби 1885. године.⁴⁷³

Трећи стални објекат је био Краљевски павиљон који је пројектовао Миклош Ибл (*Miklós Ybl*), а његову куполу која је доминирала архитектонским решењем, савременици су видели као „идеализовану минијатурну слику“ Краљевске палате у Будиму која у том тренутку још увек није била реконструисана и дограђена, што ће бити реализовано до Миленијума. Пракса да за владара буде изграђена посебна зграда започела је на Светској изложби у Паризу 1867. године.⁴⁷⁴ Династичка лојалност која је у периоду дуализма била важан део концепта мађарске политичке нације у Будимпешти се није само рефлектовала у погледу изградње Краљевског павиљона, већ и у рецепцији чланова владајуће породице на дан отварања изложбе. Важан аспект изложбе је био указивање на просперитет земље под влашћу Хабзбурга, те је тог дана принц Рудолф, покровитељ изложбе био дочекан са одушевљењем од стране масе, што је био доказ популарности чланова владарског дома коју је његова мајка краљица Елизабета увелико уживала.⁴⁷⁵

Какав је утисак остављала изложбена целина сведоче новине које су пратиле изградњу: „Локација изгледа као шести дан стварања света“ (...) „У Градском парку је створен потпуно нови свет... више него *америчком брзином*“.⁴⁷⁶ Резултат је било креирање својеврсног микрокосмоса од стотинак објеката и структура, а већина зграда је била веома мала, док су многе веће биле груписане заједно у југоисточни угао, тако да поштује дизајн површина намењених хортикултури. (сл. 27) Елем, објекти ефемерне намене који су били подигнути у Градском парку одликовали су еклектични архитектонски стилови, како су очевици запажали да су „стилови из свих времена били постављени један до другог“ – „Источни и Западни, ренесансне и византијске форме нашле су се на овим грађевинама“.⁴⁷⁷ Архитектонски стилови, баш као и изложени артефакти, еманирали су слојевите поруке које су организатори – представници мађарске националне елите, желели да поруче посетиоцима. У прилог томе нарочито сликовито говоре Оријентални павиљон и Павиљон Хрватске и Славоније који ће бити разматрани у наставку.

Идеја о мађарској изузетности, заснована на уставној и државотворној традицији, кулминацију је доживела током Миленијумских свечаности 1896. године, међутим, она је стасавала од краја 18. века, кроз читав 19. па и у 20. веку, а манифестована је и на Земаљској изложби 1885. године. У индустријским друштвима 19. века, којима су колонијализам и империјализам били инхерентни механизми функционисања, осећај супериорности је био неизоставан део симболичке политике, а оријенталистички дискурс пратећи елемент.⁴⁷⁸ Концепт оријентализма функционисао је на различите начине, и није био искључиво усмерен ка перцепцији азијских и афричких земаља, већ је Оријент неретко проналажен и у

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ E. Király, „Historia és allegória – monumentális díszítő – programok”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 505.

⁴⁷⁴ J. Sisa, „Antecedent: The National Exhibition of 1885”, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*

⁴⁷⁵ A. Freifeld, *op. cit.*, 250.

⁴⁷⁶ Наведно према: A. Freifeld, *op. cit.*, 252.

⁴⁷⁷ A. Freifeld, *op. cit.*, 252.

⁴⁷⁸ E. Said, *Orientalizam*, Beograd, 2008, 13-14.

европском комшилуку, те су земље Југоисточне Европе на Западу перципиране на овај начин о чему је било речи у вези са едицијом *Аустроугарска монархија у речи и слици*. С једне стране је то било условљено чињеницом да су оне и заиста географски биле лоциране *источно од западнијег* посматрача, а са друге стране неумитан је био егзотични доживљај простора који су одређени период у прошлости провели у оквиру Османске империје.⁴⁷⁹ Економско-технолошки напредак који је Угарска остварила у периоду дуализма, надовезао се на замајац идеологије о супериорности која ће Мађарима послужити да своје јужне и југоисточне суседе перципирају као *другост*, о чему најбоље сведочи Оријентални павиљон уприличен на Земаљској изложби 1885. године. Међутим, ово стање није се односило само на Угарску, већ на читаву Монархију.⁴⁸⁰ Услед недостатка објективне геополитичке моћи и немогућности да оствари прекоморске колоније, Аустроугарска монархија је, присаједињењем суседних територија, на којима су већинско становништво чинили припадници народа који нису били државотворни – аустријски и мађарски, остваривала *колонијалне тежње* у суседству, за шта је најбољи пример присвајање Босне и Херцеговине 1878. године.⁴⁸¹

Оријентални павиљон је био један од павиљона које је финансирала Државна комисија, и у њему су били изложени производи угарских јужних и југо-источних суседа – из Србије, Бугарске, Румуније и Турске,⁴⁸² (сл. 28) док је Босна и Херцеговина имала засебан павиљон. У савременој хрватској штампи овај павиљон је доживљен као „магични комад осликаног истока“ са својим „византијским куполама, дрвеним оградама и прелепим аркадама“. Свака од ове четири државе у различитом обиму је партиципирала у овом павиљону, а за организацију представљања сваке од њих били су задужени Мађари, што је детерминисало целокупну слику. Наиме, Румунија је одбила да учествује, те је румунске предмете заправо изложила Угарска у име те краљевине.⁴⁸³ Бугари су били вољнији да учествују, те су попут осталих излагача у Оријенталном павиљону послали предмете претежно ручне радиности, што је било условљено и неразвијеношћу фабричке индустрије, те нису имали много избора. У средини павиљона уступљен је простор турским производима, међу којима су се нашли свила, минерали, сукна, женска ручна радиност, теписи и папуче, производи намењени конзумирању дувана, док је, како наводе извештачи *Обртника*, „као нарочита особитост ту једна уређена дворана за буле.“⁴⁸⁴ Чин *излагања* живих људи био је последица етничке и националне *стереотипизације*, која је била одговор на иманентну људску потребу да сусретну другост, пре свега у контексту колонијалне експанзије у 19. веку, али и просветитељске мисли 18. века.⁴⁸⁵ Међутим, другост није виђена искључиво у страним народима и етницима, већ и у сељаштву,⁴⁸⁶ ком ће бити посвећена пажња и на Земаљској и на Миленијумској изложби.

Да је реч о имагинарном доживљају Оријента било је јасно и савременицима, у хрватском листу *Обртник* наводе се следећи детаљи из оријенталног павиљона: „Но ко би

⁴⁷⁹ Овај дискурс није био искључиво резервисан за однос Мађара према својим јужни(и)м суседима, већ и су и друге западне земље, а међу њима и мађарски сународници у Монархији – Аустријанци, перципирани Мађаре као ватрени, оријентални народ, а мађарске теме и мотиви у уметничком стваралаштву су рангиране поред азијских тема. O. Hessky, „The Orinet on the Doorstep – Austrian Artists in Hungary“, in: *Orient & Occident, Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. A. Husslein-Arco and Sabine Grabner, 119 -127.

⁴⁸⁰ J. Heiss, J. Feichtinger, „Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire“, in: *Deploying Orientalism in Culture and History: From Germany to Central and Eastern Europe*, J. R. Hodkinson, J. Walker, S. Mazumdar, J. Feichtinger (ed.), London, 2013, 148-165.

⁴⁸¹ N. Makuljević, „Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the *Kronprinzwerk*“, *ЗЛУМС* 41, 2013, 71-87.

⁴⁸² *Obtrnik*, 1.6.1885.

⁴⁸³ С обзиром на специфичну политичку ситуацију која је владала између Румуније и Угарске, не чуди овакав однос према мађарској изложбеној политици. Хрвати у *Обртнику* наводе да је „узрок свему тому нехајству жестока мржња и агитација проти свега што је мађарско“. *Obtrnik*, 10.8.1885, br. 23, 178.

⁴⁸⁴ *Obtrnik*, 1.6.1885.

⁴⁸⁵ R. Bendix, *op. cit*, 152.

⁴⁸⁶ *Ibid*.

мислио, да је овај одјел уредила Турска, тај би се варао, будући да је угарска влада сама преузела тај посао на се и поверила одјелном саветнику код министарства трговине г. Јосипу пл. Михаиловићу, који је помоћу трг. Обрт. Коморе, конзулата у Цариграду и оријенталног музеја саставио турски павиљон.“ У истој галерији се нашао и српски одељак, а Краљевина Србија је за разлику од осталих излагача у оријенталном павиљону била заинтересована да „своје пријатељство суседној Краљевини Угарској искаже сјајним судјеловањем код изложбе“, у наставку се наводи да је „његово величанство краљ Милан посетивши овај одјел могао поносно гледати своју експозицију.“ Од изложених предмета у српском одељку су се нашле војничке униформе и оружја, пољопривредни и сточарски производи, као и занатски производи, али и слике краља и краљице. У тексту се такође истиче да се „Најдрагоценије ствари налазе се у средњем ормару са везивом, одећом, стародревним уметнинама, ретким предметима из Јерусалима од доктора Шварца. Ову изложбу приредио је професор средње обртне школе Људевит Петрик.“ Поред оријенталног павиљона, постојао је и босанско-херцеговачки који је засебно фигурирао.

Механизам организације оријенталног павиљона на Земаљској изложби у Будимпешти се у великој мери ослањао на павиљоне колонијализованих народа представљане у империјалистичким центрима. Под изговором научне егзактности, ови народи су у западним центрима презентовани као нецивилизовани и на заосталом ступњу развоја људског духа. Оваквим приступом западне земље су настојале да оправдају своју *цивилизацијску мисију* на територији других земаља која је била *неопходна* за њихово уздизање на развојној лествици. Своју улогу у рефлектовању источњачке *аутентичности* имали су и архитектонски облици у којима су извођени оријентални павиљони. О конструисању оријенталистичког погледа сведочи и комбинација архитектонских форми, фрагмената и детаља из различитих места исламске цивилизације, те су у правом смислу речи то били *архитектонски колажи*.⁴⁸⁷ На тај начин је устројен и оријентални павиљон у оквиру Земаљске изложбе у Будимпешти 1885. године, којим је доминирала псеудо исламска архитектура преломљених лукова и разноврсних купола, као и фасада испуњених орнаменталним украсом. Оријентални павиљон је требало да буде још један допринос у наглашавању дистинкције између индустријски развијене мађарске (политичке) нације у односу на неразвијене околне државе. У прилог томе говори одломак чланка у листу *Pesti Hirlap* насловљеног „Ex oriente...“⁴⁸⁸ у ком је истакнуто следеће: „И ево, индустријска изложба је показала да се мађарски народ сврстао у ред народа који су се поред пољопривреде бавили и индустријом. Међу народе који зраче светлошћу цивилизације. Географско име се мења одавде. Копнени појас се појавом грађанства променио. Западна граница је марширала напред, а источна се померила према Азији. Запад се простирао до источне границе Угарског краљевства. Прешао је Велику равницу, прелазећи бедуе Трансилваније.“⁴⁸⁹ Визија мађарског националног напретка оствареног од времена стицања веће самосталности требало је бити наглашена стереотипним представљањем не-државних народа, ослоњеним на традицију, како би спровођење концепта мађарске политичке нације из које је проистигао осећај супериорности, али и политичке претензије били оправдани.

Сагледавањем двоструког ефекта излагања наслеђа српског народа са простора Монархије на Земаљској изложби, у ком је важну улогу имала Осијечка трговачко-обртничка комора, могу се разумети тенденције организатора да визуализују мађарску политичку нацију, али и све веће изоштравање свести о сопственом културном наслеђу код Срба и то не само пречанских. На пештанској изложби српско наслеђе нашло се на неколико

⁴⁸⁷ А. Baotić Rustanbegović, „Orientalizam u prikazima Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom na međunarodnim svjetskim izložbama“, u: *SOPHOS*, 5/2012 110-111.

⁴⁸⁸ Наслов је изведен од скраћеног облика латинске изреке „Ex oriente lux“ која указује на то да већа мудрост и дубља спиритуалност долазе са Истока. Тумачење преузето са: <https://www.encyclopedia.com/religion/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/ex-oriente-lux> (приступљено: 29.6.2022.)

⁴⁸⁹ „Ex oriente“, *Pesti Hirlap: politikai napilap*, 26. мајус 1885, 1.

локација: у павиљону за домаћу радиност, у павиљону Хрватске и Славоније и у павиљону Босне и Херцеговине.⁴⁹⁰ Поред истакнутог оријенталистичког дискурса, излагачка делатност не-мађарских народа на пештанској изложби, садржала је елементе *другости* која се односила на сељаштво и примитиван начин живота. Народна уметност и етнографски мотиви, били су део општег тренда који је владао у Европи, изазван миграцијама из руралних у урбане средине, али и свеопште модернизације која је као компензацијску стратегију произвела позитивну *другост* виђену у нецивилизованим, односно неиндустријализованим народима који су сачували есенцијалну чистоту и доброту примитивног начина живота, која стоји насупрот декаденцији урбаног и цивилизованог Запада.⁴⁹¹

Оријентални павиљон у оквиру Земаљске изложбе у Будимпешти био је одраз много распрострањенијег светоназора који се рефлектовао у културном пољу, а може се препознати и у иницијативама за оснивање музеја уметности и занатства које су тада преплавиле Европу, а нису заобиле ни Монархију. Такви музеји су били један део настојања да се уметничка култура одржи на окупу усред центрифугалних сила индустријализације током последњих деценија 19. века.⁴⁹² Још једна функција коју је излагање домаће радиности народа источно од Запада испуњавала је да „упркос ситуацији у којој су заглибили, народи Оријента, који су углавном назадовали са цивилизацијских висина, и даље имају регулациони утицај на уметничку индустрију јер су сачували своју традицију.“⁴⁹³

Заслуге за постојање Хрватско-славонског павиљона на изложби у Будимпешти 1885. приписују се једном човеку – Николи Плавшићу, Србину из Славоније и секретару Трговачке коморе у Осијеку,⁴⁹⁴ који је сопственим прегнућима организовао представљање културе и привреде са простора Хрватске и Славоније у Будимпешти. Разлог да на себе преузме посао организације учешћа на изложби била је одлука Загребачке трговачке и обртничке коморе да не учествује, као и настојање да спречи остале делове земље да у њој учествују. Као контра-аргумент Плавшић истиче да када би Славонија и Срем изостали са изложбе то би могло навести странце да помисле „да у нашега народа и нема домаће народне рукотворине, да нам је народ лењ, незналица и да не броји ништа у народној привреди.“⁴⁹⁵ У овој намери га је подржао хрватски бан Карољ Куен Хедервари (Károly Khuen-Héderváry) који се налазио на челу Краљевине Хрватске и Славоније од 1883. до 1903. године. Он је био значајан чинилац у организовању хрватско-славонских павиљона на обе изложбе у Будимпешти које су се збиле током његовог мандата. Ипак, учешће Хрвата на изложбама наилазило је на оштре критике опозиције, било је и позива на бојкот свих делова Краљевине Хрватске и Славоније у знак неодобравања актуелне политичке позиције Хрватске у

⁴⁹⁰ С. В. Поповић, „Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти“, *Орао за 1886. год*, Нови Сад 1885, 109-110.

⁴⁹¹ С. Harrison, F. Frascina, G. Perry (eds.), *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, , Nw Haven & London, 1993, 224-225.

⁴⁹² М. Rampley, „Peasants in Vienna: Ethnographic Display and the 1873 World's Fair“, *Austrian History Yearbook* 42.

⁴⁹³ М. Rampley, „Peasants in Vienna: Ethnographic Display and the 1873 World's Fair“, *Austrian History Yearbook* 42.

⁴⁹⁴ Плавшић је рођен надомак Вуковара, школовао се у Винковицама, а штампарску вештину је учио у Новом Сад и Лајпцигу. Након школовања радио је у штампарији Напредне странке у Загребу, да би након тога 1874. године основао у Приморју штампарију и лист *Приморац*. Убрзо прелази у Винковце и тамо такође оснива штампарију и лист *Крајишник*, преко ког врши пропагандну делатност. Већ 1876. се враћа у Загреб и тамо сарађује на листу *Agramer Presse*. Када су и ове новине забрањене, Плавшић напушта публицистку и посвећује се економији. Као чиновник Трговачке обртничке коморе у Осијеку, он је настојао да унапреди своју ужу домовину Славонију и Срем. (С. В. Поповић, „Никола А. Плавшић“, *Орао за 1886. год*, Нови Сад 1886, 121-122.

⁴⁹⁵ С. В. Поповић, „Никола А. Плавшић“, *Орао за 1886. год*, Нови Сад 1886, 122.

угарском делу Монархије. Ипак, хрватски врх, привржен Будимпешти, одлучио је да искаже своју лојалност и да учествује на изложби.⁴⁹⁶

Поред намере да у Будимпешти представи привреду Славоније, Плавшић је искористио прилику да прикаже и културно наслеђе српског народа у Угарској. С том намером, он је прикупио не само индустријске производе, већ и репрезентативну збирку домаће радиности, и својеврсну етнографску збирку која се састојала из нумизматичке колекције, петрификата, ископина, народних музикалија и орнаментике. Поред Плавшића, значајну улогу у овом читавом подухвату имала је Савка Суботић (1834-1918)⁴⁹⁷, образована Новосађанка која је већи део свог живота посветила сакупљању проучавању и афирмисању народне уметности, еманципацији жена и хуманитарном раду.⁴⁹⁸ Имајући у виду активну улогу Савке Суботић у сакупљању, реформисању и афирмацији српске текстилне радиности, као и њено познавање наведеног материјали, хрватски бан Куен Хедервари је 1884. позива да учествује на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године. Савка се придружила Осијечкој трговачко-обртничкој комори, те је сарађивала са Николом Плавшићем, секретаром Коморе. Њих двоје су међусобно поделили задатке – Плавшић је преузео на себе да сакупи аутентичне женске рукотворине у српским селима Славоније и Срема, а задатак Савке Суботић је био да осмисли грађанску собу у националном стилу и да креира нове моделе грађанског костима, инспирисане етно мотивима. Њен задатак је био поприлично сложен и захтевао је велики број учесника; испрва је на терену прикупљала шаре са народних рукотворина које је разврставала по категоријама, док је друга фаза била израда предмета са датим шарама, у којој је учествовало преко осамдесет радница.⁴⁹⁹

Стеван В. Поповић – уредник *Орла: великог илустрованог календара*, у новом броју свог календара за 1886. доноси чланак *Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти* у ком детаљно описује српско културно наслеђе представљено на изложби.⁵⁰⁰ Поред народних рукотворина које су настале залагањем Савке Суботић и које је Плавшић прикупио, важан део изложених артефаката који су се обрели у Будимпешти, а део су српског наслеђа са подручја Монархије, биле су црквене старине углавном из фрушкогорских манастира.⁵⁰¹ Анализом изложених предмета, начина на који су презентовани, доживљајем ове изложбе у српском а народу, али перцепцијом међу мађарским организаторима и публиком остварује се могућност тумачења концепта *мађарске политичке нације*, као и увида у разлике у односу на Миленијумску изложбу која ће бити уприличена за само десет година.

Материјал који се из српског етничког корпуса обрео у Павиљону Хрватске и Славоније, у одељку за антиквитете и у павиљону намењеном домаћој индустрији није садржао дела високе уметности, књижевности или индустријске производње, већ су сви експонати кореспондирани са народном културом и религијом. У хрватском и славонском одељењу и у одељењу за домаћу индустрију су били изложени предмети које је осмислила Савка Суботић. Изложено је двеста четрдесет разноврсних конфекцијских комада за женску употребу које је она лично осмислила, од хаљина, шешира и сунцобрана, преко рубља за

⁴⁹⁶ D. Damjanović, „Croatian Pavilions at the 1896 Millennium Exhibition in Budapest“, in: *Ephemeral Architecture in Central Europe in the 19th and 20th Centuries*, *Ephemeral Architecture in Central Europe in the 19th and 20th Centuries*, ed. M. Székely, Paris, 2015, 51-74.

⁴⁹⁷ Савка Суботић је била део угледних кругова пречанских Срба; њен супруг Јован Суботић је био угледна личност, а ништа мање и њен рођени брат Михаило Полит Десанчић, најближи сарадник Светозара Милетића и један од водећих српских политичара у јужној Угарској.

⁴⁹⁸ М. Цветковић, „Традиција као инспирација у делу Савке Суботић“, *Зборник Музеја примењене уметности*, књ. 2, 2006, 53.

⁴⁹⁹ М. Цветковић, *нав. дело*,

⁵⁰⁰ С. В. Поповић, „Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти“, *Орао за 1886. год*, Нови Сад 1885, 109-110.

⁵⁰¹ Ј. Миловановић, „Српске црквене старине на изложбама у Будимпешти крајем 19. века: културно наслеђе у функцији двојног идентитета“ у: *Из историје српско-мађарских културних веза*, Нови Сад, 2019, 201-233.

постељину, до дечијих костима.⁵⁰² Поред изложених предмета, према замисли Савке Суботић засебно је била представљена соба у етно-стилу, намењена за лутријско извлачење, опремљена по њеној инвентивној замисли. Ова соба била је главна лутријска награда на Земаљској изложби у Будимпешти коју је добио чиновник из Пеште, што је још једна потврда атрактивности народних рукотворина и национално одређене, народне естетике међу буржоаском публиком у другој половини века.⁵⁰³

Интересовање Савке Суботић да изучава, а потом и да организује производњу женске народне рукотворине био је резултат духа времена у ком је она интелектуално стасавала, а у ком је доминирала национална идеја. Под утицајем новосадског Омладинског покрета, али и дела филозофа Хекела, Бихнера и Молешота, Савка је своју мисао о продуктивности рада сеоских жена заснива на интелектуалном утемељењу, а потом је спроводи и у пракси. Користећи службене посете свог мужа – Јована Суботића⁵⁰⁴ сремским селима она стиче увид у естетске и техничке вредности сеоских тканих и везених рукотворина, о томе бележи: „На том путу видела сам богату ризницу наших народних женских рукотворина, у којима се огледа стваралачки дух народног генија!.. *Осетила сам да би требало то народно благо изнети на видик* (курзив С.С.)“⁵⁰⁵ У наведеном цитату јасно се препознаје схватање Јохана Готфрида Хердера о „заспалом народном генију“ који је требало пробудити у савременом, националном колективу. Парадоксалн ефекат који је изазвала едиција *Аустроугарска монархија у речи и слици* произведен је и на Земаљској изложби у Пешти 1885. године. Желећи да креирају унисону слику о *мађарској политичкој нацији* и њеним чиниоцима – другим народним ентитетима, успели су да покрену лавину националног профилисања код супарничких народа, на шта јасно указује учествовање Срба на изложби и интересовање које су изазвали изложени предмети. О томе нарочито гласовито сведочи збирка српских црквених старина коју је сакупио Никола Плавшић.

Изузетно важан део изложених експоната била је збирка црквених старина из манастира и цркава Фрушке горе и Карловачке митрополије међу којима се нашло чак двеста педесет пет српских старина, смештених у десет великих ормана, заједно са мађарским старинама, распоређених у четири изложбене сале Уметничког павиљона. Највише је било предмета из ризница Саборне цркве у Сремским Карловцима (38 комада), а затим су се према бројности ређали фрушкогорски манастири: Крушедол, Шишатовач, Раваница (Врдник), Хопово, Јазак, Бешеново, Раковац, Фенек, Кужеждин, Прибина Глава, Велика Ремета и најзад Гргетег.⁵⁰⁶ Међутим, излагању је претходило опсежно истраживање, те је на банову молбу, српски патријарх Герман Анђелић допустио Плавшићу да проучава предмете из ризница. Он је провео скоро осам недеља у одабиру и бележењу артефаката, а са собом водио и фотографа који је снимао не само предмете примењене уметности, већ и иконостасе, као и унутрашњост и околину манастирских цркава.⁵⁰⁷ (сл. 29, сл. 30) На шездесет четири плоче, снимљено је око три стотине различитих предмета⁵⁰⁸ од којих су неки донети у Великој сеоби 1690. године, а други израђени у српским сакралним средиштима на територији Угарске.

⁵⁰² За детаљни приказ предмета које је изложила Савка Суботић видети: М. Цветковић, „Традиција као инспирација у делу Савке Суботић“, *Зборник Музеја примењене уметности*, књ. 2, 53-64.

⁵⁰³ М. Цветковић, *нав. дело*, 60.

⁵⁰⁴ Јован Суботић (1817-1886), Савкин супруг, био је адвокат, доктор филозофије и права, песник и политичар.

⁵⁰⁵ Наведено према: М. Цветковић, *нав. дело*, 57.

⁵⁰⁶ М. Валтровић, „Српске црквене старине на будим-пештанској земаљској изложби,“, *Старинар* бр. 4, год. II, 1885, 103.

⁵⁰⁷ Сачуване фотографије из корпуса оформљеног на иницијативу Николе Плавшића данас се чувају у Музеју Војводине у Новом Саду и публиковане су у каталогу: Д. Његован, *Благо из кошнице: Од Музеја Матице српске до Музеја Војводине 1847–1947–2017*, Нови Сад, 2017, 51-59.

⁵⁰⁸ Податак из писма изасланика српске владе од 9/17. септембра (прилог 2), наведено према С. Богдановић, „Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 13, 1977, 306. Стеван Поповић у свом тексту о Плавшићу наводи да је снимљено 80 плоча са 257 комада ”најдрагоценијих старина”.

Значај изложене збирке српских старина са простора јужне Угарске за културну историју српског народа и допуну познавања његовог уметничког стваралаштва препознат је и у Краљевини Србији. Српска влада је упутила двојицу професора Велике школе, проучаваоца српских старина и истакнутих културних радника – Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића као своје изасланике на изложбу у Будимпешту како би пописали изложене српске црквене старине.⁵⁰⁹ Описи српских старина из фрушкогорских манастира излазе у *Старинару*⁵¹⁰ крајем 1885. и током целе 1886. и 1887. године под насловом „Српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти”, а уз то и неколико фотографија снимљених на изложби, уз наду да ће бити публикувано свеобухватно дело, са Плавшићевим фотографијама, под финансијским покровитељством српске владе, до чега ипак никада неће доћи.⁵¹¹ Сопствени утисак о вишеструком значају изложених предмета Валтровић износи у *Старинару*: „Свет је у опште о њима мало што дознавао до сад, а зналци готово ништа, те с тога овде у знатном броју изложене дају зналцу неочекивано градиво за познавање развитка уметности у српској цркви. Неке су од њих из четрнаестог века, а неке из доцнијих векова, до из осамнаестога. Својом разноликошћу и својом изразом, старине ове чине драгоцену збирку, која показује врло прегледно, како се је и у ком правцу у нас развијао вез на разним црквеним ризама и златарска вештина на црквеним сасудима. Изложене су одежде за разне чинове црквене, митре, покрови, крстови, ћивоти за мошти, оковане иконице и многе друге ствари. Изложен је и знатан број на пергаменту писаних књига, са укуским шарама, сребрним и позлаћеним оковом и укуским повезом. Поред црквених ствари, има и неколико мирских и то: кованих појасова и деспотских капа које су богато окићене бисером. Зналци жељно ишчекују да се ове старине опишу и насликају. Тиме би се, не само попунила празнина једна у општој историји уметности, у којој је византијска уметност са њеним гранама, сразмерно најслабије израђена, но би данашњи гледаоци и красиоци црквеног одела и сасуда, добили одличне образце за свој рад.”⁵¹²

Поред српског и хрватски народ је у највећој мери изложио предмете домаће радиности. Међутим, док је са једне стране мађарска политичка нација њих сагледавала као не-државотворне народе, на нижем ступњу развоја, они су етнографију ставили у службу доказивања сопствене аутентичности. Овај културолошки исказ је требало да фигурира као политички аргумент у борби за аутономију и независношћу.⁵¹³

Пештанска Земаљска изложба била је догађај који је изнедрио више слојева значења који су паралелно функционисали. Њена многозначност долази као последица идентитетске сложености у оквиру Краљевине Угарске, па и читаве Монархије, где је културно-економска презентација готово увек имала политичку конотацију. Паралелно са настојањем да се историја осталих народа прикаже као део тока угарске државне историје, дошло је до акумулације знања о прошлости појединачних народних заједница која је произашла из подстрекачке атмосфере обојене националном мишљу која је владала у Угарској у другој половини 19. века, што је био случај и широм Европе.

2. Отелотворење мађарске националне идеје у Миленијумској прослави 1896. године и простор јужне Угарске

⁵⁰⁹ С. Богдановић, *нав. дело*, 306.

⁵¹⁰ *Старинар* је најстарији домаћи научни археолошки часопис који је излазио од 1884. године, првобитно као гласило Српског археолошког друштва, затим Археолошког друштва Београда, да би најзад постао орган Археолошког института. Први уредник *Старинара* је био Михаило Валтровић, а часопис излази и данас. <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=0350-0241> (приступљено: 8.7.2022.)

⁵¹¹ С. Богдановић, *нав. дело*, 308-309.

⁵¹² М. Валтровић, „Српске црквене старине на будим-пештанској изложби”, *Старинар* бр. 4, год. II, 1885, 99-100.

⁵¹³ V. Brdar Mustapić, „Applied Arts of the Kingdom of Croatia and Slavonia at Budapest Exhibitions in 1885 and 1896”, in: *Croatia – Hungary: 800 Years of Shared Cultural Heritage*, Zagreb, 2020, 320-325.

Обележавање хиљадугодишњице досељавања Мађара из азијских степа на простор Панонске низије – познате као Миленијумска прослава – био је јединствен подухват у читавој Средњој Европи који се рефлектовао на нивоу свих земаља које су припадале Круни Св. Стефана. Мађарски Миленијум продро је у све сфере људског деловања, слављењу историје били су подвргнуте не само делатности из области културе, већ и технолошко-индустријски проналасци. Размере уметничке продукције индуковане потребама Миленијума сведоче о значају овог јубилеја за мађарски народ и познодеветнаестовековну Угарску који се рефлектовао и на не-мађарско становништво. Овај догађај је подарио мађарској престоници савремено рухо у ком је данас позната, покренуо је лавину историографских, етнографских и музеолошких подухвата, предодредио је настанак бројних историјских слика које су заувек промениле мађарску историју уметности, али је допринео и креирању неких од најупечатљивијих уметничких дела не-мађарских народа што се најбоље очитује на примеру Хрвата и Срба. Поднебље јужне Угарске, данашње северне Србије, које је обухватало и делове Румуније и Хрватске, било је захваћено миленијумским заносом који је за собом оставио корпус културног наслеђа, ликовне, споменичке, визуелне и вербалне културе које је треба сагледати као целину. У историјском контексту, метафором драмских чинова, Миленијумска прослава се перципира као *кулминација* мађарске историјске „драмске радње“, након које су уследили *перипетија* у пост-миленијумском периоду, а на концу и *расплет* који је донео Велики рат.

Политичка, друштвена и духовно-интелектуална клима која је претходила Миленијуму 1896. године

Клима у којој је национални јубилеј обележен раскошним низом подухвата – од Миленијумске изложбе у центру, до живих слика приређиваних на периферији, била је последица свеукупног *Zeitgeist*-а који је доминирао европским континентом у другој половини 19. и у првим деценијама 20. века. У обележавању Миленијума препознаје се одређени број концепата – топоса који су свепожимајући када је реч о овом пројекту, док се *историја* издваја као врховни концепт читавог подухвата. Остали топоси који се издвајају у прослави хиљадугодишњице, кристалисали су се током читавог периода дуализма, да би током 1896. године задобили своју заокружену форму и остварили пуни потенцијал. Међу њима истакнуто место заузимају: *нација*, *територија*, *устав* и *круна* који ће се потом прилагођавати различитим мисаоним и визуелним, као и вербалним системима.

Статус који је историја имала у Угарској у другој половини века на најбољи начин илуструје следећи цитат Калмана Талија (Thaly Kálmán)⁵¹⁴, једног од идејних утемељивача Миленијумске прославе: „Историја је наша јака тврђава, она штити корен наших права; - коју одбијамо да уништимо преузимањем туђег морала: као мађарски народ не можемо више остати у долини четири реке, међу овим збрканим народима.“ *Религија историјске вере*, написана 1869, у којој је Тали изнео своје метафизичко схватање историје, узрасла је као званична национална идеологија до краја века. Спомињањем јаке тврђаве, Тали је вероватно реферирао на редове реформатора Мартина Лутера у којима се позива на Псалм 46⁵¹⁵: „Наш Бог је јака тврђава / Наше добро оружје и штит...“⁵¹⁶ Визија прошлости у форми тврђаве коју је требало бранити, задобиће своје отелотворење у различитим остварењима поводом Миленијума. О значају историје, али и свих њених деривата, у мађарским интелектуалним круговима у предмиленијумском периоду сведочи и већ споменуто читање које Флорис Ромер одржао на Конгресу Историјског друштва одржаног у јулу 1885. У време одржавања

⁵¹⁴ Калман Тали (1839 - 1909) је био је угарски политичар, историчар, песник, члан Угарске академије наука. Био је један од оснивача Угарског историјског друштва, као и члан Независне странке. <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/t-ty-780F8/thaly-kalman-78223/> (приступљено: 21.7.2022.)

⁵¹⁵ http://biblija.info/ekavski/19_PSA/19PSA046.HTM (приступљено: 21.7.2022.)

⁵¹⁶ K. Sinkó, „*A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk*“, 132.

Земаљске изложбе којом је само наговештено све оно што ће на Миленијумској изложби бити обрађено до детаља, Ромер је, комбинујући различите начине и облике ширења историјског знања, настојао да оствари органско јединство мисли које ће допринети развоју историјске перспективе различитих слојева друштва. Истом циљу, према његовом схватању, требало је да послуже изложбе, историјске процесије, позориште, најзад и школско историјско образовање.⁵¹⁷ У таквој атмосфери прилика да се уведе нови национални празник који ће прослављати хиљадугодишњу прошлост нације – није се смела пропустити, а Ромерово *мултимедијално* виђење историје у Миленијумској изложби одржаној од маја до октобра 1896. године остварило је свој пуни потенцијал.

Слабљење верског и јачање националног идентитета у 19. веку заувек је изменило деловање у јавној сфери модерних држава, подједнако на културном и политичком плану.⁵¹⁸ Прожетост европске цивилизације хришћанством неминовно је утицао да литургијска меморијска структура цркве и верски патриотизам заснован на календару хришћанских празника утичу на културу сећања предеветнаестовековних европских држава. Француска револуција уводи секуларизоване државне празнике, што означава почетак етатизације времена, које се политички конституише, засновано на патриотском и националном принципу. *Етатизација* времена подразумевала је с једне стране реорганизацију историјског времена и његово сагледавање у светлости историје националне државе, док је са друге стране увођење сећања на догађаје из „националног времена“ у савремено текуће време, обележавано празницима и свечаностима различитих врста.⁵¹⁹

Настојање да се обележи хиљаду година постојања мађарске нације и државе у себи је сажело два аспекта – *симболички* и *политички*. Симболички аспект се односи на обележавање *миленарне* године, која осим округле годишњице – јубилеја, проширеног значења у односу на изворни које је потекло из Старог завета⁵²⁰, у себи садржи и средњовековне хришћанске референце. Очекивање смака света у средњем веку није нужно било повезано са посебним бројем година, али се у одређеним периодима посебно испољавало. Велику религиозну реакцију изазвале су 1000. година по Христовом рођењу, као и 1033. која је означавала хиљадугодишњицу Спаситељеве смрти и вазнесења, када се огроман број ходочасника упутио ка Јерусалиму.⁵²¹ Човечанство једанаестог века живело је у ишчекивању краја времена и спасења⁵²², што говори о посебном значају броја хиљаду за цивилизацију. Феномен „округлих бројева“ заснован је на светим бројевима објашњеним у Старом завету, а кореспондира са светим добом које ће се по истеку одређеног броја година поновити (сабатна или орпосна година). Рани нови век доноси свест о вековима, што утиче на посебно прослављање смене столећа. Јавља се представа о *genius saeculi* (*духу века*, прим. прев.), као и о томе да се сменом векова нешто старо окончава, а нешто ново започиње. Још интезивније религијско-историјско упориште може се повезати са миленијумом када се ишчекује смак света. Поред апокалиптичног виђења смене миленијума, он је још израженије носио раздвајање *старог* и *новог*, које у реалном историјском тренутку не постоји, већ се конструише као друштвена свест. Значај миленијума додатно наглашава дужина временског интервала, који је ређи (самим тим и значајнији од вековног), чије се обележавање, засновано на цикличном моделу схватања историје, поима као кореспондирање са светим

⁵¹⁷ *Ibid*, 134.

⁵¹⁸ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012, 61.

⁵¹⁹ *Исто*, 85-86.

⁵²⁰ Овнујски рог којим се у Старом завету на дан помирења сваке 50. године, обзнањује света година звао се *јобел*, из које је изведена ознака *annus iubilaeus* – опросна година утемељена од стране римског папе, која је требало да наступа сваке стоте године од Христовог рођења, односно термин *јубилеј* који је у модерно време понео друго значење. (М. Митерауер, *Миленијуми и друге јубиларне свечаности: Зашто прослављамо историју?*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003, 59-61.).

⁵²¹ М. Митерауер, *Миленијуми и друге јубиларне свечаности: Зашто прослављамо историју?*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003, 64.

⁵²² *Ž. Dibi, Vreme katedrala*, prev. Z. Stojanović, Novi Sad, 2007, 109-110.

почетком.⁵²³ Примордијални аспект, односно „свети почетак“ имаће велики значај у контексту прославе Миленијума 1896. године.

Појам мађарског досељавања у Панонску низију и настојање да се утврди кад се оно збило знатно је старије од 1896. године и може се пратити од момента када започиње уобличавања модерне мађарске националне мисли током тридесетих година 19. века. Мађарска историографија, под крилом националне визије, пратила је опште трендове 19. века, па је тако романтичарски дискурс био замењен Ранкеовим критичким методом помоћу ког је требало утврдити „како је заиста било“.⁵²⁴ Почетком осамедестих година постало је јасно да прилика као што је обележавања миленарног јубилеја не сме да се протрафи. Угарском парламенту на предстојећи јубилеј пажњу је скренуо Шандор Хегедуш (Hegedűs Sándor), посланик либералног крила и будући министар трговине, међутим, тачан датум досељавања није био познат што је опструирало одређивање тачног датума прославе. Након Хегедушове интерпелације, у државном погледу миленарна идеја задобија значај 1882. године када је угарска влада затражила од историчара Угарске академије наука да утврде када се тачно догодило „освајање отаџбине“. Основан је одбор угледних медијевиста у саставу Ђуле Паулера (Pauler Gyula), Ференца Саламона (Salamon Ferenc) и Кароља Сабоа (Szábo Károly) који је требало да утврди годину освајања нове домовине. Упркос детаљној анализи историјских извора, одбор је успео да утврди само широк период од између 888. и 900. као почетне и крајње године за које се сматрало да се досељавање догодило. Академија је као празничну годину предложила 1894. сматрајући да ће деценија бити довољна за припреме, настојећи да историјским аргументима оправда 894. као годину насељавања.⁵²⁵ Међутим, у наредним годинама интересовање је опало, да би након петиције Жупаније Берег 1889. којој се придружило више од педесет других жупанија и градова, тражено је од владе да донесе одлуку о празничној години и да најзад започне припреме. Споменути Калман Тали се такође 1890. обратио премијеру поводом истог питања што јасно указује да је у мађарским интелектуалним и политичком круговима, како у престоници, тако и на периферији, питање миленијума било од велике важности.⁵²⁶

Начин на који је у Угарској уведен национални празник у потпуности следи парадигму репрезентативне културе модерних европских држава које су пажљивом идеолошком акцијом одређени догађаји из националне прошлости уводиле у систем колективног сећања државне заједнице, желећи да делују у домену креирања колективних вредности.⁵²⁷ Први корак у увођењу националног у Угарској било је ангажовање званичне историографије, која је развој као научна дисциплина доживела у историзованим националним културама 19. века.⁵²⁸ Одабир догађаја из прошлости који су заслужили посебну видљивост, а потом и њихова интерпретација представљали су предмет бављења традиционалне историографије⁵²⁹, што је у овом случају било наручено са државног врха. Сећање наметнуто „одозго“ настаје из потребе за изградњом и учвршћивањем идентитета⁵³⁰, оно не може да сачува прошлост као такву, већ тежи да је реконструише и повеже своје знање са актуелном ситуацијом.⁵³¹ Однос историографије и сећања у 19. веку није био искључив, они су се међусобно преплитали и утицали једно на друго. Увођење догађаја у јавну заједничку

⁵²³ М. Митерауер, *нав. дело*, 140-143.

⁵²⁴ В. Varga, *The Monumental Nation*, 21.

⁵²⁵ К. Sinkó, „*A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk*“, 133-134.

⁵²⁶ В. Varga, *The Monumental Nation*, 26.

⁵²⁷ К. Sinkó, „*A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk*“, 135.

⁵²⁸ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012, 87-91; И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006, 66-71.

⁵²⁹ Н. К. Bhabha, „Introduction: narrating the nation“ in: *Nation and Narration*, ed. Н. К. Bhabha, London, 1994, 3.

⁵³⁰ А. Asman, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. D. Gojković, Beograd, 2011, 40.

⁵³¹ Ј. Asman, „Kolektivno sećanje i kulturni identitet“ u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, ur. М. Sládeček i др, Beograd, 2015, 66.

меморију вршило се посредством историографије, што сведочи о њеној значајној улози у процесу преображења историје у модеран политички мит.⁵³² Наведено се може препознати и у делатности угарских државника коју су на „научним“ основама установили национални празник и искористили га за самопотврђивање и самопромоцију. Упркос тачности којој је стремила историјска наука у позном деветанестом веку, догађаји су истовремено подлежали *митизацији*. Произвођење националних митова није било у сукобу са историјским чињеницама, већ су служили као „наградња“ историје, која се посматрала „очима идентитета“, а мит је имао функцију кохезионог фактора одређене заједнице.⁵³³

Када је једном утврђен оквиран период освајања домовине и када је одлучено да ће бити организована Миленијумска прослава, требало ју је испунити садржајем који ће одговорити на актуелне угарске политичке, друштвене и културне потребе. Наративи пласирани у оквиру Миленијумских свечаности текли су неколико паралелних токова, делујући у извесној мери контрадикторно, ипак су успели да одразе сложене идентитете узроковане изразитом мултиетничношћу у угарском делу Монархије. Пре него што је миленијумски занос обузео Мађаре, први хришћански угарски владар – Свети Стефан, сматран је оснивачем државе, а његово крунисање Светом круном 1000. године означавало је почетак мађарског државног уређења. У историјском наративу сентиштанске идеологије, укорене у средњовековној историографији, Свети Стефан је фигурирао као представник универзалних, прозападних вредности при чему је мултиетничност Угарске играла важну улогу. Овакво читање мађарске националне прошлости канонизовали су углавном западноугарски, католички, прохабзбуришки оријентисани интелектуалци.⁵³⁴ Међутим, уобличавањем мита о освајању домовине крајем 9. века нова митска фигура се појавила на хоризонту мађарске националне прошлости и у потпуности је обележила Миленијумске свечаности – био је то принц Арпад, предводник седам мађарских племена која су се крајем 9. века доселила у Карпатски басен што је био разлог да се у савременој реинтерпретацији сматра праоцем Мађара. Уобличавање Арпадовога култа који се заснивао на његовим источњачким коренима и вечитој тежњи за независношћу, јавило се у крилу калвинистичких, претежно трансилванских и источноугарских мислилаца.⁵³⁵ Миленијумске свечаности у чији центар је постављен пагански предводник Мађара биле су први догађај у мађарској историји који је на тај начин прослављао Арпада и освајање, што је, у извесној мери, било у служби актуелних политичких циљева. Митска фигура мађарског претка означавала је почетак историје Угарске на садашњој територији, а његови пагански корени требало да је уједине католичке и протестантске Мађаре. Арпад и његова војна победа над аутохтоним становништвом требало је да подстакне на акцију актуелни мађарски национ. У складу са описаним историографским читањима, Арпад је идејно и визуелно је уобличаван као моћан, непоколебљиви ратник у ком се сажима слика о мађарској етничкој, такозваној крвној аутентичности, која је додатно била изражена чињеницом да Мађари нису делили генеалогске корене са околним европским групама народа. Мађарска производња националног мита о пореклу нације с једне стране је одржавала *мистицизам којим је натопљено мађарско размишљање о историји*,⁵³⁶ док је са друге стране Арпад придружен митским оснивачима других европских земаља, у коме је акценат често био на „индивидуалности“ одређеног националног *бића*.⁵³⁷

⁵³² М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012, 87.

⁵³³ А. Asman, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. D. Gojković, Београд, 2011, 44. Е. Hobsbom, „Uvod: kako se tradicije izmišljaju“ u: *Izmišljanje tradicije*, prev. S. Glišić i M. Prelić, ur. E. Hobsbom i T. Rejndžer, Београд, 2011.

⁵³⁴ В. Varga, *The Monumental Nation*, 27-29.

⁵³⁵ *Ibid*, 30.

⁵³⁶ К. Varga, *Gulaš od turul ptice*, Београд, 2012, 34.

⁵³⁷ Најбољи пример је немачки јунак Херман из племена Херуска, германски поглавица, који је у првом веку нове ере нанео пораз Римљанима у бици у Теуборуршкој шуми. У деветнаестом веку Херман постаје симбол

Посебан значај у меморисању националне заједнице имали су „примордијални догађаји“, који не морају увек бити на „космичким изворима егзистенције“, већ могу да означавају почетак стварања одређене друштвене заједнице и да тиме инспиришу, обезбеђују и потврђује њено постојање. Наведени вид комеморативне праксе служи „подмлађивању“ заједнице уносећи свежу и снажну енергију у свакодневни живот и постојеће структуре.⁵³⁸ Теоретичар нација Ентони Смит посебно истиче значај митова о етничким почецима и прецима у конструисању националног идентитета. Конструисање мита о насељавању Мађара на „национално тло“ може се сматрати припремном фазом Миленијумских свечаности. Реактуализација догађаја који реферишу на заузимање одређеног *простора* са којим се нација идентификује не фигурира искључиво на симболичкој разини, већ има врло јасно дефинисану политичку позадину која се ослања на „историјско право“ контроле и владања одређеним простором коју сматра својом отаџбином. Ревокација митских предака требало је да послужи стварању симболичког заједништва међу припадницима нације.⁵³⁹ Национални патријарси су сматраним извориштем из ког је потекла читава нација, што је у припадницима нације будило осећај посебности и достојанства⁵⁴⁰, а у Миленијумским свечаностима ће посебно бити изражено кроз фигуру Арпада.⁵⁴¹

*

Стабилан период дуализма у ком су доминирали либерални светоназори, како се 19. век примицао крају све више су се радикализовали. У период од готово три деценије између Нагодбе и Миленијума у Угарској је извршена административна и законодавна интеграција, а напредовала је и економска консолидација. Самостална национална економија утицала је на развој индустрије, као и на национализацију железничке мреже – све то је требало да допринесе трансформацији Угарске од феудалне ка модерној, прогресивној земљи, међутим ментална интеграција становништва испоставила се као најизазовнији задатак. Упркос свим модернизацијским стратегијама, феудално наслеђе и значај религије доминирали су у друштвеним односима, онемогућавајући превредновање хетерогених идентитета који су карактерисали угарско становништво. Идентитетско раслојавање становника Угарске текло је у више смерова и заснивало се на друштвеном и правном статусу, вери, етничкој припадности, полу, професији и уском географском окружењу. Лојалност монарху и извесна идентификација са Краљевином Угарском били су уобичајени, нарочито када је реч о у усклађивању са важећим нормама и партиципацији појединца у јавном животу. Ипак унифицирани осећај заједништва је изостао. Национални интереси етничких Мађара постају све више део дневно-политичког деловања, док су либерални светоназори и толеранција према немађарским политичким захтевима лагано ишчезавали као се век примицао крају, а нарочито након повлачења Калмана Тисе са места председника Владе 1890. године.⁵⁴² Међутим, још у време његове владавине стасава нова генерација политичара која је давала предност националном интересу над либералним вредностима, радећи на централизацији државне власти. Све интензивнији мађарски национални интегративни покушаји су такође радикализовали немађарске националне елите које су, истини за вољу, деловале поприлично неефикасно, што је помирење различитих националних циљева унутар Угарске постало немогуће након седамдесетих година 19. века. Ипак, тек у само предвечерје Миленијумске прославе „питање националности“ постаје централно политичко питање. Председник владе барон Деже Банфи () је у свом програмском говору у јануару 1895. обрадио ово питање, организујући посебно одељење надлежно за ову ствар. Једна од предузетих мера било је

борбе немачког народа за уједињење и ослобађање од освајача, што је 1875. године резултирало подизањем споменика на месту за које се веровало да се на њему одиграла битка. R. Koshar, *From Monument to Traces: Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, 2000, 36-37.

⁵³⁸ J. Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, 1997, 23.

⁵³⁹ A. D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, New York, 1999, 63-64.

⁵⁴⁰ *Ibid*, 65.

⁵⁴¹ J. Pótó, „...Állj az időnek végezetéig! Az ezredévi emlékművek története”, *Historia* 18, 5-6, 1996, 15-18.

⁵⁴² П. Рокаи, *нав. дело*, 275.

наређење великим жупанима да држе на оку локалне немађарске националне активисте и да буду ажурни у извештавању о њиховим активностима. Претходна Банфијева каријера на челу великог жупана у удаљеним трансилванијским окрузима често се заснивала на употреби мера присмотра подређених које је користио и као премијер.⁵⁴³ Последња деценија 19. века у Угарској била је у потпуности прожета миленијумским усхићењем што је с једне стране довело до принудне еволуције концепта мађарске политичке нације, а са друге стране до неуспелих покушаја угарских народности да се оваквом третману одупру.

Када је реч о простору јужне Угарске и прослављању Миленијума питање немађарских народа неминовно долази у први план с обзиром на наглашену етничку мешовитост ових простора. Идентитетска дивергентност условљена многобројним факторима с једне стране, као и опортунистичким циљевима са друге, утицала је на различито одношење према мађарском јубилеју, који је са друге стране био и јубилеј државе чији су они грађани били што је утицало да одређене структуре узму учешће у овом пројекту.

Један од главних карактеристика Аустроугарске монархије била је дивергентност у многобројним параметрима међу којима су свакако на првом месту разлика у верском и етничком саставу становништва до економске развијености, изграђености саобраћајне мреже, густоће насељености, степена урбанизације и нивоа писмености.⁵⁴⁴ Упркос политичкој перцепцији угарског становништва као легитимних припадника мађарског политичког народа, једна од категорија изјашњења у попису из 1890. био је матерњи језик, према ком је етничких Мађара у Угарској било 48,61%, појединачно су имали релативну већину, али их је било мање од половине укупног броја житеља.⁵⁴⁵ У јужноугарским жупанијама и градовима, с обзиром на њихову пограничну локацију, етничка разноврсност становништва је била још израженија. У Торонталској жупанији Мађари су чини тек трећу по бројности етничку групу,⁵⁴⁶ а слична ситуација је била и у осталим јужноугарским жупанијама. Пре него што је отпочела слављеничка миленијумска година, под све већим мађарским притиском припадници румунске, српске и словачке народности су у августу 1895. године сазвали *Народосни конгрес* у Будимпешти, како би се организовано одупрли притисцима и изразили своја неслагања. Између осталих захтева који су се односили на тражену равноправност у Угарској, у једном делу се дотичу Миленијума: „Прославу и изложбу која се спрема сматрамо обманом Европе. Оваквом сликом желе приказати (организатори, прим. аутора) Европи да нације у Угарској живе у миру и слози, а већина становништва Угарске у ствари је незадовољна... у исто време изјављујемо да у овим прославама које нас вређају нећемо учествовати ни у каквој форми. Протестујемо што се спрема таква прослава против које је већина становништва Угарске, протестујемо против такве прославе и свечаности која ће нас приказати као побеђене и подјармљене народе...“⁵⁴⁷ Упркос изнетим ставовима опозиције различитих народности, припадници немађарских народа ипак су узели учешће у прослављању Миленијума с обзиром на слабу унутрашњу организацију.⁵⁴⁸

Миленијумске свечаности: тренутак између идеалне прошлости и сањане будућности

⁵⁴³ B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*,

⁵⁴⁴ Ž. Holjevac, M. Rimac, „Zemlje ugarske krune u doba mađarskoga milenija“, *Historijski zbornik* god. LXIV (2011), br. 1, 52.

⁵⁴⁵ *Isto*, 58.

⁵⁴⁶ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 74.

⁵⁴⁷ Т. Пал, „О односу народности Угарске према прослави хиљадугодишњице доласка Мађара у Панонску низију у: *нав. дело*, 303-307.

⁵⁴⁸ Сличне несугласнице су постојале у вези са свечаношћу повод инаугуације Миленијумске куле на Гардошу и хрватских званичника који испрва нису желели да узму учешће у овој свечаности, што се на крају ипак десило. (Анон, „A zimonyi ünneper. Kiküldöt t t udós í tónk távi rata.“ [*Прослава у Земуну. Телеграф нашег дописника*, прев. J.M.], *Budapesti Hírlap* (Budapest), 21. септембар 1896.)

„Зато што машта целог народа мора бити ту на слици.“⁵⁴⁹
Гроф Лајош Тиса о Мункачијевом делу *Долазак Мађара*

Један од главних идејних твораца Миленијумске прославе био већ споменути Јене Зичи који је у највећој мери утицао на осмишљавање Земаљске изложбе 1885. године, која ће се испоставити као генерална проба великог националног спектакла који се збио 1896. године. Зичи је у своји мемоарима, објављеним у *Годишњаку Друштва љубитеља уметности*, поделио да је први предложио да окосница националног јубилеја буде светска или национална изложба која је у више наврата организована у иностранству поводом различитих јубилеја. Ипак, поред изложбе по угледу на светске која би била финансирана уз помоћ страног капитала, требало је допунити је низом догађаја; он је предложило да низ прослава започне седницом парламента која би уврстила Миленијум у устав, а да се заврши инаугурацијом групе статуа које ће бити подигнуте на брду Гелерт повише Пеште, на Дан Св. Стефана. Прегнућа Академије наука требало је да укажу на интелектуални напредак, док је војна парада планирана за поље Ракош требало да посведочи о борбеној готовости земље. Важан део Миленијумске прославе, по Зичијевом мишљењу биле су и црквене и студентске поворке, предаја јавних објеката и освећење цркава, одржавање свечаног *Te Deum*-а, потом и парада бандерија и величанствена костимирана историјска поворка такозвана „Процесија десет векова“. Да би свечарска атмосфера била додатно наглашена и да би се народ забавио Зичи је предложио одржавање спортских и народних манифестација.⁵⁵⁰

Ако је Јене Зичи имао пресудан утицај у осмишљавању начина на који је обележен мађарски хиљадугодишњи јубилеј, онда је Калман Тали предодредио *семиосферу* Миленијумске прославе. Идејно утемељење његовог предлога да се изгради „седам националних споменика“ понудило је систем значења и другим аспектима Миленијума. За разлику сентиштанске, државне идеологије коју је пропагирала Либерална странка, култ Арпада који је стасавао шездесетих и седамдесетих година 19. века, уврштен је у политичко-симболичке светоназоре Странке независности чији је Тали био члан. Деведесетих година он је био на врхунцу своје каријере, радећи као политичар и историограф на ширењу мађарске националне свести утемељене на арпадској идеологији. Говором у Парламенту је 1891. предложио да се у Миленијумску изложбу уврсти историјски и етнографски део како би задобила ретроспективни карактер. Талијев уплив је био доминантан будући да је као једини историчар међу члановима Одбора миленијумске изложбе, успео да сопственој аргументацији подари илузију стручности и историјске објективности, што је утицало да буде често консултован у симболичким питањима.⁵⁵¹

Пре него што је у целини установљен начин прослављања Миленијума 1896. године, наручена је парадигматска сликарска композиција читавог јубилеја од славног сликара – Михаља Мункачија која са различитих аспеката у које спадају одабир уметника, процес израде, (не)излагање, простор ком је намењена и рецепција – сажима *миленијумску визију* мађарске националне елите, средства да се она отелотвори и циљеве које је требало постићи. (сл. 31) Идеја да прослављени уметник наслика дело које ће приказивати освајање новог државног простора крајем 9. века јавила се заједно са идејом да се подигне нова зграда Угарског парламента која је требало да фигурира као архитектонски врхунац обележавања миленијума и отелотворење мађарске хиљадугодишње државе. Велелепни, неоготички објекат који ће годинама постепено ницати на пештанској обали Дунава, препознатљиви симбол актуелне мађарске престонице, започет је према замисли архитектке Имреа Штајндла која је евоцирала средњовековни стилски израз.⁵⁵² Непосредно пред расписивање конкурса

⁵⁴⁹ J. Borsos, „Munkácsy Mihály Honfoglalása”, in: *Művészettörténeti Értésítő*, XLIX. évf, 1-2. szám, 2000, 141.

⁵⁵⁰ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, 134-135.

⁵⁵¹ *Ibid.*, 136.

⁵⁵² J. Sisa, „The Parliament Building“, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*, 792-793. Извршни одбор за изградњу зграде Парламента основан је 30. јула 1884. године, са грофом Лајошем Тисом на челу. У марту наредне године је

за достављање планова за изградњу Парламента у априлу 1882. године, прослављени мађарски писац Мор Јокаи, дао је предлог на скупштинском банкету, организованом у Мункачијеву част, „да би мађарска нација била достојна да Мункачијев кист овековечи слику оснивања отаџбине наших предака поводом миленијума“, као и да би „та слика с правом требало да заузме место у великој сали новог државног дома који ће до тада свакако бити спреман.“ Међутим, по питању Јокаијевог предлога ништа није предузето више седам година. Интересовање за Мункачија међу мађарском националним елитом јавља се поново 1890. године, на шта је утицао његов успех у осликавању таванице Историјско-уметничког музеја у Бечу, која је његове мађарске сународнике подсетила да не постоји ниједно Мункачијево остварење од велике важности у угарској престоници. Еминентни престонички лист *Недељне новине* (*Vasárnapi Újság*) током јесени 1890. године редовно доноси вести о Мункачијевом кретању и пословима, па се тако сазнаје да је пре повратка у Париз у ком је живео, посетио Јокаија са којим разговарао о *Доласку Мађара*, као и да је одмах по пристизању у француску престоницу започео рад на скицама велике слике намењене холу Парламента. Већ тада је било одлучено коју ће сцену приказати Мункачи – у *Недељним новинама* се наводи да је у питању је био моменат „када Арпад стиже на границу нове отаџбине где му староседеоци одају знаке поштовања – крчаг воде и посечену траву. Арпад стоји на брду, окружен мађарским поглавицама на коњима и пешака. Испред њега су словенски изасланици који клече и исказују му знаке почасти. Слика ће бити дугачка петнаест и висока пет метара.“⁵⁵³ На основу докумената које је Извршни одбор за изградњу Парламента доставио сликару сазнаје се да је дело планирано као интегрални део овог градитељског подухвата, тј. да је архитекти Штајндлу гроф Лајош Тиса који се налазио на челу Одбора наложио да план прилагоди смештању Мункачијеве слике, што је архитекта невољно прихватио.⁵⁵⁴

Значај који су уметност и уопште културна продукција имали у обележавању мађарског Миленијума јасно је предочено на примеру прилагођавања централног националног објекта за смештање уметничког дела ових размера у национални храм. Са друге стране, национални занос није било резервисан само за припаднике државног врха, већ се као *Свети дух* спуштао и на културне раднике, што је утицало да Мункачи са радошћу и великом амбицијом прихвати посао. *Благодет мађарске нације* није утицала само на уметникову инспирацију већ је била и део уметникове самоидентификације што је утицало да у своје име инкорпорира назив места из ког је потекао. Мункачи је рођен у граду Мункачево (мађ. Munkács) у данашњој Украјини, у породици баварског порекла, под именом Mihály Leó Lieb, а своје име под којим је и данас познат променио је из патриотских разлога 1865. године,⁵⁵⁵ што није био редак случај међу уметницима у 19. веку када национална идеја постаје све доминантнија. Осим тога, Мункачијево порекло са крајњег истока Угарског Краљевства, простора за који се веровало да је Арпад морао првобитно ступити у свом походу ка Панонској низији, утицало је да се уметник поистовети са фигуром мађарског патријарха, што су у више наврата истицали и његови поштоваоци. Приликом откривања спомен-плоче на сликаревој родној кући у Мункачеву 3. марта 1882. што је уследило након сликаревог великог успеха широм Европе који је постигао сликом „Христос пред Пилатом“, који ће се проширити и на Америку. На свечаности откривања плоче Еден Литерати, који је држао свечани говор у ком је истакао у контексту Мункачијевог рођења да се мора вратити на Пустасер, на велико дело оснивања отаџбине како би „могао да направи поређење са величином догађаја који слави наша земља, а још више цео цивилизовани свет.“

потписан уговор са Штајндлом „о архитектонском руковођењу грађевинским радовима Дома парламента у Будимпешти“. Изградња је коначно започела октобра 1885, а планирани датум окончања радова био је октобар 1894. године, али је већ током темељних радова дошло до пролонгирања у односу на предвиђене датуме.

⁵⁵³ „Munkácsy új képe“, *Vasárnapi Újság* XXXVI, 1890, 43. szám (október 26), 703.

⁵⁵⁴ J. Borsos, „Munkácsy Mihály Honfoglalása“, in: *Művészettörténeti Értesítő*, XLIX. évf, 1-2. szám, 2000, 140.

⁵⁵⁵ Zs. Bakó, The oeuvre of Mihály Munkácsy 1844-1900: Mystery and magic in Mihály Munkacsy's painting, in: *Munkácsy: Magic and Mystery*, Kunstlerhaus, ed. Zs. Bakó et al, Vienna, 2012, 8-9.

Надовезујући се на иницијалну идеју освајања, апострофирао је успех дела „Христос пред Пилатом“ попут „духовног националног освајања“, а потом додао: „(...) мађарски геније је освојио свет, створио нову отаџбину на културном пољу; а ми данас славимо ово духовно освајање. Било да је реч о мудрој угођају божанског провиђења, или можда о игри случаја, свето сећање на ново национално освајање треба да повезано са овим местом...“ Кулминација свечаности се збила када је Литерати открио плочу са натписом у ком је Мункачи поистовећен са Арпадом: „Арпад се овде одморио од дугог пута, његово око соколово је блеснуло према земљи његових предака/ Михаљ Мункачи је рођен баш овде, одавде је кренуо и своју нову идеалну домовину освојио је својим пламеним кистом.“ Мор Јокаи је као Мункачијева пратања присуствовао том догађају, те постоји могућност да је баш овде дошао на тему да прослављени сликар изведе дело *Долазак Мађара* за будућу Зграду парламента.⁵⁵⁶

Јокаи није само иницирао сликање овог дела, већ је на изванредан начин својим описима предодредио визуелно уобличавање Арпада као оснивача државе наводећи: „Можемо га смело назвати највећим човеком који је био на челу наше земље чије освајање није пролазна еуфорична победа у историји нације, већ почетак новог живота загарантованог вековима.“ Атмосфера освајања отаџбине како ју је Јокаи предочио и како ју је Мункачи пренео на платно у значајној мери се разликала са визијом мађарских политичара у доба Миленијума, међу којима је био и премијер Банфи који је себе поносно називао „шовинистом“ који ће на крају пресудити либералном духу Мункачијевог *Долазак*. Средином века Јокаи истиче да је таквом силом било лако победити тадашње становнике земље на којој данас живе Мађари; „али Арпад није желео да своју нацију представи као разорну катастрофу за народе са којима ће морати да живи у будућности, није желео да прикаже спаљене и мртве Европи, која је у то време већ била развијена, знао је на примеру својих предака да власт заснована на насиљу не траје дуго.“⁵⁵⁷

Визију рађања мађарске отаџбине Мункачи је замислио као издужену, правоугаону композицију чијој су крајњој изведби претходили многобројни цртежи и скице у боји. Сликара је првобитно Арпада представио на трону, да би га потом приказао у стојећем положају док су наспрам њега били приказани поклоници затечених народа. (сл. 31) Ласло Бењи (Benyi Laszlo) је пишући о једној од скица истакао да упризорене две свечано једноставне групе које се суочавају једна са другом као равноправне и воде мировне преговоре. Да ли зато што Арпадова појава није била довољно упадљива или зато што је визија освајања као мировних преговора била у супротности са доживљајем националне прошлости одређених кругова – означених као шовинистичких, Мункачи је преправио првобитну скицу и приказао Арпада на коњу, одевеног у оријентални костим, који је постављен наспрам аутохтоног становништва које му се поклања, међутим како је разрада напредовала, композиција је све више и више губила сопствену визионарску моћ. Ипак, композициона шема читавог призора подређена је сусрету мађарског праоца – достојанственог Арпада приказаног на белом коњу, одевеног у раскошни костим какав приличи предводнику, и словенског становништва како приноси описане дарове. Једна од Мункачијевих преокупација као и многих сликара који су стварали у доба историзма, у складу са академском традицијом стремећи идеалистичком реализму, била је да што аутентичније наслика костим учесника на слици, те се тим поводом обратио Академији наука за аутентичне податке о догађајима у периоду освајања, мађарским племенима, као и народима који су већ били настањени у Карпатском басену. Најзад је добио и информације које су реферисале на Анонимуса од истих научника који су били у Одбору за утврђивање освајања. Поред историчара, Мункачи је консултовао и компетентне људе како би разјаснио одређене археолошке и етнографске аспекте, али је с обзиром на тадашње стање у истраживању углавном добијао непотпуне, уопштавајуће или романтичарски преувеличане одговоре.

⁵⁵⁶ J. Borsos, „Munkácsy Mihály Honfoglalása”, in: op. cit, 141.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

Најзад, Мункачи је и сам у јесен 1891. кренуо у обилазак земље у друштву грофа Тисе и фотографа Ференца Ечија како би прикупио одговарајуће антрополошке типове за приказивање пратомађара и староседелачког становништва. Путовао је у Нађоковач, Сентеш, Сегедин, Чонград, потом и у Клуж-Напоку и Банфихуњад где фотографисао мађарске и словенске типове сељака и прикупљао одговарајуће комаде одеће. На том путу Мунчаки је забележио људе разноврсне физиономије и одређених специфичности попут кошчатих лица, дугокосих мушкараца итд.⁵⁵⁸ Најзад, упркос свим трагањима за аутентичношћу, сликару је постало јасно да „слику треба заснивати само на машти“, на шта га је гроф Лајош Тиса реплицирао, „да је питање на чијој машти“, потом закључивши да „машта целог народа мора бити ту на слици.“⁵⁵⁹

Трагање за аутентичним Мађарима и јужним Словенима међу сеоским становништвом било је у потпуности у складу са духом времена и тенденцијом европских деветнаестовековних друштава да оснаже сопствени идентитет и самопоштовање, осећај заједништва, а најзад и критеријум политичког легитимитета и државности. Доба позитивизма и нације као важне државотворне категорије увело је физичке разлике, откривене међу човечанством и специфичну телесну структуру као аргумент за профилисање специфичног „расног типа“ које би био предлошак за формирање ентитета попут заједнице, нације и државе. Према овој теорији, раса и култура су биле коекстензивне, те је етничка заједница била и расна заједница, а основне претпоставке физичких антрополога, уобличене крајем осамнаестог века,⁵⁶⁰ биле су да начин живота одређеног друштва и његова способност да опстане зависе од физичког типа његових чланова. Ту на сцену ступа биолошко наслеђе, као и становиште да се карактеристичне способности појединих идентитета неке расе могу проценити проучавањем њене историје. Идејна полазишта за прослављање мађарског миленијума у великој мери су се темељила на описаним светоназорима европских друштава, при чему је од нарочите важности био генеалогички аспект нације као крвно сродне групе чије се припадништво може проценити физичким сличностима.⁵⁶¹ Креирајући слику Мункачи је јасно нагласио физичке разлике између новопридошлих мађарских племена, црнпурастих, раскошне физичке снаге, спремних да завладају Панонијом, и староседелаца јужних Словена, светле косе и пути, недораслих да заснују сопствену државу, што ће нарочито бити наглашено у вербалном тумачењу Мункачијеве слике.

Дело Михаља Мункачија започето на основу литерарног предлошка уваженог хероја пера мађарске нације – Мора Јокаија – најзад је морало бити надограђено визуелним тумачењем прошлости самог уметника који је, с једне стране, требало што аутентичније да представи догађај од пре хиљаду година, а да истовремено подари узвишену, хероизовану форму историјској епизоди од прворазредног националног значаја. Осим уметничке инвенције, важан фактор у *каријери* уметничког дела били су рецепијенти, у ширем и у ужем смислу; првобитни рецепијенти су били наручиоци, у овом случају чланови угарске владе чија је мишљење било одлучујуће за самостални живот слике, што ће у случају Мункачијевог *Доласка* бити пресудан фактор. Важност коју су наручиоци дали уметничком делу са темом доласка Мађара у Панонију сведочи чињеница да је међан архитектонски план како би за ово дело сакралне националне ауре било обезбеђено адекватно место у националном *храму*. Међутим, наручиоци су поменути слику доживели као идеолошки исказ, одређени вид патриотске истине која је требало да постане истина по себи, истовремено и одраз замишљене политичке реалности. Након два излагања слике у Паризу

⁵⁵⁸ У Мађарској националној галерији у Будимпешти се чувају фотографије сеоских типова које је Мункачи користио приликом изабедбе дела *Освајање*.

⁵⁵⁹ J. Borsos, „Munkácsy Mihály Nonfoglalása”, in: *op. cit.*, 141.

⁵⁶⁰ Ови ставови су најизраженији у делу Пјера Кабаниса *Расправа о физичкој и етичкој природи човековој* (1795-98) која ће у 19. веку остварити велики утицај. A. S. Leoussi, „The National Significance of Physical Anthropology”, in: *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, 108.

⁵⁶¹ A. S. Leoussi, „The National Significance of Physical Anthropology”, in: *op. cit.*, 108-109.

1893. и 1894. године, она стиже у мађарску престоницу у фебруару 1894, а с обзиром на то да зграда Парламента није била завршена, слика је била приказана у сали Народног музеја, намењеној састанцима Великашке куће (Főrendiház), где је одмах постала предмет перцепције и интерпретације мађарске аристократије.⁵⁶² Замагљена историјска истина, посредством уметничке интервенције, требало је да постане стварност *per se*; Мункачијево дело је било прихваћено у одређеном делу националне елите који је *вербалним наративом* тумачило *визуелни наратив*, док са друге стране, по мишљењу одређених појединаца Мункачи није одговорио на прву асоцијацију на коју Мађар помисли када се каже *освајање* – „на крвљу откупљен простор отаџбине, на страдале хероје, на ратничку славу (...), на победе моћних непријатеља“⁵⁶³.

Страствени естетски доживљај Мункачијеве слике, у својеврсној форми екфразиса, прочитао је Жолт Бети (Betty Zsolt) на састанку друштва Кишфалуди (Kisfaludy) који исказује званичну позицију интерпретације слике чврсто засноване на концепту мађарске политичке нације која била иманентна светоназору мађарске националне елите, који је уосталом и публикован у јавном гласилу. Упркос одсуству недвосмислене милитантности на *визуелној икони*, *вербалном иконом* је надграђено значење: „Без обзира где је уметник узео овај облик; Арпад нас подсећа на најлепше мушке фигуре Хуна. Блистав и чврст, прикладан и отмен, поносан и смирен, проницљив и милостив. (...) У његовој десној руци лежи његово најмоћније оружје: буздован, што на турском значи разарач; његов закривљени мачи виси у корицама поред њега.“ Други део екфразиса подсећа на теорију о политичком корпусу мађарске нације засниване на тумачењу да су Мађари били државотворни освајачи, ратоборни коњаници који су покорили затечено становништво, већином словенско, које није било кадро да успостави трајну власт: „Његова (Арпадова) посвећеност је помирење које не застрашује народ горким јармом или уништењем, већ му напротив обећава заштиту и домовину уместо неизвесног и турбулентног живота, распарчане и угрожене земље. Они то знају, или бар поклоници то нагађају. (...) Могли су да задрже своје оружје и да се појаве са својим мачевима, ножевима, корицама, кољима и пратњом наоружаном до балчака. Клањају се по словенском обичају и са словенском пристожношћу, али не застрашени, понижени, сломљени и на колена натерани тријумфалним поносом... Њихов говорник беседи подигнуте главе, као да поздравља величајне придошлице, готово занесен. (...) Овако слика изражава, једноставношћу речи, али дубином сагледавања, велику историјску истину да је освајањем успостављена домовина, не само Арпадовој војсци, већ и целокупном становништву ове земље и свима онима који су касније постали њен део. Будимо срећни што је ова, несумњиво најсјајнија уметничка творевина наше миленијумске свечаности, поред импулса наше супериорности, није била инспирисана претераним жаром, већ умереношћу наше политичке перцепције, чије су дубина и истина један од најсрећнијих елемената нашег националног генија.“

*

Тематски садржај који подразумева мађарског принца Арпада и поглавице мађарских племена који су прешли Карпате крајем 9. века и дошли на простор садашње отаџбине обрађиван је вишеструко како у на сликарским платнима, тако и скулптури. Мункачијева слика *Долазак Мађара* настаје готово истоветно када и панорама предвођена Арпадом Фестијем у којој је остварен нешто другачији утисак од Мункачијеве слике – освајачки и ратоборан (сл. 33), док је Мункачијева слика које је на крају остала скрајнута била ближа племенитој визији суживота у Угарској који је у либералним круговима гајен средином века. Фестијева панорама приближила се милитантној визији мађарске нације као расно

⁵⁶² 24. фебруара је организована свечана примопредаја слике Освајање домовине у присуству владе, чланова Одбора за изградњу парламента, као и самог уметника. Опсежан текст о овом догађају изашао је у *Недељним новинама* који је илустрован пратећим фотографијама са личностима које су присуствовале овом догађају. Детаљан извештај доступан: „Munkácsy *Honfoglalás* ának átvétele“, Vasárnapi újság, 41. évfolyam, 9. szám, 4. március 1894, 141-142.

⁵⁶³ „Munkácsy *Honfoglalás* ának átvétele“, Vasárnapi újság, 41. évfolyam, 9. szám, 4. március 1894, 141-142.

супериорне која треба да им обезбеди превласт над осталим народима у Угарској, као и политичку самосталност у односу на Беч. Ови постулати ће прожимати и многе друге културно-уметничке пројекте током Миленијума. Утицај који су оствариле Мункачијева и Фестијева слике у погледу самопоимања мађарског, али и других народа у Угарској у време Миленијума, био је од великог значаја.

*

Организатори миленијумских свечаности су у потпуности били обузети историјом, настојећи да је преобрате у модеран политички мит. Овај систем мишљења нормирао се првенствено у кругу германског просветитељства, да би се потом проширио на читаву Средњу Европу. У 19. веку, заједно са успоном националне идеје, јавља се тежња да се поједине историјске личности и догађаји сагледају на концептуалном плану „вечних идеја“, да се прошлост одређене заједнице разуме у контексту прогресивног тока човечанства и божије воље.⁵⁶⁴ Хиљадугодишњи јубилеј за Мађаре је представљао повод да се сагледа, проучи и представи њихов национални живот, који започиње Арпадовим досељавањем крајем 9. века, у свом тоталитету. Стога се може рећи да су Миленијумске свечаности, одржаване током читаве 1896. године, биле замишљене тако да се затвори један циклични процес. Савремена мађарска елита је неумитно трагала за тачком у којој ће се сјединити са протомађарима оличеним у Арпаду који су дошли из азијских степа и покорили предворје Европе. Сви носећи пројекти реализовани током 1896. су желели да остваре ефекат историјске цикличности; тако је Миленијумска изложба требало да фигурира као исечак мађарског националног живота, дугог хиљаду година, из вечности. Истористичка процесција одржана 8. јуна, у чијем средишту се нашла мађарска Света круна такође је била одраз перцепције замишљене, идеализоване прошлости која је имала комеморативну и интерактивну функцију усмерену на формирање мишљења маса у смеру величајности мађарског националног бића. Успостављању коначног програма обележавања Миленијума претходила су трвења у јавности на који начин национални јубилеј треба бити прослављен. Један од главних задатака који је стајао пред организаторима било је усаглашавање различитих перцепција историје и политичких противречности заоденутих у историјско рухо.⁵⁶⁵

Миленијумске свечаности су најављене у поноћ, на самом измаку 1895. године, када су црквена звона широм Угарске означила долазак јубиларне миленадне године. На свечаном окупљању Горњег дома угарског сабора 21. априла 1896. прихваћен је члан којим је Миленијум постао део закона, а истом приликом су суспендоване дебате политичких странака, према старом средњовековном обичају *Treuga Dei*⁵⁶⁶, а на сцену је ступила свечарска атмосфера која је привремено, али и привидно замаглила све несугласице. Миленијумска грозница обузела је готово све аспекте људског стваралаштва – током 1896. године ницале су нове школе, цркве, мостови, довршена је Андрашијева авенија која је водила до Градског парка у који је била смештена Миленијумска изложба,⁵⁶⁷ а чак је у свечарском заносу, у присуству краља Фрање Јосифа, пуштена у рад и прва подземна железница на европском континенту која је представљала врхунац модернизацијског процеса оствареног у току дуализма.⁵⁶⁸ Појачана градитељска делатност уочи и за време Миленијума није била карактеристична само за угарску престоницу, већ се рефлектовала и на простору јужне Угарске. Велика прекретница у развоју јужноугарског подручја било је увођење железничке мреже, али и појачана градитељска делатност. У том периоду се

⁵⁶⁴ G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 56, no. 1, 1995, 129-152.

⁵⁶⁵ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, 137.

⁵⁶⁶ Обичај Pax and Treuga Dei подразумевао је примирје које је проглашавала Католичка црква којим је требало дане у недељи и доба године када племство врши насиље.

⁵⁶⁷ J. Sisa, „The Millennium Buildings“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, 776-826.

⁵⁶⁸ Пре будимпештанског метроа у Европи је изграђен једино у Лондону. Т. Hall, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London, 1997, 282.

убрзано приступило урбанизацији Суботице која је тада била трећи град по броју становника у читавој Угарској.⁵⁶⁹ У Великом Бечкерекy, седишту Торонталске жупаније тих година је била отворена Жупанијска болница, као и Торонталска фабрика тепиха и ћилима која је остварила запажен наступ на Миленијумској изложби.⁵⁷⁰

Високо племство са простора јужне Угарске било је запажено током прославе хиљадугодишњице, с једне стране узимајући учешће у организацијском врху, а са друге присуствујући најважнијим догађајима одржаваним током 1896. године. Једна од водећих личности у организационом одбору Миленијумске изложбе био је Ерне Даниел (Ernő Daniel), угледни торонталски земљопоседник и дугогодишњи посланик Угарског сабора који је од 1895. обављао функцију министра трговине, индустрије и саобраћаја, у новоформљеној влади Дефеа Банфија. Присуство овог Банаћанина у самом врху Миленијумске прославе сигурно је било пресудно за запажено присуство Торонталске жупаније у Будимпешти од маја до октобра 1896. године.⁵⁷¹ Свака угарска жупанија и слободни град требало је на двоструки начин да учествују у обележавању хиљадугодишњице – с једне стране је требало да дају свој допринос у центру – престоници угарског дела Монархије, излагачком делатношћу на Миленијумској изложби, као и узимањем учешћа у свечаној истористичкој процесији планираној за 8. јун 1896. када је обележавана годишњица крунисања хабзбуршког пара мађарском круном.⁵⁷² Са друге стране, велики национални јубилеј требало је прославити на локалном нивоу, те су организоване многобројне свечаности у јавном простору, школске приредбе, богослужења, живе слике које су углавном следиле устаљени прототип.

На самом крају 19. века Миленијумске свечаности су у себи сажеле читаву медијску културу 19. века у појединим аспектима бришући границе између и уметности живота, перформативног и реалног, сценског и животног. Сагледавање разнородних облика визуелизације присутних током Миленијума увиђа се жанровски изузетно широк дијапазон: од узвишених медија историјског сликарства и појединих примерака споменичке културе, до несагледивог присуства дела примењене уметности и најзад до ефемерних спектакала у којима су костимирани учествовали припадници племства и државни чиновници, настојећи такође да избришу границу из између прошлости и будућности – представљајући хиљадугодишњи распон мађарске историје као једна динамички ток који непрекидно тече.

Миленијумска изложба: микрокосмос мађарске политичке нације

Миленијумска изложба као својеврсни *Gesamtkunstwerk*, како су је описивали претходни истраживачи, фигурирала је као идеална кулиса мађарске политичке нације, представљајући кулминацију хиљадугодишњег јубилеја која је била катализатор незапамћеног подухвата у домену културно-уметничке производње чији се допринос не може оспорити упркос бројним критикама адресираних на мађарски национализам у контексту ове изложбе.

Реализација пројекта Миленијумске изложбе започета је 1892. године у оквирима мађарског законодавства: тада је угарски Сабор изгласавањем 2. законског чланка (*Az 1895. évbén Budapestén tartandó országos nemzeti kiállításról*) прихватио идеју о одржавању изложбе, чијом је припремом требало да руководе мађарски министар трговине Бела Лукач (Lukács Béla) и други компетентни министри и радне групе. Чињеница да је државни јубилеј уврштен у законски акт имао је врло јасне државно-административне ефекте, био је обавезујући за све појединачне ентитете – жупаније, слободне краљевске гардове и мање

⁵⁶⁹ М. Грлица, „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“, *1100 година досељења Мађара у Војводина*, 1997, 347.

⁵⁷⁰ Филип Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 177.

⁵⁷¹ *Исто*, 77.

⁵⁷² На основу програма свечане миленијумске процесије и пописа свих учесника јасно видимо да су са простора јужне Угарске мање више жупаније и слободни градови, као и градске једнице имали своје изасланике, додуше у различитом обиму.

административне јединице – да је учешће на изложби неопходно. Након тога, јавност је извештена о одлуци у вези са материјалним средствима издвојеним за изложбу, као и да је краљ Фрања Јосиф прихватио покровитељство над изложбом. Почетком марта 1893, објављен је званични позив министра трговине Беле Лукача (Lukács Béla) за припреме и учешће на Миленијумској изложби, упућен целој нацији, свим жупанијама и градовима, породицама, цркви, ученим људима, уметницима, књижевницима итд. Позив је гласио:

Будимпешта, фебруара 1893.

Нација се припрема за свечано обележавање хиљадите годишњице оснивања мађарске државе.

Законодавство наше отаџбине закључило је да се у склопу миленијумских свечаности има одржати Земаљска изложба.

Закон ми је поверио организовање ове изложбе у Будимпешти 1896. године уз заједничко учешће компетентних министара и других стручних кругова.

Ова изложба имаће двоструки задатак.

У првом реду ће подсетити нашу нацију на велике догађаје и дела [њене] хиљадугодишње прошлости, а и иностранству ће показати да је мађарска нација у великом послу општег напретка била користан члан породице европских народа.

Други задатак ове изложбе биће, да се упознају све оне снаге које су изнедриле мађарску државу и да се нама самима, као и странцима, предоче сва достигнућа привредне и духовне делатности

Стога умољавам сваког грађанина ове отаџбине, да родољубивим осећањем подржи владу и да свој допринос успеху великог националног стваралаштва.

Сваки грађанин земље добиће свој удео у раду који се има извршити, али ће такође учествовати и у успеху.

Кроз успех изложбе порашиће и углед наше отаџбине, а ми ћемо ићи напред са повећаном самосвешћу, у великом послу националног оснажења.

Програм изложбе обухвата све јавне манифестације националног делања; план исте пружа могућности свима онима, чији су преци (или они сами) били активни у ма којој области [стваралаштва].

Муниципије, градови и породице за које се везују историјска сећања, нека изложе документе, уметничке предмете и реликвије, које су погодне да пробуде успомену на велике догађаје и епохе развоја, које означавају развојни пут нашег државног организма, нашег дедовског устава и наше државне аутономије и стално растућих захтева приватног живота и разних других јавних манифестација народне снаге.

Нека црква предочи доказе свог стваралаштва, и деловања, своје историјске знаменитости, на које нација гледа са пијететом, а надаље и ремек-дела уметности, чије је стварање, прикупљање и (о)чување њена заслуга.

Нека научници, уметници, књижевници и просветари, речју, сви чиниоци националног духовног развоја продукују средства, којима су кроз хиљаду година ширили просвећеност и префињен укус и настојали да оплемене врлине нације.

Покажимо, на који смо начин у прошлости обрадили тло житнице Европе, како смо стално корачали напред у духу времена и како смо применили достигнућа науке у циљу повећања националне продуктивности.

Овде се нуди погодно поље за све оне чиниоце отаџбинског занатства, који су често у прошлости конкурисали спрам најизврснијих представника и стручњака Запада.

Они нека прикажу радове свог труда и своје умешности. Стаavimo на увид уметничка дела мајстора из протеклих векова. [Стаavimo] Листом производе модерне фабричке индустрије која сваким даном све више јача и расте, како би тиме дали сведочанство о снази и конкурентности мађарског рада и мађарског предузетничког духа.

Влада ће се побринути за то, да национални рад буде представљен у достојним оквирима, да морални успех излагача буде поспеиен у највећој могућој мери.

Нека свако стави на увид резултате своје вредноће, своје традиције и своје домишљатости.

Станимо сви на браник [отаџбине], и радимо ту духом, рукама или машинама, за једно – за отаџбину!

Нека данашња покољења виде, шта су преци створили у тешким условима утирања пута; осетимо у себи који задаци очекују нас и будуће генерације на путу који су наши преци утабали у зноју лица свог.

Биће то један велик и редак породични празник, какав је пре нас тек мало народа могло да приреди.

Нека се нација окупи око свог владара, који је водио нашу отаџбину таквом очинском бригом на путу благословеног мира до узвисина напретка и који ће водити сигурно мађарски народ верним очувањем традиција његове славне хиљадугодишње прошлости и на прагу још лепшег миленијума.

*Бела Лукач, краљ. министар трговине*⁵⁷³

Паралелно са оснивањем Државног миленијумског одбора, оснивани су и Жупанијски миленијумски одбори који су на микро нивоу руководили обележавањем Миленијума. Сви одбори на локалном нивоу имали су значајан задатак у осмишљавању (ре)презентације својих жупанија у престоници; били су одговорни за осмишљавање презентационе политике, за селекцију изложбених артефаката, као и за финансирање читавог подухвата. Миленијумском изложбом је председавао гроф Бела Сечењи (Széchenyi Béla), члан Великашке куће, а почасно председништво је додељено Колошу Васарију (Vaszarj Kolos)⁵⁷⁴ принцу примасу и надбискупу Естергома. Међу потпредседницима су били више пута споменути Калман Тали, који је у миленијумском периоду био свеприсутан и Жигмонд Бубић (Bubics Zsigmond) – обојица су били водеће личности у историографији тог доба. Године 1893. објављен је детаљан програм Миленијумске изложбе према ком су историјска сећања требало да буду „груписана према историјским епохама историје наше земље, са изванредним поштовањем нашег црквеног живота, манифестација јавног духа, услови приватног живота и ратовања.“ Национални развој се делио на осам епоха: 1. Освајање и доба вођа до Светог Стефана; 2. Од Светог Стефана до смрти краљева из динстије Арпадовића; 3. Краљеви из доба позног средњег века (процват наше земље: Лајош Нађ, породица Хуњади) до пропасти у Мохачкој бици; 4. од катастрофе на Мохачу до протеривања Турака (доба османске окупације); 5. Ново доба, до превладавања западних утицаја (Ракоци); 6. Национални препород, борба за слободу, обнова устава; 8. Најновије доба, уставни живот, до јубилеја краљевског крунисања.⁵⁷⁵

Исте године када је објављен позив читавој нацији, одлучено да је изложба одржи у простору Градског парка, на истом месту где је деценију раније приређена Земалска изложба, а министар Лукач је расписао конкурс за пројектовање изложбе. Конкурс се односио на то где ће бити постављени објекти наведени у предвиђеном програму, како ће бити уређене трасе и како треба да изгледа укупна концепција парка. Од тридесет два послата рада, награде су додељене решењима Флориса Корба и Калмана Григла, Алберта Шикенданца, Калмана Гегстера и Гезе Мировског и на крају Калмана Нојшлоса и сина. „Коначну“ верзију плана која је накнадно додатно измењена – изводило је Техничко одељење изложбе.⁵⁷⁶

*

⁵⁷³ Целокупни текст позива министра трговине наведем према: Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија 1860–1918* (докторска теза), Нови Сад, 2016, 259-261.

⁵⁷⁴ Колош Васари је био изузетно важна личност угарског клера у миленијумском периоду. Он је заслужан за чвршће везивање мађарске националне историје за сакралну хришћанску историју о чему речито говори дозвола папе Лава XIII да се уведе засебан празник прослављања Богородице као Заштитнице Мађара у црквени календар, поводом ког је први пут служена миса у другој недељи октобра 1896. године.

⁵⁷⁵ K. Sinkó, „*A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk*“, 135.

⁵⁷⁶ J. Sisa, „The Millennium Exhibition of 1896“, in: J. Sisa (ed.) *op. cit.*, 792-793.

Миленијумска изложба је коначно отворена за посетиоце 2. маја 1896. године након што ју је угарски краљ Фрања Јосиф свечано отворио у пратњи двадесет девет чланова владарске породице и осталих државних званичника, а такође је у свечаном чину затворена 3. новембра 1896. године. Концептом, реализацијом, простором који је заузимала у Градском парку, ова изложба је била апсолутни преседан у дотадашњој Угарској. Поређења ради, свеукупни простор који је заузимала износио је 520.000 м², док су само изложбени објекти прекривали површину од 120.000 м². Поређења ради, Земаљска изложба 1885. се заједно са подигнутим објектима простирала на 66.500 м² што је скоро десет пута мања површина од гигантског подухвата 1896. године.⁵⁷⁷ У изложбеном простору била је заступљена чак 21.000 излагача у сто тридесет павиљона, етнографским селом са двадесет осам кућа и великим бројем мањих објеката. Главни улаз у изложбени простор настављао се на осу Андрашијевој авеније, на крају које је управо у миленијумској години започело уобличавање Трга хероја какав данас знамо; централни улаз је био изведен у монументалном виду као двокрилна колонада коринтских стубова која је у потоњем периоду нешто измењена. У изложбени комплекс водио је гвоздени мост преко језера у Градском парку док се са десне стране уздизао главни објекат комплекса Главне историјске групе – Вајдахуњад дворца са кулом *Небојшом*, подигнут на острвцу Сечењи, названом по „великом Мађару“ Иштвану Сечењију. Ефемерне структуре ових објеката су након Миленијумске изложбе поново изграђене од чврстог материјала и данас се могу видети у будимпештанском Градском парку.

На церемонији отварања Миленијумске изложбе, прво је одржао говор споменути Ерне Даниел (Dániel Ernő) у оквиру ког је за замолио краља Фрању Јосифа да отвори изложбу који се потом обратио присутним које су чинили угарски високи достојанственици, многобројни чланови краљевске породице, као и угледне званице из европских земаља.⁵⁷⁸ Централна конструкција у којој је уприличена свечаност отварања изложбе била је изведена у форми огромног шатора постављеног на осам стубова, преко којих су се целом дужином спуштала сомотска крила, а сомот је био прекривен брокатним завесама извезеним златом; на врху конструкције била је постављена круна Светог Стефана. (сл. 34) Шатор је био дело Лоринца Ленђела (Lengyel Lőrinc), произвођача намештаја из Сегедина.⁵⁷⁹ Ефемерна структура шатора са мађарском Св. Круном на врху требало је да помирили доминантне мађарске идеолошке топове који су се заснивали на две херојске фигуре – праоца Арпада и првог крунисаног краља Св. Стефан. Промисљеном симболичком конструкцијом и уметничком инвенцијом монарх је током читавог трајања Миленијумских свечаности фигурирао као личност од примарног симболичког значаја – апостолски краљ и наследник круне Св. Стефана, али и нови Арпад који ће повести Мађаре у нови, блиставији миленијум.⁵⁸⁰

За разлику од изложбе 1885. чија је оријентација била одређена једним објектом – Индустрijским павиљоном, Миленијумска изложба је имала вишеструки фокус и прилично дифузан распоред, што ју је суштински разликовало до уобичајеног система организације на великим светским сајмовима. Индустрijски павиљон је остао као један од примарних павиљона, али је сада централна тежња била на другој целини објеката, којима је дат највећи значај, које су познате као Главна историјска група коју је чинио комплекс павиљона сачињен од реплика двадесет два историјска објекта, који је требало да прикаже историјско и уметничко благо Угарске, претежно великих аристократских породица. Архитектонско решење ових павиљона изведено је према плановима Игнаца Алапара у складу са носећим западноевропским стиловима, подељеним у три целине: романички и готички стил, ренесансни и најзад барокни. Средњовековна група објеката је била изведена на основу

⁵⁷⁷ М. Крешић, *Izvyješće o milenijskoj izložbi kraljevine Ugarske i kod te prigode sudjelujuće Bosne i Hercegovine te kraljevina Hrvatske i Slavonije*, Zagreb, 1897, 6-7.

⁵⁷⁸ Детаљан извештај о присутнима на церемонији отварања доступан је на: „Az ezredévi kiállítás megnyitása“, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 19. szám, 10. május 1896, 297-299.

⁵⁷⁹ „A kiállítás megnyitása“, *Pesti hírlap*, 122. évfolyam, 6240. szám, 3. május 1896, 3-4.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

копија стварних грађевина или њихових делова, међу којима је главно место добило централно крило замка Вајдахуњад заједно са кулом Небојшом који је подигнут као копија замка породице Хуњади-Корвин који се налази у данашњем западном делу Румуније, на подручју општине Хунедоара. Као један од најрепрезентативнијих здања на подручју Трансилваније, који је припадао Јаношу Хуњадију, великом војсковођи, а потом и његовом сину краљу Матију Корвину, а потом и другим угарским великашима. Замак је дограђиван у готичком и ренесансном стилском изразу и изведен је од многобројних кула и утврда, а у мађарском наслеђу је остао упамћен као Ренесансни део је заснован на копијама објеката са зупчастим завршецима из Горње Угарске, док је обимно крило из доба Марије Терезије засновано на архитектонским решењима Фишера фон Ерлаха и Лукаса фон Хилдебранта, којима је придодата реплика Карлове капије у Ђулафехервару. Архитектонске облике пратило је уређење ентеријера унутар појединачних павиљона, па су тако одељења у романичкој групи била уређена у стилу неороманичког краљевског предсобља и радне собе.⁵⁸¹

Овај део главне историјске групе уводи у наратив миленијумских свечаности други важан идентитетски означитељ који се везује за Краљевину Угарску а то је „државни идеал Светог Стефана“ као носиоца хришћанских и монархијских врлина коме је контрастиран идеал Арапада Освајача као носиоца паганских, племенских врлина. Наизглед супротстављени идентитетски полови су се ипак сусрели у личности Фрање Јосифа, крунисаног мађарског краља који је истовремено сагледаван и као Нови Арпад, али и као настављач сентиштванске традиције будући да је крунисан његовом круном. За разлику од Краљевског павиљона подигнутог за Земаљску изложбу 1885. године, сада су просторије намењене одседању краљевског пара током Миленијума биле су смештене управо у средњовековном крилу Главне историјске групе, посвећеном добу куће Арапада, а не добу Хабзбурга. У личности Фрање Јосифа сусрећу се два наведена епитета где се он назива „другим освајачем“, као и „оснивачем државе“, што је било пропраћено и у крилу романтичарске историографије – Калман Тали је наредне, 1897. године објавио породично стабло којим доказује да је Фрања Јосиф директан потомак краља Беле III из дома Арапада.⁵⁸²

Последњи део Главне историјске групе био је посвећен периоду од Мохачке битке 1526. до успостављања дуализма 1867. године. Између многобројних експоната који су дочаравали овај период, пространо и раскошно степениште било је окићено жупанијским застава и требало је да подсети на угарски конституционализам, али и преломне историјске догађаје који ће заувек изменити ток мађарске националне историје. С једне стране Миленијумска прослава је требало да обележи највећи успех и највећу победу Мађара која им је омогућила остварење хиљадугодишње историје која је, нажалост, претежно била испуњена поразима који су подједнако фигурирали као конститутивни елементи мађарског националног поноса као и мађарске победе. Од Мохача, преко Ракоцијевог устанка, до пропасти Револуције и Рата за независност 1848-49. мађарска историја је била испуњена неуспесима који су накнадном културолошком прерадом трансформисани у тачке идентитетске творбе мађарске (политичке) нације. Тако је личностима попут Ракоција, Кошута, најзад и стрељаних генерала – у јавности познатих као арадски мученици, посвећена значајна пажња на Миленијумској изложби.⁵⁸³

*

Један од важних сегмена у оквиру Миленијумске изложбе били су артефакти из прошлости који су изложени у оквиру Главне историјске групе. Пресудну улогу у овом подухвату имали су колекције племића који су интензивно сакупљали сведочанства из историје мађарског народа. Колекције Јенеа Зичија, иницијатора читаве Миленијумске

⁵⁸¹ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” 143.

⁵⁸² „Az ezredévi emlékmű szoborprogramja“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 788.

⁵⁸³ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” in: A. Zádor, op. cit.

изложбе, као и Ота Хермана (Hermann Ottó)⁵⁸⁴, такође заљубљеника у старине, подигле су углед мађарске историографије у свету. Баш као што је Мункачи био у потрази аутентичним Мађарем, тако се и Зичи упутио у мађарску прапостојбину на Исток. Његова колекција изложена у Миленијумском селу се састојала се оружја, одеће и других старина са ископавања мађарској прапостојбини, на Кавказу.⁵⁸⁵

На Миленијумској изложби архитектонско наслеђе државе презентовано је у две целине: у оквиру споменуте, прве групе је презентован развој историјских стилова током хиљадугодишњег постојања државе, што се може сагледавати у контексту архитектонских домета, док је са друге стране представљено народно градитељство, где су били представљени начин живота народа, грађење и опремање куће, обичају у вези са кућом, одевање као и други аспекти народне традиције.⁵⁸⁶ Читав подухват Миленијумског села и уопште презентације примитивног начина живота презентованог у оквиру Миленијумске изложбе имао је специфичну идејну залеђину која је имала утемељење у историзму. Национална историјска изложба овог типа била је приређена не само да би се предочио утицај догађаја и целокупног тока историје нације, као и историјска права чију је актуелност требало потврдити и у савременом тренутку, већ је и одређене феномене садашњости требало тумачити као „живу дуготрајну прошлост“.

Етнографско село приређено у оквиру Миленијумске изложбе био је важан полигон за репрезентацију јужноугарских жупанија и народа. Миленијумско село је било замишљено тако да свака жупанија буде заступљена са по једном кућом, док је на крају било двадесет четири куће које су изградиле двадесет три жупаније, формирајући две улице – једну сачињену од дванаест мађарских кућа и другу од истог броја кућа које су припадале народностима. Ова етнографска градитељска целина изведена је по плановима Јаноша Јанка (János Jankó), а требало је да представи народну архитектуру и домаћу радиности различитих етничких заједница на територији угарског дела Монархије, правећи јасну дистинкцију између мађарског етно-националног корпуса и осталих – немађарских народности. Народ као једна од веома важних категорија у идеологији национализма,⁵⁸⁷ а нарочито у контексту визуелизације мађарске политичке нације и представљања свих њених чланова. У припремној фази овог подухвата Јанко је у сарадњи са архитектом Ђулом Ковачем (Gyula Kovács) од априла 1894. до маја 1895. прикупљао материјал за етнографско село, у том процесу је обишао близу сто педест насеља у преко двадесет жупанија, правећи притом цртачке и фотографске белешке са приказом народних кућа и костима. Изложбе одржаване у Монархији, али у угарској престоници су претходили овом подухвату: на Светској изложби у Бечу 1873. и на Свесловенској изложби у Прагу, а потом је и на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. значајна пажња посвећена етнографском материјалу, где је био изложен намештај петнаест сеоских соба.

Специфичан пример у Миленијумском селу била је Торонталска жупанија, као једина жупанија која је била заступљена са два објекта – српском и немачком кућом.⁵⁸⁸ (сл. 35) Истраживања на терену вршили су Јанко и Ковач, у чему им се прикључио представник жупаније Антал Страјтман, који им је помогао у избору кућа, те су у Торонталу посетили три насеља – Меленце, Црепају и Велику Јечу у потрази за типичном немачком и типичном

⁵⁸⁴ Ото Херман је био мађарски патриота, али и природњак, етнограф, археолог и политичар. Првенствено се бавио природњачком историјом, али сакупљао и мађарске старине. https://hu.wikipedia.org/wiki/Herman_Ott%C3%B3 (приступљено: 30.7.2022.)

⁵⁸⁵ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” in: A. Zádor, op. cit,

⁵⁸⁶ M. Siladi, „Kuća banatskih Nemaca na Milenijumskoj izložbi: Kuća iz Velike Ječe u Milenijumskom selu 1896. godine“;

⁵⁸⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*,

⁵⁸⁸ Миленијумско село је прилежно фотографисано током 1896. године те су фотографије данас чувају у Етнографском музеју у Будимпешти.

српском кућом са окућницама, а желели су да се упуте и у локалне обичаје.⁵⁸⁹ Читаво Миленијумско село је осмишљено тако да представља идеализовану визију благостања мађарске нације и немађарских народности, са тежњом да се додатно оснажи визија о мирнодопској коегзистенцији становника Угарске. О томе сведочи и одабир кућа за приказивање у Миленијумском селу. У контексту Торонталске жупаније познато је да изабране куће нису приказивале верно стање на терену и опште карактеристике народног градитељства у жупанији, већ је избор пао на најбогатије куће са дате територије које су у репрезентативном погледу представљале народни живот.⁵⁹⁰

Поред торонталске куће са простора јужне Угарске, Бачко-бодрошка жупанија је представила шокачку кућу, а Тамишка бугарску. Миленијумско село је уобличено као први музеј на отвореном, али привременог карактера. По затварању изложбе, објекти су демонтрани, а намештај и остали предмети су пренети у Етнографски музеј у Будимпешти, где се и данас чувају.⁵⁹¹ Осим тога, уочи, током трајања, али и по завршетку изложбе произведен је обиман корпус фотографске и историографске грађе у процесу истраживања свега онога што је предочено у Миленијумском селу.⁵⁹² Миленијумска изложба је имала велики допринос у погледу прикупљања грађе, музеализације и очувања етнографског наслеђа на угарској територији, нарочито након измене државних граница и етничке слике након Тријанона, у свим пограничним пределима, тако и у јужној Угарској.

„Orbis pictus Круне Св. Стефана“⁵⁹³ – Уметнички павиљон Миленијумске изложбе

„У бујном грчком слогу раскошне добе, златом богато украшеним пиловима (стубовима) подупрт, диже се рај храм лијепих умјетности пред нашим очима.“⁵⁹⁴

Врата новоизграђеног Уметничког павиљона (Műcsarnok), смештеног на Тргу Хероја, непосредно уз обода Градског парка, отворена су 4. маја за посетиоце Миленијумске изложбе. Храм уметности у ком је требало сумирати целокупну мађарску уметничку прошлост, изведен је у неокласицистичком стилску изразу према замисли Алберта Шикенданца који је био заслужан за пројектовање читаве амбијенталне целине испред Градског парка – Трга хероја и будућег Музеја лепих уметности који у време Миленијума није још увек био изграђен. На основу доступног *Каталога Уметничког павиљона Миленијумске изложбе* познато је која су дела била изложена у том објекту, а која су пак била део неког другог изложбеног програма.⁵⁹⁵ У Уметничком павиљону било је укупно шеснаест просторија, од којих су три биле резервисане за излагање архитектонских планова, једна велика апсидалног облика за скулптуру, две за графику и чак десет за сликарство. (сл. 36) Нека од грандиозних платана са историјском тематиком настала поводом Миленијума,

⁵⁸⁹ Детаљније о аспектима Миленијумског села видети: М. Silađi, „Кућа banatskih Nemaca на Milenijumskoj izložbi: Kuća iz Velike Ječe u Milenijumskom selu 1896. godine“,

⁵⁹⁰ Ј. Рафаи, Ф. Немет, „Представљање српског народног градитељства 19. века у етно-селу угарске Миленијумске изложбе (1896)“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, год. 69, бр. 166, 2018, 281-294.

⁵⁹¹ На сајту Етнографском музеја су доступне фотографије као и краћи текстови који се дотичу Миленијумског села, а један текст је посвећен изложеним примерцима из Торонталске жупаније. <https://etnofoto.neprajz.hu/index.php/2022/07/29/egy-torontali-porta-a-varosligetben/> (приступљено: 4.8.2022.)

⁵⁹² Jankó János, *A millenniumi falu. (Szemkeő Endre szerk.) Néprajzi Múzeum, Budapest, 1989. G. Kovács, „A kiállítási falu“ in: Ezredéves Országos Kiállítás Katalógusa. (Gelléri M. szerk.) 1896.*

⁵⁹³ *Orbis pictus* – свет у сликама, на овај начин је Милан Крешић описао Уметнички павиљон у свом делу *Izvešće o milenijumskoj izložbi kraljevine Ugarske i kod te prigode sudjelujuće Bosne i Hercegovine te kraljevina Hrvatske i Slavonije.*

⁵⁹⁴ М. Крешић, *nav. delo*, 9.

⁵⁹⁵ *Каталог Уметничког павиљона Миленијумске изложбе*, са пописом свих изложених дела доступан је на следећем линку: https://adt.arcanum.com/en/view/EzredevesKiallitas_KepzomuveszetiCsoportKepesTargymutato/?pg=0&layout=s (приступљено: 4.8.2022.)

затим друге композиције које су прославиле мађарске уметнике попут Мункачијеве *Ессе Ното*, или одређена идеолошки неподобна дела нису била изложена у Уметничком павиљону. Елем, на изложби је учествовало укупно 268 уметника који су представљали 1350 радова; намера организатора је била да пружи потпуну слику о стању уметности у Угарској на прелазу векова. Фокус изложбе је био на представљању дела савремене уметности, чак су радови које су жупаније послале као део сопствене репрезентације били изложени у Уметничком павиљону. Са друге стране, једну и по просторију су заузимала дела такозваног „Ретроспективног одељења“ где су се налазиле слике познатих, али преминулих уметника, док су прослављени уметници који више нису стварали услед старости, попут Миклоша Барабаша и Виктора Мадараса, изложили своја старија дела.⁵⁹⁶

Реализација идеје о формирању Уметничког павиљона током прославе Миленијума који је требало испунити многобројним историјским композицијама започела је већ током 1894. године када је министар вера и народног образовања Лоранд Етвеш (Loránd Eötvös) упутио позив свим локалним и регионалним јединицама да у складу са крилатицом „народи живе у својој историји“ изаберу историјски догађај достојан репрезентације који би уметник преточио у монументални историјски жанр. Важност сликарства у контексту Миленијумских свечаности, а нарочито Миленијумске изложбе огледа се најпре у броју ангажованих уметника, као и у броју изложених уметничких дела. Још важнији аспект Уметничког павиљона и дела изложених унутар њега заснива се утицају који ће остварити у актуелном историјском тренутку, а још више у будућности. Изложбена делатност у Уметничком павиљону организована је по узору на међународне изложбе које су европским уметничким центрима, попут Минхена и Париза, крајем века биле навелико приређиване, међутим оно што је карактерисало изложбу у мађарској престоници јесте наглашени национални карактер. Улога Будимпеште у уметничком погледу на европском континенту је у датом тренутку била занемарљива, ипак, може се рећи да су се све водеће уметничке тенденције присутне у Европи, превасходно у Минхену, а потом и у Паризу слиле у мађарску престоницу. По природи сликарског материјала, тематско-стилским карактеристикама радова и националним аспектима селекције, изложба у Уметничком павиљону је остала у функцији хиљадугодишњег јубилеја мађарске нације, с једне стране као слика духовног, уметничког и културног развоја нације, а са друге стране као илустрација *националне судбине* која је фигурирала између трагичних и славних идеолошких крајности.⁵⁹⁷

Одлучујући фактор који је претходио уобличавању миленијумске изложбе лепих уметности био је уметнички развој Мађара и осталих народа на територији угарског дела Монархије који је с обзиром на колебљиве историјске околности, ремећене честим ратовима, био често у стагнацији. У другој половини 19. века долази до школовања све већег броја мађарских уметника, пре свега на академији у Минхену, чије ће уметничке традиције, приступ и тематика преовладати на изложби у Будимпешти 1896. године. Историјском сликарству је додељена најважнија улога на овој изложби, како у погледу великих уметничких подухвата предузетих у центру, а исто тако и наруцбина на периферији, у жупанијским средиштима и градовима јужне Угарске. Дела историјског жанра настала поводом Миленијума имала су своје разноврсне деривате којима ће бити посвећена засебна пажња с обзиром на далекосежност утицаја у превасходно у уметничком животу и креирању визуелних идентификационих тачака како Мађара, тако и осталих народа на територији Монархије попут Срба и Хрвата.

Осим историјског сликарства на изложби у Уметничком павиљону били су заступљени и други жанрови који су такође били део минхенског стваралачког озрачја, међу којима је значајно место припао пејзажу. У деценијама које су претходиле Миленијуму на минхенској

⁵⁹⁶ M. Bernáth, „Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában”, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, 148-153.

⁵⁹⁷ M. Szekely, „Az ezredévi festészeti kiállítás”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 776-784.

академији стасава нови доживљај пејзажа као жанра, али и нови поглед да пејзаж као слику природе. Друга значајна тематска целина била је посвећена мртвој природи, заснованој такође на минхенским подукама. Међу изложеним сликама нашао се одређени број слика који се могу окарактерисати као жанр сцене изузетне разноликости. Ове слике су с једне стране приказивале догађаје из прошлости који нису припадали домену монументалних историјских слика већ се могу окарактерисати као својеврсан историјски жанр, али и социјалне теме, политички актуелне догађаје попут штрајкова, а ни жанр призори који су припадали оријенталистичком сликарству се нису могли заобићи. Свакодневница је такође била сликарска тема која се могла срести на миленијумској изложби лепих уметности; платна на којима су упризорене сцене из породичног живота, личне побожности или пак уобичајеног живота сељака висила су на зидовима Уметничког павиљона током 1896. године.⁵⁹⁸

Увидом у типологију сликарских дела на поменутој изложби јасно да је мађарску, односно угарску уметност, требало посматрати из шире перспективе, уз осврт на стилске уметничке преображаје који су довели до актуелног стања у визуелним уметностима, чији се почеци прате од средине 19. века, а који се завршавају са делима млађе генерације изведеним у складу са модернистичким уметничким тенденцијама,⁵⁹⁹ што је било у складу са прогресивистичким светоназорима карактеристичним за период на прелазу векова. Аутор предговора *Каталога изложбе у Уметничком павиљону* у самој завршници сублимира: „Из свега овога може се закључити да је мађарска ликовна уметност, ако се не може похвалити светлом прошлошћу, много тога надокнадила последњих деценија, створивши јавни уметнички живот, тло и оруђе за његов развој, и инспирисана вером у лепу будућност, набујалим једрима креће ка непознатим пределима следећег миленијума.“⁶⁰⁰

Ако се узме у обзир природа миленијумских свечаности и национални циљеви које је требало испунити, историјска слика без сумње представља жанр који је у највећој мери одговарао циљу. У домаћој (мађарској), а исто тако и у иностраној историографији историјском сликарству насталом поводом Миленијума спорадично је придаван значај, углавном у контексту неколицине остварења истакнутих мађарских уметника попут Михаља Мункачија, Ђуле Бенцура и Арапда Фестија. Остатак слика означен је као истрошен, склон шематизму и подлегао, а у мађарској историографији деведесетих година 20. века дело Карла Пилотија је окарактерисано на следећи начин: „његове поставке и композиције, драматизујући ситуације прича до крајњих граница, толико су модификоване, за нас су толико застареле и театарне да их данас једва видимо као прихватљиве у оквиру система естетских норми ликовне уметности.“⁶⁰¹ Ипак, у претходних двадесет година дошло је до ревалоризације монументалних композиција насталих у минхенском кругу, па су на великим изложбама и оквиру опсежних публикација изнова сагледани сликари такозваног *академизма*,⁶⁰² који су утицали на читаве генерације уметника који су у Југоисточној и Средњој Европи на својеврстан начин успоставили уметничку сцену у својим матичним земљама. На историјском хоризонту ликовна остварења настала поводом Миленијумске изложбе, изложени радови у централном Уметничком павиљону (Műcsarnok), али и у Уметничком павиљону Хрватске и Славоније који је такође привукао велику пажњу у

⁵⁹⁸ M. Szekely, „Az ezredévi festészeti kiállítás”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 776-784.

⁵⁹⁹ M. Bernáth, „Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában”, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*,

⁶⁰⁰ „Bevezetésül” in: *Ezredéves országos kiállítás. A képzőművészeti csoport képes tárgymutatója*, 1896, 26.

⁶⁰¹ M. Bernáth, op. cit, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*,

⁶⁰² F. Büttner, *Großer Auftritt: Piloty und die Historienmalerei*. München-Köln, Publikation zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek München, 2003. *Hans Makart: Painter of the Senses*, ed. A. Husslein-Arco and A. Klee, Vienna, 2007.

мађарској престоници,⁶⁰³ су се у матичним срединама представљали као преломна тачка у уметничком животу, али и као важни елементи идентитетског само поимања. Имајући на уму све наведено, са тренутне историјске и истраживачке дистанце историјске слике настале на угарској периферији, а у датом контексту у њеним јужним деловима, потребно је сагледати у аутентичном контексту настанка, узимајући у обзир распон могућности и домете, као и улогу коју та дела данас имају у локалним, регионалним и националним срединама, будући да свако од њих фигурира као тачка ауторефлексије одређених друштвених ентитета и заузима истакнуто место у локалном јавном простору, било као део сталне музејске поставке или друге јавне установе, али и као предмет писања локалних историографа.

Историјско сликарство на Миленијумској изложби: порекло и домети

Значај који је историјска слика као специфични дериват деветнаестовековног историјског жанра задобила током миленијумских свечаности превасходно се треба сагледати са тачке политичко-друштвеног и културно-духовног развоја како би било могуће разумевање њене улоге у уметничком развоју у читавом угарском делу Монархије. Она фигурира као важна референтна тачка у уметничком деловању у Земљама круне св. Стефана током друге половине 19. века, као и у првим деценијама 20. – с једне стране као узорити модел, а са друге стране као тачка прекида са традицијом и радикалнијег окретања ка модернистичким уметничким правцима.

У *Каталогу изложбе у Уметничком павиљону* аутор сагледава мађарску уметност кроз еволутивну призму где од средине века, након пропасти Револуције и Рата за независност историјска слика бива место колективног уосећавања, а на одређени начин и средство одржавања националног морала. Са друге стране, (хипер)продукција историјских слика поводом Миленијума које су жанровски на читавом европском континенту тада постепено проживљавале трансформацију и опадање, у националним срединама које су и даље ишчекивале сопствену *реализацију*, попут већине националних ентитета на Балкану и у Средњој Европи, биле су важан механизам визуелне комуникације политичке стварности и(или) будућности. Томе у прилог говори и одломак из *Каталога*: „Наша млада ликована уметност, попуштајући јавном расположењу, изнедрила је читав низ мање-више успешних историјских слика, које, засноване на политичким циљевима и подстицању сећања на славније дане нације, никад нису изгубиле на значају.“⁶⁰⁴ Миленијумски јубилеј је био савршени повод за визуелну синтезу мађарске хиљадугодишње прошлости.

*

Историја *дугог 19. века* се може сагледати као историја историјске слике која је током читаве епохе била на пиједесталу духовног, културног и уметничког живота која је ће изгубити свој значај осипањем система мишљења и друштвених идеала који су је канонизовали. Одређени догађаји и преврати у прошлости утицали су на трансформацију историјске слике, пре свега Француска револуција, а затим Наполеонови ратови и Бечки конгрес 1815. године, најзад и револуције 1848. године.⁶⁰⁵ Заокрет који ће остварити највећи утицај на историјско сликарство у Угарској, у контексту Миленијума, јесте устоличење Карла Теодора фон Пилотија као професора на Баварској академији лепих уметности (Bayerische Akademie der Schönen Künste) у Минхену, ког сви аутори о радова о мађарском

⁶⁰³ M. Bregovec Pisk, „Reflections of the Common Croatian and Hungarian Past in Croatian History Painting of the 19th and the Beginning of the 20th Century“, in: *Ars et virtus. Croatia – Hungary. 800 Years of Shared Cultural Heritage*, Zagreb, 2020, 279-317.

⁶⁰⁴ „Bevezetésül“ in: *Ezredéves országos kiállítás. A képzőművészeti csoport képes tárgymutatója*, 1896, 11.

⁶⁰⁵ Више на ову тему видети: D. Johnson, „Jacques-Louis David, Artist and Teacher: An Introduction“ in: *Jacques-Louis David. New Perspectives*, ed. D. Johnson, Newark: University of Delaware Press, 2006, 35-44. F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit.*, 23-65.

историјском сликарству истичу као неприкосновеног узора. Међутим, пре него што буду обрађени централни постулати Пилотијевог педагошког рада, следи кратак осврт на утицаје које је Пилоти примио.

У првој половина 19. века долази до значајне промене у одабиру представљених тема на историјским сликама, под утицајем националне идеје као доминантне категорије, сликари почињу све учесталије да се баве савременим националним идентитетом, уместо античким и другим литерарним темама. Црпећи инспирацију из средњовековних тема и оних из раног новог доба, уметници су се трудили да креирају аутентичну атмосферу времена и места, тежећи ка реконструкцији аутентичног окружење, што ће се посебно добити на значају са развојем историографске мисли пре свега у Немачкој, а затим и у читавој Еворпи.⁶⁰⁶ С једне стране утицај Пилотијевих претходника на минхенској Академији, на историјски жанр негован у баварској престоници, попут Петера фон Корнелијуса (Peter von Cornelius), Јулијус Шнора фон Карослфелд (Julius Schnorr von Carolsfeld) и Вилхема фон Кублах (Wilhelm von Kaulbah), је био јако велики; велике зидне површине репрезентативних јавних грађевина у Минхену бивају прекривене монументалним историјским композицијама,⁶⁰⁷ док са друге стране француско и белгијско сликарство додатно доприносе профилисању Пилотијевог дела.

Поред наслеђених сликарских традиција, на минхенско историјско сликарство почетком шездесетих година 19. века, утицало су историјске композиције Пола Делароша (Paul Delaroche). Доминантна сликарска фигура која се бавила историјским сликарством у Француској, у деценијама након Наполеоновог пада, био је поменути сликар.⁶⁰⁸ Увођењем театарског аспекта у композицију историјске слике⁶⁰⁹, Деларош је утицао на потоње историјско сликарство у германским земљама, где театрализација сликарског призора доживљава врхунац. Театарски аспект није се односио само на увођење појачане „драматичности“ сликарског приказа, већ и на устројавање композиције по узору на позоришну сцену. „Ухватити тренутак“ представљало је један од највећих изазова у деветанестовековном историографском и историјском имагинарном призору, како у позоришту, тако и у сликарству. Поред тога, психолошке суптилности и нијансе, као и намерно кршење декора што се уводи Деларош, фасцинирали су савременике што је у комбинацији са детаљном пажњом посвећеном историјској ношиви постало мерило за све уметнике историјског жанра у наредним деценијама.⁶¹⁰ Осим Делароша, на минхенско сликарство су утицала двојица белгијских сликара – Едвард де Биф (Édouard de Bièfve) и Луј Гале (Louis Gallait) – чија су монументална платана намењена Касационом суду у Бриселу понудиле импресиван пример о могућности политичке инструментализације историјског сликарства, које је било појачано визуелном пријемчивошћу и неодољивим ефектом оствареном захваљујући великој пажњи према детаљима и колориту.⁶¹¹

Утицај Карла Теодора фон Пилотија на уметнике који су стварали монументалне историјске слике поводом хиљадугодишњег јубилеја у Угарске није био једини, али је засигурно био највећи, како у погледу одабира тема, тако и у колоритном и композиционом решењу. Као најважнији Пилотијеви ученици мађарског порекла издвајају се Берталан

⁶⁰⁶ Н. Kohle, „The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel“, *Intellectual History Review*, 17 (21), 2007, 135-151, 138-139.

⁶⁰⁷ Опсежније о Академији лепих уметности у Минхену: Н. Kohle, „Die Münchener Akademie in den Jahren 1849–1886“, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner (hrг.), München 2008, 44-53.

⁶⁰⁸ В. S. Wright, „The Space of Time: Delaroche's Depiction of Modern Historical Narrative“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 36, No. 1/2 (FALL WINTER 2007-08), 72-93, 73.

⁶⁰⁹ *Ibid*, 75.

⁶¹⁰ В. S. Wright, *op. cit*, 74.

⁶¹¹ Немачка јавност доспева у контакт са сликама, „Абдикација Карла V“ Луја Галеа и „Компромис холандског племства 1566.“ Едоуарда де Бифа о којима Јакоб Буркхарт пише следеће: „Овде видимо људе испред себе и стварност која се протеже до тачке привида.“ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit*, 39-41.

Секелъ и Ђула Бенџур, док ће Бенџур имати нарочито истакнуту улогу током обележавања Миленијума. Пре него што се вратио у Будимпешту и основао Уметничку школу 1883. године, Ђула Бенџур је предавао на Академији у Минхену.⁶¹² Готово сви уметници чија ће дела бити тумачена у наставку, углавном пореклом из јужне Угарске, уметнички се формирају у пештанском, бечком, а потом и минхенском културном кругу од којих је овај последњи у другој половини 19. века био водећи у историјском сликарству на читавом континенту. Престонице Аустроугарске и Баварске, као значајни културни и уметнички центри, били су исходиште академског образовања студената различите етничке припадности из читаве Средње и Југоисточне Еворпе.⁶¹³ Са друге стране, Државна школа за наставнике цртања, основана у Пешти 1875. године, била је весник уметничке едукације у угарској престоници, а самим тим и појачане уметничке продукције. Отворена је захваљујући Густаву Келетију који је предузео потребне кораке с обзиром на недостатак цртачког образовања у читавој земљи услед недостатка стручно оспособљених наставника.⁶¹⁴

Сликар Ференц Ајзенхут, аутор композиције *Битка код Сенте*, настале за потребе репрезентације Бачко-бодрошке жупаније на Миленијумској изложби био је пореклом из Немачке Паланке (данашња Бачка Паланка), а се школовао првобитно у пештанској цртачкој школи, а потом и на минхенској Академији између 1877. и 1883. године код Ђуле Бенџура, свог сунардоника.⁶¹⁵ Поред тога, похађао је Вилхелма Дица, сликара сцена из тридесетогодишњег рата. Професори су му били Лудвиг Лефц (Ludwig von Löfftz), сликар пејзажа и сцена друштвеног живота, Франц фон Дефрегер (Franz von Defregger), сликар сентиментално – романтичних сцена из живота тиролских сељака и Ото Зајц (Otto Seitz). Карољ Лика (Luka Károly), такође ђак минхенске Академије и познати мађарски ликовни критичар, у вези са Ајзенхутовим професорима је написао: „Њега је на путу да постане сликар, помагала највиша хијерархија Академије.“⁶¹⁶ Слика Битка код Сенте због својих огромних димензија је смештена у свечану салу некадашње Бачко-бодрошке жупаније одмах по повратку из Будимпеште, а и данас се тамо налази. Осим ове, још једна раскошна историјска слика Ференца Ајзенхута, која је од 1949. године део фондуза Галерије Матице српске у Новом Саду, настала је у контексту мађарске политичке нације и затекла се на просторима јужне Угарске – у питању композиција *Свети Ласло у потери за Куманом* из 1898. године.⁶¹⁷ Ајзенхут је остао упамћен као сликар оријенталних тема, док је историјско сликарство било споредни жанр у ком је радио. Без обзира на то, чак две монументалне историјске слике и неколицина припремних скица из његовог опуса данас обогаћују војвођанско културно наслеђе.

Паја Јовановић, Србин рођен у Монархији, извео је две слике поводом Миленијума; једну која никада није стигла до Будимпеште, али је креирана као *одговор* српског патријарха Георгија Бранковића на концепт мађарске политичке нације, у питању је дело *Сеоба Срба*; друга слика је *Вршачки триптихон*, креирана за потребе репрезентације Јовановићевог града Вршца на изложби у Пешти 1896. године. Јовановић је студије сликарства уписао на Академији лепих уметности у Бечу, на којој је опште предмете слушао код професора Кристијана Грипенкерла, а потом се пребацио на ниво мајсторске класе (Masterclasses) 1880. године код у класу историјског сликарства код професора Леополда Карла Милера, код ког је завршио студије 1883. године. Своје уметничко усавршавање Јовановић ће наставити у Минхену где борави у периоду од 1884. до 1888. године.⁶¹⁸ Тамо

⁶¹² G. Bellák, *Benczúr*, Budapest, 2001.

⁶¹³ И. Борозан, „Идејно прожимање Ференца Ајзенхута и Паје Јовановића и атеље као конструкција њихових идентитета“, *Из историје српско-мађарских културних веза*, књ. 2, Нови Сад, Матица српска, 2019, 182.

⁶¹⁴ „Bevezetésül” in: *Ezredéves országos kiállítás. A képzőművészeti csoport képes tárgymutatója*, 1896,

⁶¹⁵ O. K. Ninkov, *Život i delo Ferenc Ajenhuta (1857–1903)*, Subotica, 2007, 17.

⁶¹⁶ *Isto*, 18.

⁶¹⁷ Т. Палковљевић Бугарски, *Слике великих формата – сведочанства епоха*, Нови Сад, 2018, 46.

⁶¹⁸ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд, 2009.

је оформио атеље у улици Моцартштрасе (Mozartstrasse), у истој улици, чак и у истој згради у којој се налазио и студио његовог колеге и земљака Ференца Ајзенхута. Јовановић упознаје Ајзенхута посредством руског сликара Рубоа, када започињу њихови контакти.⁶¹⁹ Нова етапа у Јовановићевој стваралаштву започиње 1895. године када прима наруџбине из Сремских Карловаца и Вршца поводом репрезентације и Уметничком павиљону на Миленијумској изложби. Слика *Сеоба Срба* коју ће насликати овим поводом биће у прва у низу значајних историјских композиција које је Јовановић извео по наруџбини угледних кругова међу пречанским Србима, али и у Краљевини Србији.⁶²⁰ И Ајзенхут и Јовановић своју каријеру у домену историјског сликарства започињу управо поводом мађарске хиљадугодишњице.

Још једна значајна уметничка личност која се обрела у на југу Угарске, у Банату, након Миленијума, био је сликар Пал Ваго (Vágó Pál) ког је торонталски велики жупан Јене Ронаи унајмио да наслика „банатске спахије“ након запаженог учешћа у миленијумској историјској процесији која се одиграла на годишњицу крунисања бечког пара Светом мађарском круном – 8. јуна 1896. године. Слика је довршена 1898. године и носи назив *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* Ваго је попут Ајзенхута је похађао Баварску краљевску ликовну академију у Минхену, у периоду између 1877. и 1881. године, а историјско сликарство је учио код Шандора Вагнера (), такође Мађара.⁶²¹

У време школовања поменутих сликара ова високошколска установа је била најпрогресивнија на немачком говорном подручју за шта су биле заслужне континуиране реформе и релативно отворен програм основних студија, као и либерални наставни програм што је привукло велики број студената из целе Европе.⁶²² Кључна фигура које је преобразила историјско сликарство на Академији у Минхену био је, већ споменути, Карл Теодор фон Пилоти. Међутим, у Пилотијевој личности сустигли су се светоназори једне читаве генерације за које је историјска слика фигурирала истовремено као естетски објекат и потреба грађанства да на изванредан начин партиципира у историјском и да га конзумира, док је са друге стране настојала да пренесе одређене поуке, а у понекад и да улије одређену врлину у посматрача, што се у добу пре историзма био централни садржалац историјског жанра.⁶²³

Пре осврта на појединачне одлике Пилотијевог сликарства које ће бити од великог значаја за разумевање миленијумских историјских слика, важно је истаћи одређене мисаоне концепте о историјском сликарству проистекле из слојевите дискусије која је вођена у германским земљама средином века. Наиме, историјско сликарство је сагледавано као највиша врста, као средство којим се кроз визуализацију прошлости могу направити веродостојна и веома важна средства за садашњост. Виђење Макса Шазлера (Max Schasler), издавача часописа „Диоскурен“ (*Die Dioskuren*), који се може сматрати главним органом немачких уметничких удружења, о идеализму и реализму у историјском сликарству сажима основно носеће идеје о функцији и уметничком средствима историјске слике: „Суштина уметничког дела би, међутим, била да доведе до појаве јединства природе и идеала, према томе би историјско сликарство мора да стоји реализам и идеализам у једно. Историјско сликарство стоји у средини између филозофије историје и историјске хронике. Задатак историјског сликарства би био да своје мотиве ствара из извора унутрашње историје, али и

⁶¹⁹ Осим што су живели у истој улици, обојица сликара су на својим платнима обрађивали теме карактеристичне за германски оријентализам, а у складу са тим су били уређени њихови атељеи који су нам данас познати на основу фотографија минхенског фотографа Карла Тојфела. Више на ову тему: И. Борозан, „Идејно прожимање Ференца Ајзенхута и Паје Јовановића и атеље као конструкција њихових идентитета“, у: нав. дело, 181-196.

⁶²⁰ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд, 2009.

⁶²¹ Vágó Pálné, *A festő-Petőfi: Vágó Pál (1853-1928)*, (Budapest: Magyar Huszárság 400 éve Kiemelkedőn-Kohászim Nonprofit Alapítvány, 2006), 4.

⁶²² F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, 38.

⁶²³ *Ibid*, 41.

да их истовремено из својих креираних мисли претвори у живу драматичну форму, како их светска позорница приказује. Уметник мора фигуре на својим сликама да ослободи случајности њиховог постојања и мора их приказати као представнике великих историјских идеја. Историјска истина се не поистовећује са спољашњом појавом, већ лежи у препознатљивој идеји која стоји иза ње. Уметност омогућава хармонично стапање идеје и појаве. Уметност се приближава својом великом истином историјској истини као свака хроника догађаја. Естетска истина је могла да утврђује исправност, тамо где историјска истина није била достижна.⁶²⁴

Предности коју је „естетска истина“ имала у односу на „историјску истина“ су великој мери употребљаване у сликарству насталом поводом Миленијума. Почевши од Мункачијеве слике *Долазак Мађара*, преко Фестијеве панораме са истом тематиком, до момента репрезентације „сопствених естетских истина“ локалних чинилаца у престоници, кристалише се улога историјског сликарства која надилази естетску или интелектуалну стимулацију реципијента, и оперише у домену политичке аргументације, оправдавања поретка и завршава се у покретању акције. Мориц Карирер који је на минхенској Академији подучавао историју уметности у свом делу посвећеном естетици написао је следеће: „Историјски су генији и радње у којима се снага народа окупља, дух века изражава, или кроз које се отварају нови путеви развојне транзиције за човечанство. Велики карактери, типови духовног живота захтевају слику историје – етичко је његова полазна тачка и циљ.“⁶²⁵

Пилоти је имао уверење да би сликање историје у основи требало да буде драматично, нагињао је приказивању сцена са мноштвом фигура која би најбоље испуњавала постулат драмског, а чак и када је појединачна личност требало да буде предмет слике, настојао је да је прикаже глумачки у ситуацији која може окарактерисати њен историјски значај. Историјско сликарство је стога и имало најважнија средства за представљање у изразима ликова, њихових поступака и реакција. Оно што је раније споменуто у контексту театрализације и уметности Пола Делароша, у Пилотијевом сликарству се додатно изоштрава, те се у случају устројства Пилотијевих слика пре може говорити о инсценирању него о композицији, будући да начин грађења његове слике пре може упоредити са радом режисера сценске представе. Осим распореда и односа међу фигура још један сценски ефекат је био јако важан у Пилотијевом историјском сликарству, који ће се, како ће бити показано у наставку, прелити из домена уметничког прелити у домен животног, а то су костими чији се детаљи разрађују до нивоа тродимензионалности. Упоредивост историјске композиције са позоришном представом сматрана је нарочитим квалитетом где се критички суд заснивао на питању одговарајуће репродукције историјског материјала и изазивања ефекта код посматрача.⁶²⁶

*

О значају ефекта који је историјска слика требало да изазове код посматрача током прославе Миленијума сведочи још један уметнички подухват који је веома одјекнуо на шта је утицало неколико фактора. Сликар Арпад Фести (*Feszty Árpád*), заједно са још десетак помагача, насликао је кружну слику, такозвану панораму, у оквиру које је обрађена истоветна тематика као у Мункачијевом раду *Долазак Мађара*, међутим, потпуно другачијег визуелног решења које је додатно истакло водеће принципе концепта мађарске политичке нације. Године 1892. основан је Фонд за мађарску панораму Арпада Фестија, чиме је пројекат осликовања кружне слике панорамског приказа био подигнут на државни ниво. Значај ове теме за мађарску државничку елиту и за њихове идеолошке постулате огледа се у чињеници да су поруџбине са овом тематиком биле *par excellence* државни пројекти – с једне стране Мункачијев рад намењен згради парламента, а са друге стране Фестијева панорама чија је израда имала такође национални значај. Осликовање

⁶²⁴ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, 45.

⁶²⁵ *Ibid*, 42-45.

⁶²⁶ *Ibid*, 47.

панорамских приказа смештаних у кружне павиљоне, осветљаваних из правца таванице ради бољег просторног утиска, било је актуелно почетком 19. века, посебно је Наполеон користио пропагандну моћ ових специфичних сликовних медија. У последњим деценијама 19. века, када је светским изложбама требало дати национални карактер, пропагандна делотворност кружних слика је поново заживела.⁶²⁷ Личност која је имала значајну улогу за настанак оба дела са приказом досељавања био је књижевни великан Мор Јокаи, са којим је Фести био у сродству, будући да је оженио његову кћер. У јесен 1892. године, на месту садашњег Музеја лепих уметности у Будимпешти, у непосредној близини Градског парка где ће бити постављен комплекс Миленијумске изложба, саграђена је ротонда без прозора, пречника 38.4 и висине од 31 m, пројектована је по узору на неокласицизам, на технички врло савремен начин у коју је могло истовремено стати 236 особа. (сл.) Објекат у своју унутрашњост примио платно гигантских размера – 115 метара дугачко и 15 метара високо. Сцене у оквиру панораме низале су се следећим редом: *Арпад и поглавице* (сл.), *Борба са Словенима*, *Улазак кнежеве супруге*, *Пагански олтар*, *Отмица жена*, *Мађари пагани жртвују коња*, *Мађари постављају своје шаторе*. Према оцени ранијих истраживача Фестијеве панораме, она се састојала од низа самосталних епизода које нису имале много заједничког једна са другом, те упркос томе што је осликавала епски заплет прича није имала ни почетак ни крај. Разлог за овакву реализацију делимично лежи у чињеници да је заправо сам Арпад Фести осликао јако мали део панораме, те да је деловање препуштено његовим помоћницима који су радили на слици, те отуд утисак необједињености. Шесторица уметника је помагала Фестију у довршетку панораме,⁶²⁸ а Пал Ваго који је нарочито важан за јужноугарски простор и питање визуелизације мађарске политичке нације насликао је средишњу сцену коњичког јуриша принца Арпада и његових поглавица.⁶²⁹ Питање перцепције Арпада и његових поглавица, као и њихово визуелно уобличавање се заправо прелива на питање доминантне идеолошке позиције мађарске националне елите између два супротстављена пола – инклузивне сентиштванске идеологије или ексклузивне арпадске идеологије.

*

Важне одлике историјског сликарства уопште у великој мери су примењене и на дела настала поводом мађарске хиљадугодишњице. Основни принципи примењени у настанку две слике које на различит начин визуелизују догађај од централне важности приликом обележавања мађарске хиљадугодишњице – Мункачијеву слику и Фестијеву панораму – диференцирају се на два носећа. Слика је по правилу пратила текст, а и сам процес њеног разумевања и читања следио је наслеђену литерарну културу у којој је слика посматрана као наратив чији је задатак да исприча причу о одређеном догађају. Овакве конвенције унапред су одредиле изглед историјских композиција, превасходно оних званичних какве су биле све креиране поводом Миленијума, које су сопственим локалним или националним срединама стекле статус идентитетских означитеља, односно патриотских икона. Први од ових захтева био је да визуелна представа на истинит начин, односно аутентичан начин презентује историјски догађај, а то је значило поштовање наратива који су пре настанка саме слике нормирали *истину* о њему.⁶³⁰ Ипак, као што је јасно из претходних примера, у контексту историјског сликарства, истина је била флуидна категорија која попуштала пред захтевима наручилаца. Важан аспект овог проблема био је у томе што званична историографска култура није успела да наметне јединствен историографски топос о догађају. Други кључан аспект истог проблема било је питање односа између догађаја и његове вербалне и визуелне представе. Један од основних уметничких постулата од времена ренесансе подразумевао је посредовање мимезиса у претварању појавног света у представу,

⁶²⁷ Пре него што ће Фести осликати панораму поводом изложбе у Будимпешти, на изложби у Паризу, којом је обележавана стогодишњица Француске револуције 1889. године, могло видети дело под називом *Историја једног века*.

⁶²⁸ Á. Kovács, „Feszty Árpád és a körkép”, *Ars Hungarica* 24, 1996, 87-89.

⁶²⁹ *Ibid*, 96-98.

⁶³⁰ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, 120.

који је узмицао када је реч о односу вербалног и визуелног када је у питању стварање представе о прошлом догађају.

*

До краја 19. века када у Краљевини Угарској, као и Краљевини Србији историјско сликарство доживљава свој процват у развијенијим земљама Европе његов значај у другој половини, а нарочито у последње две деценије века, доживљава опадање. Критичари у Немачкој су неретко били скептични према историјској слици, попут Буркхарта који је био чврсто уверен да је у уметности важније *како*, него *шта* је представљено, и да садржај никада не сме доминирати уметничком формом. Осим подвојености садржаја и форме када је реч о историјском сликарству, како је век одмицао концепт форме кристалисао се као апсолутни квалитет, добијајући све већу тежину у уметничко-теоријском дискурсу.⁶³¹ О кризи историјског сликарства говоре и критичари који пишу о историјским сликама насталим у Аустроугарској у миленијумском контексту. Тако се Павле Лагарић, књижевни и ликовни критичар, у свом осврту на Јовановићеву *Сеобу Срба*, на изванредан начин ограђује јер пише о историјском жанру упркос његовој неактуелности: „Пре но што пређем на Јовановићеву историјску слику, хоћу у напред да споменем, да светски модерни уметнички критичари и сликари не цене много историјско сликарство, с тога врло ретко и изводе историјске слике. Но ја држим, да то мишљење није најправедније, јер она уметност, чији је представник био Рафаел и Микеланђело, би требало ни најмање да се стиди свог порекла.“⁶³² Раније споменути мађарски сликар Ференц Ајзенхут који се попут Јовановића првобитно опробао у историјском сликарству поводом Миленијума, а који ће до краја свог живота 1903. године стварати у овом жанру у писму свом пријатељу, у то време саветнику министра за културу Елеку К. Липиху (Lippich K. Elek) изнео је своје виђење мађарског историјског сликарства: „Мађарско историјско сликарство је исто тако застарело и досадно као и источњачки или други слични специјалитети. Историјској слици увек недостаје непосредност, и у тематском и по садржајном погледу.“⁶³³

Међутим, историјско сликарство у овим срединама треба сагледати у аутентичном контексту настанка упркос свим разликама у односу на развијене европске средине са озбиљном уметничком традицијом. Услед политичко-друштвених околности народи у Угарској, а исто тако ни у Србији нису имали институције за уметничко образовање, а такође су и друге културне институције сукцесивно стасавале током 19. века. Јак националистички набој у обе ове средине био је условљен специфичним политичким околностима које су потицале од зависности од других политичких чинилаца и моћнијих државних ентитета. Историјско сликарство је фигурирало значајан политички чинилац у миленијумском периоду, а у српској средини нарочито на прелазу векова. Значај и пажња које су ова остварења добила међу савременицима завређују да буду анализирана са пуном истраживачком пажњом.

Сеоба Срба Паје Јовановића: историја писана уметношћу

„Мађари, стари и нови Угри, спремају се дакле, да овог деценија, који тече, прославе тисућницу свога доласка и уласка у земљу, која се по њима назвала угарска, мађарска земља; а Срби, - Срби се спремају да *осигурају зграду своје автономije*, од сваке непогоде, да створе целокупан статут, јер и они мисле

⁶³¹ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit.*

⁶³² П. Лагарић, „Најновије слике Паје Јовановића“ *Нова Искра*, год. I, бр. 13 и 14, 1. и 16. јула 1899,

⁶³³ Ајзенхутово писмо Елеку К. Липиху, 7. децембар 1901. године, Национална библиотека Сечењи (), рукописно одељење, одломак доступан на: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/9537a940b623148cc77d5a86fba13d6d> (приступљено: 6.9.2022).

овде вековати и ни у сну не помишљају да се иселе, да напусте своја седишта и да се врате у стару постојбину.“ Иларион Руварац⁶³⁴

Слику *Сеоба Срба* насликао је сликар Паја Јовановић 1896. године по наруџбини српских црквених великодостојника у Сремским Карловцима за потребе репрезентације на Миленијумској изложби. (сл. 37) Услед специфичног сплета околности, она никада није стигла у Будимпешту, а првобитно је била изложена у трпезарији Патријаршије у Сремским Карловцима. Данас се налази у власништву Музеја Српске православне цркве и изложена је згради Патријаршије у Београду, у просторији намењеној окупљању Светог архијерејског синода СПЦ.⁶³⁵ Слика је изведена техником уља на платну у размерама 380 × 585 cm, а сигнирана је у доњем десном углу: *Јовановић/1896*. Другу верзију *Сеобе Срба*, која заправо представља првобитно уметничково решење за велики формат, Јовановић је највероватније насликао паралелно радећи на примарној верзији слике. Ова верзија изведена је у димензијама 127 × 190,5 cm и изложена је на сталној постави Народног музеја у Панчеву.⁶³⁶ (сл. 38) Иако се не може са сигурношћу утврдити, на основу периодике, али и историјата власништва мање верзије, претпоставља се да је припадала трговцу Петру Николића из Загреба који је откупио право на умножавање ове слике. Поред два платна монументалних размера постоји и неколико мањих верзија које је Јовановић варирао до краја живота, а које су данас углавном у приватном власништву,⁶³⁷ као и мноштво умножених примерака.⁶³⁸ У Музеју града Београда, у оквиру Легата Паје Јовановића чува се Скица за композицију *Сеоба Срба* настала и 20. веку,⁶³⁹ највероватније као припрема за неку од познијих верзија слика.

*

Слика *Сеоба Срба* Паје Јовановића стекла је статус патриотске иконе у српском народу од тренутка када је премијерно представљена публици, чему су додатно допринеле умножене копије овог дела које су се рашириле по читавом *српству*. Ова композиција настала је као визуелни исказ српског народног ентитета са простора јужне Угарске на концепт мађарске политичке нације, што се може пратити у историјским изворима. Слику је маја 1895. године наручио патријарх Георгије Бранковић, односно Саборски одбор српске Патријаршије у Сремским Карловцима, за потребе репрезентације своје институције на Миленијумској изложби у Будимпешти, међутим, сплетом околности ова композиција никада није стигла до угарске престонице. Ипак, одабир и визуелизација историјске теме од прворазредног значаја за српски народ у Угарској, као и политички ефекат који је слика требало да оствари, биће разматрани у контексту мађарске политичке нације, будући да је управо овај политички концепт био главни индикатор поручивања и визуелног решења ове слике. Идеја о настанку историјске слике на којој ће бити приказан долазак Срба на територију Угарске, која се у том тренутку налазила унутар граница Хабзбуршке монархије, јавила се патријарху Бранковићу у септембру 1894. када је боравио у Будимпешти поводом седнице Горњег дома Угарског парламента. На седницу такозване Великаше куће били су позвани сви епископи будући да су се на дневном реду нашли предлози о црквено-школским

⁶³⁴ И. Руварац, „ИЗЛЕТ III. На који су начин Срби с патријархом Арсенијем Црнојевићем дошли у земљу угарски“, у: *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу и Арсенију Црнојевићу патријарху: три излета о такозваној Великој сеоби српског народа*, 108-109.

⁶³⁵ У лето 1896. године, монументална композиција је постављена у трпезарији патријаршије у Сремским Карловцима где се налазила све до 1941. године, када ју је усташка власт пренела у Загреб, где је остала све до завршетка рата, да би залагањем Радослава Грујића 1946. из Загреба била пренета у Београд и смештена у зграду Патријаршије. П. Петровић, *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, Београд, 2012, 66-67.

⁶³⁶ П. Петровић, *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, 68.

⁶³⁷ Више о познијим верзијама *Сеобе Срба* видети у: П. Петровић, *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, 69.

⁶³⁸ Једна од хелиографија се налази у власништву Музеја града Београда. Паја Јовановић, *Композиција Сеоба Срба*, 1908, хелиографија, 62,3 × 94,8 cm, инв. бр. ЛПЈ 209, Музеј града Београда.

⁶³⁹ Паја Јовановић, *Скица за композицију Сеоба Срба*, XX век, оловка на хартији, 84 × 119 cm, инв. бр. ЛПЈ 190, Музеј града Београда.

реформама.⁶⁴⁰ Према наводима Ненада Симића, једног од пионирских истраживача слике *Сеоба Срба*, патријарх је током боравка у Будимпешти видео Мункачијеву слику *Долазак Мађара*, која га инспирисала или *испровоцирала* да и сам употреби језик историјског сликарства како би *одговорио* на визију мађарске политичке нације – визијом српских политичко-црквених права на истој територији.⁶⁴¹

Сложене политичко-друштвене околности међу српским живљем у јужној Угарској које су обележили међусобни сукоби додатно су убрзали процес дестабилизације српских институција унутар Монархије пред крај 19. века, што је омогућило додатно уплитање мађарске владе у српску црквено-школску аутономију. Године које су претходиле Миленијуму обележила је појачана мађаризација,⁶⁴² а новине пречанских Срба од 1893. пунили су текстови о Миленијуму обојени ставовима које ће и Јовановић уградити у своју слику: „Ми Срби нисмо овде дошљаци, нисмо овде тек онако из милости, него позвани у заједницу и дата нам је тврда реч царска, да ће нам свагда бити слободно исповедати своје име, народност и веру. Нама је доласком нашим дата равноправност, ми смо постали фактори ове државе, јер смо за њу свагда чинили све.“⁶⁴³ Иако је српско радикалско крило критиковало владике и свештенике „који се клањају политици Владе која тежи да уништи и поништи народности у Угарској“ у контексту настанка, а потом и преправке слике *Сеоба Срба*, јасно се кристалишу ставови патријарха Бранковића који је, макар и посредством уметности, настојао да се супротстави концепту мађарске политичке нације. Ово становиште је подржано и у ранијим истраживањима – Симић наводи да Паја Јовановић ову слику ствара на основу „умесне политичке комбинације патријарха Георгија Бранковића“, а не под утицајем књижевности као што је често био случај приликом осликавања историјских композиција у српској средини.⁶⁴⁴

О неповољној позицији српског народа у Угарској у годинама уочи Миленијума сведоче потешкоће у сазивању српског народно-црквеног сабора који је према Закону о народностима из 1868. државна влада требало да пријаву краљу Фрањи Јосифу, што је и поред јасних законских права ометано.⁶⁴⁵ Средином маја 1895. ипак долази до сазивања сабора који се одржао 17. маја 1895. године⁶⁴⁶, а једна од одлука донетих приликом овог заседања односила се на ангажовање Паје Јовановића за израду монументалног платна које ће приказивати сеобу Срба 1690. године. У ту сврху одређена је позамашна сума од десет хиљада форинти, а Јовановић је одмах, готово већ наредног дана – 18. маја позван у Сремске Карловце. На основу новинских записа сазнаје се да је Јовановић већ до краја маја дошао у Нови Сад, а потом је посетио и Сремске Карловце где се састао са патријархом Бранковићем.⁶⁴⁷ Тај сусрет је Јовановић је описао у својим мемоарским забелешкама, којима је био заокружен у позним годинама, настојећи себе да представи као актера јавне сцене на

⁶⁴⁰ „Његова Светост преузв. г. Патријарх Георгије Бранковић у Будим-Пешти“, *Српски Сион*, год. IV, бр. 37, 11.9.1894, 587-588.

⁶⁴¹ Н. М. Симић, *Како је постала слика Сеоба Срба Паје Јовановића*, Гласник српске православне цркве 6, Београд, 1959, 109-113.

⁶⁴² Мађарско културно-школско друштво је расписало конкурс за двадесет пет награда поводом мађарског Миленијума, а нарочито у српским и словачким срединама, за све учитеље који успешније помађаре што већи број деце. (Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918: Од Мохачке битке до Благовештенског сабора*, књ. 1, Нови Сад, 2016.)

⁶⁴³ „Хиљадугодишњица Угарске“, *Застава*, год. XXVIII, бр. 187, 8. децембра 1893.

⁶⁴⁴ Н. М. Симић, *Како је постала слика Сеоба Срба Паје Јовановића*, 4.

⁶⁴⁵ Сомборски посланик Павле Дракулић на угарском Сабору се на марта 1895. успротивио на седници председника владе и министра просвете што се не допушта сазивање српског народно-црквеног Сабора, поставивши том приликом питање зашто се спречава рад тог првог „автономног органа православне српске цркве те тиме чине илузорну сву законом осигурану аутономију“. „Интерпелација дра Дракулића“, *Браник*, год. XI, бр. 32, 18. (30.) марта 1895, 1.

⁶⁴⁶ Поред патријарха који је председавао седницом, били су присутни и: вршачки епископ Нектарије Димитријевић, архимандрит Иларион Руварац, прота Ђорђе Влаховић, др. Т. Недељковић, Јосиф Јагић и Миша Рогулић. „Саборски одбор“, *Браник*, год. XI, бр. 57, 18. (30.) маја 1895, 3.

⁶⁴⁷ „Паја Јовановић у Новом Саду“, *Застава*, год. XXX, бр. 81, 26. маја 1896, 2.

којој су се збивали значајни догађаји у којима је он имао прилику да учествује, или барем да присуствује, те у складу са тим треба тумачити и његове наводе који се односе на настанак предметне слике.⁶⁴⁸ Из више извора се дознаје да је Јовановићу као сарадник на слици додељен архимандрит и историчар Иларион Руварац који је био присталица ранкеовског, критичког метода у историографији што су му његови савременици, склони романтичарском приступу тумачења прошлости, замерали. Приликом првог сусрета Јовановића са патријархом био је организован ручак ком је, између осталих, присуствовао и Руварац, а Јовановић бележи у својим мемоарима да му је патријарх рекао: „Седи овамо до Руварца“ (...) „он вам може много шта рећи што треба да знате.“⁶⁴⁹ Исте године када је Јовановић довршио слику *Сеоба Срба*, током миленијумске 1896, Руварац је издао збирку текстова под називом *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу и Арсенију Црнојевићу патријарху: три излета о такозваној Великој сеоби српског народа*,⁶⁵⁰ у којима је објединио сопствене текстове, писане од 1891. године који су обрађивали ову историјску тему. Слика Паје Јовановића, на известан начин, представља кулминацију заокупљености елите пречанских Срба њиховим доласком на дату територију. Такође, може се поставити питање у којој мери су Руварчеви ставови и историографски закључци утицали на садржај, атмосферу и на психологизацију ликова Јовановићеве слике, који су најзад наишли на патријархову осуду, изневеривши очекивану идеолошку тврдњу коју је ова слика требало да отелотвори, а то је побуна против концепта мађарске политичке нације.

Главни катализатор миграцијских процеса српског етничког корпуса са простора Османског царства на територију Хабзбуршке монархије били су ратови између две споменуте империје, вођени крајем 17. века и почетком 18. века. Неуспела инвазија Османлија на аустријску престоницу позната као Велики бечки рат (1683-1699), која ће као контра ефекат произвести ослобађање Угарске од османске владавине и припајање њених територија бечкој круни, утицао је и на српски народ који је живео на територији Османске царевине. Током против напада хришћанског савеза окупљеног у Светој лиги, Срби су се прикључили аустријској војсци која је, гонећи Османлије, стигла све до области Пећке патријаршије. Међутим, развој догађаја осујетио је планове хришћанских снага да ослободе од турске владавине и области јужно од Саве и Дунава које ипак остају у границама Османског царства. Страх од турске одмазде навео је око 37.000 српских породица,⁶⁵¹ са простора Косова и Метохије, Старе Србије, али и Подриња, Шумадије и других области насељених Србима, да напусте своје домове и населе се, између осталог, и на територију јужне Угарске – све до Будима и Коморана. Овај процес исељавања у потоњој историографији и колективном памћењу остао је упамћен као Прва велика сеоба Срба (1690) која је у великој мери заокупљивала припаднике српског народа чији су се преци населили у јужним крајевима Угарске, у митолошком и политичком смислу, што ће крајем 19. века доживети своју кулминацију. Патријарх Арсеније III је српски народ, који се у првој половини 1690. повлачио из различитих крајева, дочекао у Београду, где је 28. јуна одржан Збор црквених и народних првака, на ком је одлучено да јенопољски епископ Исаија Ђаковић посети цара у Бечу и да Србима обезбеди повољне услове под којим би прешли

⁶⁴⁸ Мемоари Паје Јовановића су некохерентно и до данас непубликовано дело који је писано на различитим језицима и чува се у различитим институцијама. У Музеју Паје Јовановића се налазе *Успомене Пере Радована саопштио Павле Јовановић, Члан Српске академије наука, Мемоари сликара Радована, II део, Мемоари сликара Радована, III део, Мемоари сликара Радована, IV део*. Други део мемоара чува се у Градском музеју у Вршцу, а трећи, писан на немачку језику, налази се у Архиву Српске академије наука и уметности, у Фонду Милутина Миланковића. М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, 40.

⁶⁴⁹ *Мемоари сликара Радована, IV део, недатовани фрагменти Мемоара*, инв. бр. ЛПЈ 83.

⁶⁵⁰ И. Руварац, *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу и Арсенију Црнојевићу патријарху: три излета о такозваној Великој сеоби српског народа*, Београд; Српска краљевска академија, 1896.

⁶⁵¹ У историографији се још увек воде полемике о тачном броју исељених Срба, с обзиром да су се Срби исељавали у таласима, те је али је број од 60-70.000 највише до 80.000 душа прихваћен као највероватнији. Д. Миквица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918: Од Мохачке битке до Благоевистенског сабора*, књ. 1, Нови Сад, 2016, 125.

под власт Хабзбурговаца.⁶⁵² Епископа Исаију примио је аустријски цара Леополда I од ког је затражио црквено-школску аутономију за српски народ који је за узврат требало да стави своје војничке у службу Монархије. Повеља коју цар издао Србима биће упамћена као Прва привилегија која је била део корпуса докумената познатим као Привилегије које су уредиле живот Срба у Монархији, а истовремено су биле и главни адут у политичким борбама са бечким двором и са угарским Сабором све док су се налазили у истим границама, што је јасно и на примеру уобличавања слике Паје Јовановића.⁶⁵³

Тема сеобе Срба на челу са патријархом Арсенијем Чарнојевићем коју је Јовановић требало да представи већ је била обрађивана у српској визуелној култури од средине 19. века. Испрва је Анастас Јовановић предвиђа у *Споменицима сербским* 1847. године, да би тринаест година касније, новосадски штампар Игњат Фукс огласио претплату на литографску слику „пресељења Срба у цесарску страну под патријархом Арсенијем Чарнојевићем“, која је 1885. употребљена за илустровање Мандровићеве *Илустроване историје српског народа*.⁶⁵⁴ С обзиром да је миграциони процес Срба јужно од Саве и Дунава на простор северно од ових река текао неуједначено, под различитим друштвено-политичким околностима, а обухватао је и дужи временски период, његово визуелно поимање се могло формулисати на различите начине. Измењене културолошко-уметничке околности у другој половини века у угарском делу Монархије, али и политички положај Срба, утицали су на специфичан приступ који је Паја Јовановић применио у изради овог дела. Јовановић се не ослања нарочито на старије ликовне узорне, већ композициону шему заснива на средњеевропском, нарочито минхенском приступу изради историјске слике у ком је трагање за оним „како је уистину било“ преточено у „драматичну форму како светска позорница приказује“⁶⁵⁵ имало велику улогу креирању дела историјског жанра, што је био случај и са мађарским делима сродне тематике, насталим поводом Миленијума, у Јовановићевом случају додатно оснаженим ставовима његовог сарадника Руварца.

Улога коју је књижевник Мор Јокаи имао је у изради Мункачијевог и Фестијевог дела које је представљало мађарско насељавање на територију карпатског басена, била је истоветна улози коју је у имао Руварац у креирању Јовановићеве слике. И мађарски уметници, као и српски сликар, формиран у уметничком озрачју Париза и Минхена, сматрали су да се визуелно изображење одређеног историјског догађаја треба што верније представити, у складу са историјским чињеницама, које је, ипак, увек остајало у извесној мери неостварено због ограничења ликовног медија, што је са друге стране отварао простор уметничкој имагинацији да креативним поступком досегне *истину* која је научним истраживачима остајала недоступна.⁶⁵⁶ Као и Мункачи и Јовановић се упустио у потрагу за аутентичним костимима и верним типовима, па се тако у *Бранковом колу* наводи: „Да би слику израдио што верније по историјским фактима, уметник, осим што је читао историјске расправе о томе, путовао је још по нашим Фрушкогорским манастирима са чувеним нашим историчарем г. арх. И. Руварцем, био је тога ради у Карловцима, у Земуну, у Београду.“⁶⁵⁷ Проучавање писаних извора и предмета материјалне културе из доба Велике сеобе трајало је неколико месеци, највероватније до јесени, будући да је Паја средином децембра већ увелико радио на слици. Чак и пре него што је слика била готова Јовановић је загребачком

⁶⁵² Аустријски цар је априла месеца 1690. године упутио Позивно писмо (*Literae Invitatoriae*) свим народима на Балкану под турском влашћу, које се оно превасходно односило на Србе који су били нарочито заслужни за стицање аустријске војске чак до Скопља, да помогну у борби против Османлија док је планирани исход био припајање балканских територија Хабзбуршкој монархији. Уколико би до овога дошло, Србима су гарантована њихова дотадашња права и обавезе, слобода вероисповести и право избора Војводе. Д. Микавица и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918: Од Мохачке битке до Благовештенског сабора*, књ. 1, Нови Сад, 2016, 118.

⁶⁵³ Исто, 125-133.

⁶⁵⁴ Више на ову тему погледати у: Н. М. Симић, *Како је постала слика Сеоба Срба Паје Јовановића*, Гласник српске православне цркве 6, Београд, 1959, 3-4.

⁶⁵⁵

⁶⁵⁶ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, 2010,

⁶⁵⁷ „Сеоба Срба“ слика Паје Јовановића, *Бранково коло*, год. II, бр. 33, 15. (27.) августа 1896, 1042.

трговцу Петру Николићу уступио право умножавања ове слике на педесет година што ће утицати на потоњу рецепцију слике.⁶⁵⁸

У тренутку када је приступио изради историјске слике *Сеоба Срба* Јовановић је још увек био нов у домену историјског сликарства,⁶⁵⁹ док је био увелико етаблиран у домену оријенталистичких приказа са мотивима балканских народа. У јавности је чак исказивана бојазан како ће сликар одговорити на захтев: „Сећајући се таквих његових радова, нама је уливала зебњу вест да је Паји Јовановићу поверена израда *велике* слике *Сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем*; бојали смо се само за то, што се уметник тим радом први пут удаљује од својих минијатура и својих арбанашких типова.“⁶⁶⁰ Упркос страховању, Јовановић је успео да оствари историјску слику изузетног квалитета.

Првобитна верзија слике *Сеоба Срба* има специфичну композициону шему у чијем центру се налазе патријарх српски Арсеније III Чарнојевић на коњу, а тик до њега, са његове леве стране позициониран је јенопољски епископ Исаија Ђаковић, такође на коњу, који је имао значајну улогу у преговорима са хабзбуршким царом Леополдом I. Фокална тачна читаве сцене је разговор између патријарха и епископа – патријарх седе косе и браде пажљиво слуша свог млађег сународника чија корпорална реторика указује да се између њих води важна конверзација. Овом утиску додатно доприносе фацијалне експресије српских црквених великодостојника које одају извесну дозу забринутости због неизвесности која чека српски народ. За њих Илијћ каже: „Седо патријархово и врло црномањасто, преплануло лице Ђаково, показују два изразита типа, каквих ћете и данас видети у околини Косова, Пећи и Дечана.“⁶⁶¹ Целину са коњичким портретима Чарнојевића и Ђаковића чине још две фигуре које придржавају узде коња на ком јаше патријарх – монах са леве стране који слуша разговор између предводника српског народа и фигура дечака са десне стране који замишљено гледа у страну. Из те, централне тачке, остатак композиције се радијално шири, превасходно у доњој зони платна, а динамику читаве сцене диктирају три фигуре дате у првом плану – са леве стране, на белом коњу и у раскошном, војничком црвеном ношиву, приказан је подвојвода Хабзбуршке монархије Србин, Јован Монастерлија, који је своје војно умеће потврдио борећи се у Великом бечком рату (1683-1699) против Османлија, на страни бечког двора. Пандан Монастерлијиној фигури датој са леве стране је приказ његове супруге са десне стране која јаше прилично натовареног коња, истовремено држећи дете у наручју. Њен поглед је спуштен ка земљи, а поглед њеног супруга је усмерен ка њој – психолошки одједи ове две личности међу којима је остварена прећутна комуникација нарочито доприносе креирању утиска колективне зебње, али и достојанства.⁶⁶² Најупадљивија фигура у читавој композицији је ратоборни, добро наоружани војник, приказан у првом плану у благо улево измештеном центру. Читав физиономија приказаног војника у себи сажима главне одлике замишљеног идентитета српског војника који је засниван на ратничким врлинама и супротстављању Турцима, што су биле важне одлике српског живља у Монархији након Велике сеоба, а све до развојачења Војне границе 1883. године. У својим мемоарима Јовановић, пишући о раду на овој слици о војнику у првом плану бележи следеће: „Рад ми је добро ишао, имао сам добрих модела, а један бркати момак у пуној опреми је вазда стајао готов да послужи као модел или кад

⁶⁵⁸ „Слика Сеоба“, *Српски Сион*, год. V, бр. 51, 17.12.1895, 837.

⁶⁵⁹ Једина историјска композиција коју је извео пре ове била је Таковски устанак (1895) по наруџбини српског краља Александра Обреновића.

⁶⁶⁰ „Сеоба Срба“ слика Паје Јовановића, *Бранково коло*, год. II, бр. 33, 15. (27.) августа 1896, 1041.

⁶⁶¹ Д. Ј. Илијћ, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, 170.

⁶⁶² Драгутин Илијћ као опробани ликовни критичар инспирисан сликом *Сеоба Срба* готово да се препушта форми екфразиса: „Леп тип Српкиње из оних крајева показује жену пуну преданости. Оборених очију и сетна изгледа као и да не мисли где је коњиц носи. Израз лица и мало оборена глава показују као да се предала неким дубоким сновима. Њезине мисли, осећаји, све је то везано за старо огњиште, па докле предане судбине и ропко иде напред у нову домовину, у незнани свет, дотле јој успомена, дух лута далеко, далеко, преко оних плавих гора, што за њоме ишчезавају у магли, и лебди над оним местом, у коме су остали још незаравњени гробови отаца и разорено огњиште.“ Д. Ј. Илијћ, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, 170-171.

завони да види ко је – јер много света је долазило да ме у послу смета.“⁶⁶³ Илијћ ближе објашњава специфичан костим војника датог у првим плану, истичући: „А пред свом овом групом, сасвим напред, испрсила се огромна фигура једног пешака, одевена у суро сукно, као што се и данас носи по Пећској нахији, а пригрнута косматом бугар-кабаницом, под калпаком, с пушком на рамену, оружјем за силајем и рањеном десницом, која почива у окрвављену платну што му о врату виси.“⁶⁶⁴

Осим фигура насликаних у предњем плану, читав задњи план је такође био пажљиво изведен, а Јовановић је промишљеним уметничким стратегијама настојао да оствари снажан ефекат, где је сваки детаљ указивао на одређени идентитетски елемент пречанских Срба. Тако је у складу са историјским изворима, између фигура војводе Монастерлије и робусног војника у првом плану, уметник приказао групу монаха из Раванице који брижљиво носе ћивот са моштима кнеза Лазара.⁶⁶⁵ Лева партија слике испуњена је мноштвом наоружаних коњаника које надвисују њихова уздигнута копља која указују на војнички аспект српске миграције с краја 17. века инициране ратовима вођеним између две империје у чијој сфери утицаја су Срби тада живели. Још један важан детаљ крије се међу копљима – застава Хабзбуршке монархије о којој Илијћ каже: „(...) хабзбургов двоглави орао, који на жутој застави из шуме оних копаља лепрша, такође показује да је тај народ ушао у нову постојбину, као пријатељ, савезник царев. Хабзбуршки дом отвара му врата своје куће, даје му отаџбину, али никако из сажалења него по цену оне витешке војске, која ће сваку стопу поклоњене земље залити својом крвљу у одбрани крста а на славу ћесарева.“⁶⁶⁶ Крајња десна партија слике испуњена је приказом народа у збегу, а милитантни тон читаве композиције требало је ублажити пратећим детаљима попут призора у коме народ гони стоку – стада оваца и волове у запрези. Управо овај сегмент Јовановићеве композиције расрдиће патријарха који ће затражити да се он преправи.⁶⁶⁷

Након десетомесечног прилежног уметничког рада, пре слања на изложбу у Будимпешти, историјска композиција од прворазредног значаја пречанске Србе, изложена је месеца јула 1896. године у трпезарији Патријаршијског двора у Сремским Карловцима, а за њу је Јовановић као награду примио 20.000 круна. Будући да је одмах била доступна јавности, у *Бранковом колу* ће већ августа 1896. изаћи текст особе потписане као *Бранислав*, посвећен Јовановићевој слици, који њен опис започиње на следећи начин: „Кад смо ступили у трпезарију, стали смо пред слику Паје Јовановића.“⁶⁶⁸ То је та „Сеоба Срба“, пред којом се мора задовољити историк, посматрајући тачно појмљени догађај и верно оцртане типове; то је та „Сеоба“, која мора задовољити свакога Србина, јер му је сликар оцртао прадедове, не као одрпане синове скитница, већ као снагу, као богатство; то је та слика која мора свакога уметника задовољити, јер ће у њој наћи уметнички заступљене све сликарске услове.“⁶⁶⁹

Популарности ове слике нарочито је допринео загребачки трговац Петар Николић који је одмах, исте 1896. године дао да се техником олеографије умножи овај рад у хиљаду

⁶⁶³ *Мемоари сликара Радована*, IV део, недатовани фрагменти *Мемоара*, инв. бр. ЛПЈ_83.

⁶⁶⁴ Д. Ј. Илијћ, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, 171.

⁶⁶⁵ Од краја 17. века па све до 1942. године мошти једног од најпоштованијих српских владара, али и светитеља мученика – кнеза Лазара налазиле су се у манастиру Врдник на Фрушкој Гори. Н. Симић, *нав. дело*, 6.

⁶⁶⁶ Д. Ј. Илијћ, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, 171-172.

⁶⁶⁷ Руварац у свом делу издатом 1896. године цитира запис Стефана Раваничанина у ком је на следећи начин описана Сеоба: „того пролећа (г. 1691.) патријарх Арсеније Чарнојевић из Пећи даде се бегу уз Дунав за Немцем с неколико владика земље српске и иноци мнози от сеја предели и народ српски мног, мужески пол и женски, дадоше се бегу с патријархом уз Дунав за Немцем.“ И. Руварац, *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу и Арсенију Чрнојевићу патријарху: три излета о такозваној Великој сеоби српског народа*, Београд; Српска краљевска академија, 1896.

⁶⁶⁸ „На самом крају текста аутор се жали на осветљење: „Да не заборавимо једну важну напомену: положај слике у трпезарији врло је рђав; светлост долази са друге стране, а за овако велике слике она треба и мора да долази одозго.“⁶⁶⁸ „Сеоба Срба“ слика Паје Јовановића, *Бранково коло*, год. II, бр. 33, 15. (27.) августа 1896, 1046.

⁶⁶⁹ *Исто*.

примерака. Захваљујући овом подухвату првобитни изглед слике је остао сачуван.⁶⁷⁰ Историјски догађај који се збио 1690. под вођством патријарха Арсенија III Чарнојевића је до краја 19. века прерастао у идентитетску одредницу Срба пречана од прворазредног значаја да је било предлога да се уз Јовановићу композицију у Будимпешти изложе и предмети из приватне колекције који су припадали патријарху Чарнојевићу - „дивне утвари и друге драгоцене реликвије као хаљине, круна, златан крст и други украси патријархови; за тим заставе, под којима су Срби 1690. прешли овамо и населили се.“⁶⁷¹ Предмети који су припадали народном предводнику у Сеоби на својеврстан начин су задобили ауру националних реликвија, што је био случај и са остатком црквених старина из фрушкогорских манастира које су излагане на Земаљској изложби 1885. године.⁶⁷²

Павле Лагарић, књижевни критичар који је деловао у Бечу, где се и Јовановић трајно настанио, осврнуо се новембра 1897. на новонастала Јовановићева дела, посветивши нарочиту пажњу *Сеоби Срба*. Лагарић је упоредио ово дело са радовима минхенских сликара историјског жанра од Корнелијуса и Кублаха до Пилотија и његових ученика, за чије слике наглашава „да су изведене разумом, а не срцем“, додајући да ће Пилотијеве радове обичан човек тешко разумети, док је у случају Јовановићеве *Сеобе Срба* износи готово пророчко виђење будућности овог рада: „Ја држим, да неће бити ниједног и мало образованог Србина, који неће већ на први поглед разумети ту слику. Човек мора управо да се диви г. Јовановићу, како му је пошло за руком да целој сцени да да обележје историјске истине, а оним особама – карактер оне земље у којој су се родили. Мислим да нећу ни најмање погрешити, ако устврдим, да Јовановићева *Сеоба Срба* није резултат академских покушаја, него да је она произашла из народне свести и народних потреба, и да ће за мало времена постати општим добром целог српског народа.“⁶⁷³ Са друге стране Паја Јовановић у својим мемоарима потврђује критичарево виђење, он каже „То је за мене више него једна слика – то је *побожан помен* нашим старима који су натерани од зулума – тешка срца – напустили своју стару домовину прошли муке и невоље док су се сретно пребродили Дунав и Саву; на слици их видимо спашене како газе на *обећаној земљи* нове домовине. Слава Патријарху Арсенију који је мудро код цара Привилегије за нас израдио и српски народ у нову домовину довео.“ Имајући на уму ове записе, прилежније се може приступити анализи уметничке творбе овог дела. Јовановић конструише првобитну верзију слике тако што сажима централне личности и замишљену атмосферу овог догађаја у један визуелни приказ који надилази разнородни историјски наратив и његово недовољно јасне аспекте у ликовни знак који треба да буде сведочанство *per se*. Готово сви савременици који су у литерарној форми разматрали *Сеобу Срба* истичу психолошки аспект ове слике који је Јовановић постигао. Тако Драгутин Ј. Илијћ истиче компаративно посматрајући обе верзије слике: „По нашем схватању првобитна је слика у психолошкоме смислу приказивала много више дубине и историјске верност, него ли сада, мада и ова слика онако изражава једну *идеју*, само много суровију, мање *драмску* и никако трагичну, што је за овај историјски моменат погрешка.“⁶⁷⁴

Паја Јовановић је многобројне фигуре сместио у равничарски пејзаж, како се пешице и на коњима крећу сувоземним путем, који посматрачу сугерише да је приказана сцена по

⁶⁷⁰ „Сеоба Срба“, *Српски Сион*, год. VI, бр. 49, 1.12.1896, 815.

⁶⁷¹ Кћерка мајора Мише (Анастасијевића) је била наследница Чарнојевић и она је чувала споменуте предмете који су названи српским скупоценостима и драгоценостима. Новински дописник је чак предлагао да се ови предмети откупе од Чарнојевићевих, „па да красе излоге српског народног Музеја у Ср. Карловцима“, али је најпре требало створити Народни музеј, како примећује и ауто чланка. „Старине. Остатина Патријарха Чарнојевића“, *Бранково коло*, год. II, бр. 10, 7. (19.) марта 1896, 320.

⁶⁷² Више о овоме: Ј. Миловановић, „Српске црквене старине на изложбама у Будимпешти крајем 19. века: културно наслеђе у функцији двојног идентитета“, у: *Из историје српско-мађарских културних веза*, 2019, 201-233.

⁶⁷³ П. Лагарић, „Најновије слике Паје Јовановића“ *Нова Искра*, год. I, бр. 13 и 14, 1. и 16. јула 1899, 244.

⁶⁷⁴ Д. Ј. Илијћ, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, *Летопис Матице српске*, год. 67, књ. 193, 1898, 169.

ступању на угарску територију, коју је сам уметник у својим мемоарима назвао „обећаном земљом“ служећи се библијском референцом ослобађања Јевреја из египатског ропства. Метафора преузета из Библије среће се и у историјским изворима који се дотичу сеобе српског живља, тако Рувараца у свом делу доноси старије записе о овом догађају: „Пред толиким множанственим пуком предходио је светејши патријарх, господин Арсеније Чрнојевић као Мојсије пред Израилем кроз Црвено Море: и овај је носио кости Јосифове а светејши патријарх предводио хришћане преко славног Дунава и преносио свете ћивоте са светитељи[ма]...“⁶⁷⁵ У појединим изворима остало је забележено да су Срби лађама избегли из поражене Србије, што је било предмет старијих примера визуелизације ове теме, за коју се Јовановић није определио иако је преко Руварца могао консултовати већину доступних извора. Ипак, сазнања о историјским догађајима је требало превести сликарским језиком у једну сасвим нову форму, у историјску слику која већ као сам жанр представљала изазов уметнику. Како су приметили и његови савременици он остварује одређени „уметнички драмски утисак“, управо је категорија *драме* била главна карактеристика сликарства у истористичкој култури. Међутим, за разлику од Пилотија или Бенцура, Јовановићева драматика је сведенија, она више *тутра у ваздуху*, назире се кроз специфичне фацијалне експресије насликаних личности но што је изведена снажним херојским гестовима. Група људи у покрету коју је насликао Јовановић готово да *излазе* из сликарског платна, сусрећући се физички са посматрачем; том утиску нарочито доприноси фигура смркнутог, рањеног војника чији је поглед управљен ка посматрачу и позива га на дијалог. Фигуре изведене у првом у плану срећу се на неколико дела излаганих на Миленијумској изложби,⁶⁷⁶ а Јовановић ће ову праксу додатно разрадити у својим познијим историјским сликама попут *Крунисања цара Душана* и *Женидбе цара Душана*. Начин на који је Јовановић компоновао *Сеобу Срба* у том тренутку представљало је новину у његовом сликарству, а такође ће остати јединствен у његовом опусу. Наглашена *тренутност* у слици с једне стране је требало да на посматрача делује непосредније, да га инкорпорира у историјски догађај који се пред њим збива, а да се истовремено, према речима немачког критичара Сазлера, уметник мора да фигуре својих слика ослободи случајности њиховог постојања, те да их треба приказати као представнике великих историјских идеја. Ово је приметио и критичар Јовановићеве слике истичући: „Интелигентном човеку, кад посматра историјску слику, пролећу кроз мисао догађаји и пре и после онога чина и момента, који је сликар ухватио својом кичицом, и по томе суди да ли слика представља збиља какав историјски чин.“⁶⁷⁷

Упркос ликовним и историјским квалитетима, као и надамце позитивној рецепцији међу Србима, Јовановићева слика је наишла на патријархово негодовање што ће резултирати преправком слике. Патријарх Бранковић није порицао општу вредност слике, али је без обзира на то био мишљења да уметник није у потпуности одговорио на његове замисли. Као што је већ споменуто, најспорнији је био утисак збега који је одавала десна партија слике, упркос наглашеној војничкој снази која је доминирала читавим делом. Иако нерадо, Јовановић је приступио преправци слике у складу са патријарховим примедбама која је била готова већ крајем новембра. Патријархова главна интенција је била да се визије прошлости уподоби савременим политичким циљевима. Ова намера изједначава се са свеопштим тежњама у европском историјском сликарству након 1848. године када је овај жанр служио као највиша врста, односно „као средство којим се кроз визуелизацију прошлости могу направити веома веродостојна и важна средства за садашњост.“⁶⁷⁸

Уметник је приступио преправци слике тако што је збрисао читаву партију слике уклонивши пре свега фигуру Монастерлијине жене са дететом у наручју чија је представа

⁶⁷⁵ Руварац цитира у свом тексту проигумана Ћирила из манастира Хоново. И. Руварац, *нав. дело*, 104-105.

⁶⁷⁶ Слика *Битка код Сенте Ференца* Ајзенхута такође у првом плану има фигуре страдалих непријатељских војника проглашење Ријеке слободним краљевским градом

⁶⁷⁷ П. Лагарић, „Најновије слике Паје Јовановића“, *Нова Искра*, год. I, бр. 13 и 14, 1. и 16. јула 1899, 245.

⁶⁷⁸ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit.*, 48.

нарочито доприносила снажном ефекту слике, а затим и стадо оваца, њихове гониче, воловска кола, жене и децу и остале припаднике народа, па је добијену површину испунио представама војника. У првом плану се уместо жене са дететом нашао приказ подвојводе, одевеног у раскошни костим који подсећа на мађарско хусарско ношиво, како јаше раскошно окићеног коња. Такође, уместо разноврсних припадника народа читава позадина је била испуњена војницима који марширају као у каквом ратном походу. Ликовни садржај који је овладао целом површином платна била је маса ратника чиме је утисак војне силе којој је патријарх Бранковић тежио био остварен. Ако се упореди исечак Фестијеве панораме на којој су приказани седморица мађарских поглавица који на коњима стижу у нову домовину са преправљеном верзијом *Сеоба Срба* уочава се сличност између тежње да се оствари утисак војне силе како међу мађарском, тако и међу српском елитом. Како је одмицао 19. век и приближавао се 20. уметност извођена према званичним наруџбинама одавала је све израженији милитаристички дух. Готово све централне личности на слици доживеле су измене – тако је Исаји Ђаковићу, јенопољском владици, у десну руку придодат свитак хартије који је указивао на царску Привилегију, чиме је слика задобила карактер сведочанства. Изображење патријарха српског и митрополита карловачког Георгија Бранковића такође је промењено у новој верзији Јовановићеве слике. „И мирна и забринута фигура Чарнојевићева сад је из основа измењена. Он више не јаше мирно са десницом на прсима. Сад се у тој десници блиста крст који је високо уздигао, а место пређашње главе видимо лице садањег патријарха.“⁶⁷⁹ Јовановић је лик патријарха Арсенија III Чарнојевића изменио по узору на лик актуелног патријарха Бранковића.⁶⁸⁰ У својим мемоарима је такође исказао поштовање према патријарховој културној делатности: „Тај човек је у велико схватио свој задатак. Он није као патријарси пре њега – потрошио сав велики приход патријаршије у своју и своје фамилије корист него је одмах почео да оствари своју велику идеју, да буде за Српство што су Медичији за Талијане били – да подигне Културу, Науку и Уметност у свом народу.“⁶⁸¹

Драгутин Ј. Илић је упоређујући две верзије Јовановићеве композиције *Сеоба Срба* у Летопису Матице српске изнео мишљење да је „ефекат прерађенога оригинала потпуно епски, можда више епски него ли што би се то смело дозволити код овако трагичног драмског момента, као што је то напуштање старог огњишта и одлазак у бели свет.“ Илић је нагињао симболистичком изразу и употреби апстрактних идеја, чак и када је реч о националном изразу, било у сопственом стваралаштву, било у ликовној критици,⁶⁸² те вероватно из те позиције критикује прерађену слику и патријархове захтеве описује као „настрану шовинстичку машту“⁶⁸³ коју Јовановић није успео да задовољи, „али је историјски верно осликао догађај онако како је могао тећи, како је могао од прилике у самој ствари.“⁶⁸⁴ Потом се надовезује: „Ма да су нове фигуре онако исто пластичне и уметничке као и оне старе, слика је са оваквом прерадом изгубила врло много. Изгубљено је двоје: средиште слике и пређашњи ефекат. Пре свега ово није више сеоба народа него једна сурова гомила војске која путује негде са патријархом. Жене и народ искључени су са својим имање, њих више не видимо, те тако је изгубљен и прави израз Сеобе.“ Критика коју Илић пише темељи се на уметничком и духовном аспекту Јовановићеве композиције, те поред свих негативних коментара он слику оцењује „као једно између најбољих дела што су га

⁶⁷⁹ Д. Ј. Илић, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, *Летопис Матице српске*, год. 67, књ. 193, 1898,

⁶⁸⁰ Ненад Симић наводи да је мало вероватно да је по налогу патријарха Бранковића изведена ова измена лика, те да је на ову идеју највероватније дошао сам сликар у покушају да симболички повеже две историјске епохе – оне у којој се одиграва репрезентовани историјски догађај и садашњи тренутак. Н. Симић, *нав. дело*, 7.

⁶⁸¹ *Мемоари сликара Радована*, IV део, недатовани фрагменти *Мемоара*, инв. бр. ЛПЈ 83.

⁶⁸² И. Борозан, „Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање“, *Наслеђе* 13, 2012, 27-47.

⁶⁸³ Д. Ј. Илић, „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, *Летопис Матице српске*, год. 67, књ. 193, 1898, 172.

⁶⁸⁴ *Исто*.

српски сликари дали“.⁶⁸⁵ Међутим, намера са којом је настала ова слика је била врло јасна, патријархова интенција се може сагледати као механизам визуелног политичког убеђивања, те разматрање ове слике у контексту мађарске политичке нације, води до њене суштине.

Репресивна мађарска политика на простору читавог угарског дела Монархије, тако и у њеним јужним крајева које су насељавали Срби, која је такође делимично била усмерена и ка слабљењу верске јурисдикције у друштву, одражавала се и на српске православне кругове у Монархији. Из тих разлога, патријархов циљ био је да укаже на права која је српски народ и његови црквени великодостојници требало да уживају у границама Монархије, а која су јачањем мађарске националне идеје била угрожена. Слика *Сеоба Срба* може бити схваћена као стратегијски акт у остварењу политичких интереса, што је уосталом свеопшта карактеристика историјског сликарства насталог поводом Миленијума, како српског, тако и хрватског, а нарочито мађарског. Уосталом, у 19. веку, уметност је била сувише важна да би се препустила само уметницима. У круговима блиским патријарху преправљена верзија *Сеобе Срба* је поздрављана. Такође, ови наводи поклапају се са свеопштим схватањем историјске слике у 19. веку која је схваћена као покретачка сила, у којој је категорија етичког полазна тачко, као и циљ: „А преиначена је баш у корист оне мисли, која треба да са ње одсјајује, коју мисао баш треба да нам слика за потомство сачува; којом треба да *електризује* сваког Србина кад ју погледи...“⁶⁸⁶ О политичком потенцијалу који су савременици видели у Јовановићевом делу сведоче препоруке да се оно репродукује из различитих крајева насељених Србима, како у *Босанској вили*: „Ову умножену слику препоручујемо најтоплије за српске домове, јер тиме дајемо могућности родољубивом умножачу да нам пружи још који овако генијални рад великог умјетника, а поред тога, таквим сликама из српске прошлости најбоље васпитавамо омладину, узданицу српску.“⁶⁸⁷, тако и у Српском Сиону: „И тако ју данас многа наша српска кућа може за украс свој и као буквар српских осећаја своме подмлатку набавити.“⁶⁸⁸.

*

На примеру слике *Сеоба Срба* и мађарских дела насталих са истом намером јасно се увиђа степен повезаност политичке стварности и визуелне комуникације у последњој деценији 19. века у Угарској који био на врло високом нивоу. Међунационална трвења која се током миленијумског периода манифестују на мноштву примера скрећу пажњу на важност ишчитавања кодова културне стварности која неретко фигурира као антиципација догађаја у друштвено-политичкој реалности.

Битка код Сенте Ференца Ајзенхута

Бачко-бодрошка жупанија је поводом обележавања хиљадугодишњице ангажовала сликара Ференца Ајзенхута да наслика један историјски догађај из исте епохе којој је припадала и Велика сеоба Срба која се нашла на композицији Паје Јовановић, нарученој за исту прилику. За разлику од дела које је поручила Карловачка митрополија, историјска слика која је репрезентовала Бачко-бодрошку жупанију била је изложена у Уметничком павиљону на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године.⁶⁸⁹ Две године касније, јануара 1898. слика је прispела у Сомбор и смештена је у просторију где се и данас налази *in situ*. Композиција са приказом битке код Сенте је изведена техником уља на платну, у монументалним размерама 400 × 700 cm. (сл. 39) У доњем десном углу је сигнирана: *Eisenhut Ferencz 1896. München*. Платно је урамљено у раскошни, позлаћени рам, који је изведен такође по Ајзентхутовом нацрту; платно надвисује натпис који указује на датум кад се битка одржала: *1697. Zenta sept. 11.* као и други детаљи које се такође односе на насликани

⁶⁸⁵ Исто, 175.

⁶⁸⁶ „Сеоба Срба“, *Српски Сион*, год. VI, бр. 49, 1.12.1896, 815.

⁶⁸⁷ „Оцјене и прикази. Сеоба Срба“, *Босанска вила*, год. XIII, бр. 5, 15.3.1898, 5.

⁶⁸⁸ „Сеоба Срба“, *Српски Сион*, год. VI, бр. 49, 1.12.1896, 815.

⁶⁸⁹ „A XVI. sz. teremben“, *A képzőművészeti osztály. Képes tárgymutatója 1896*, Budapest, 142.

призор.⁶⁹⁰ Након што је смештено у салу Жупаније, дело није премештано због своје величине, а данас представља дело највећих размера на подручју Војводине. Поред коначне верзије слике утврђено је да су постојала три предлошка, настала такође у техници уља на основу припремних скица, од којих се једна чува у Националној галерији у Атини. (сл. 40). Од скица оловком и угљеном, тренутно се једна чува у Музеју Мора Ференца у Сегедину, једна у Мађарској националној галерији у Будимпешти, а у Новом Саду у Галерији Матице српске три.⁶⁹¹ (сл. 41)

*

Најезде Османлија од 14. века на просторе Балкана и даље на север кулминирале су битком на Мохачу 1526. године, када је османска војска на челу са султаном Сулејманом Величанственим однела победу, означивши крај средњовековног Угарског краљевства – овај догађај је у симболичкој политици Мађара у 19. веку био веома жив. Циљ Османлија је био да се домогну Беча, што ће читаву историју 16. и 17. века испунити константним борама за превласт између Хабзбурговаца и Турака.⁶⁹² Пресудну улогу у нововековној историји Средње Европе и Југоисточне Европе имао је Велики бечки рат вођен до 1683. до склапања Карловачког мира 1699. године. Турска војска држала град Беч у опсади, када ју је напала савезничка војска, у саставу баварских, саксонских, царских, мађарских и пољских трупа. Извојевавши победу, хришћанске снаге су отпочеле потискивање Османлија са читаве територије некадашње Краљевине Угарске, стигавши до Београда 1688. године. Након тога је започело ослобађање територија Балкана, међутим, убрзо је уследио контра напад османске силе, што је као последицу имало пресељење српског народа на територију Монархије што је у ликовној култури насталој поводом Миленијума уобличено у историјској композицији *Сеоба Срба* Паје Јовановића. У покушају враћања изгубљених територија султан Мустафа II је намеравао да заузме Ердељ и север некадашње Угарске, али је био заустављен у великој бици код Сенте, у којој је главнокомандујући на страни хришћана био принц Еуген Савојски. Битка се одиграла 11. септембра 1697. године, у близини реке Тисе, која се испоставила као кобна по турску војску. Вештом војном тактиком Савојски је успео да опколи османске јединице, приморавши их на повлачење, будући да се иза њих налазила Тиса, они су покушали да нађу спас препливавајући реку, међутим већина њих се удавила. Након ове битке, Османско царство је заувек изгубило већи део територије некадашњег Краљевства круне св. Стефана, те је било приморано на склапање мира. Значај победе у окршају код Сенте био је великих размера за читаву Средњу Европу, о чему сведоче и артефакти визуелне културе у којима је вишеструко обрађиван овај догађај. После дужих преговора, закључен је мир на двадесет пет година, почетком 1699. године у Сремским Карловцима, између Аустрије, Пољске и Русије с једне стране и Османског царства са друге стране. Највеће територијално проширење остварила је Хабзбуршка монархија, удвостручивши дотадашњу територију. Припале су јој области Краљевине Угарске, Хрватске и Славоније, без Баната и мањег дела Срема.⁶⁹³ Ослобађањем Мађара од Турака, моћ и углед Хабзбурга су нагло порасли, међутим период ратовања је нанео велику штету народима насељеним на турским подручјима. Средњовековна држава која је била жива у колективном памћењу Мађара, утицала је на перцепцију Хабзбурговаца као *окупатора*, а не *ослободитеља* територије некадашње Краљевине Угарске.⁶⁹⁴ Период који ће уследити обележиће тежња мађарског народа ка што већим политичким слободама и самосталношћу. Ратни окршаји између Свете лиге и османске војске у Великом бечком рату, као и њихове последице по цивилно становништво, фигурирали су и у других сећању колективитета са простора јужне Угарске. Одабир Карловачке митрополије да се на Миленијумској изложби представи догађајем из 1690. године, који је Павле Јовановић преточио у композицију *Сеобу*

⁶⁹⁰ О. К. Ninkov, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Subotica, 2007, 83.

⁶⁹¹ *Isto*, 79.

⁶⁹² П. Рокаи и др, *нав. дело*, 184-186.

⁶⁹³ П. Рокаи и др, *нав. дело*, 296-302.

⁶⁹⁴ *Isto*, 303-308.

Срба, може се упоредити са одабиром елите Бачко-бодрошке жупаније да се репрезентује визуелизацијом сенћанске битке која се збила у истом историјском контексту. Заједничко историјско искуство које су делили српски и мађарски народ у вишевековној борби против Турака остварило је утицај на идентитетско уобличавање оба народна ентитета, што се у великој мери манифестовало и Миленијумској изложби.

Када се Еуген Савојски се из правца Сомбора упутио ка бојном пољу, у редовима хришћанске војске био је и одред од петсто Сомбораца предвођених капетаном Јајићем, што је било пресудно у одлуци да се жупанија Бач-Бодрог представи овом сликом на Миленијумској изложби. Као што је било случај са већином монументалних историјских композиција поводом Миленијума, креирање слике о одређеном историјском догађају путем визуелних медија, за циљ није имало да призове прошлост, већ да је обнови у складу са актуелним политички потребама доминантне заједнице. Прикази славних битака, јуначких подвига и националних хероја служили су величању нације и одржавању у славних момената из прошлости у транс генерацијском памћењу.⁶⁹⁵ Упркос очекивањима да се битка код Сенте прикаже кроз локалну и националну призму, ни сама представа, ни коментари критичара који су видели дело на Миленијумској изложби не говоре у прилог таквом карактеру дела.

У мају 1895. године жупан Бачко-бодрошке жупаније Ендре Шмаус и Еде Маргалич, секретар сомборског Историјског друштва, контактирали су сликара Ајзенхута, да би након месец дана склопили уговор о изради историјске слике са приказом назначеног догађаја. Након што је извршена прва уплата сликару, он је могао да отпочне припреме, која је подразумевала изучавање одеће и оружја са краја 17. века. Као сликар оријенталистичких тема, већ је био упућен у ношиво источних народа, што му је олакшало посао осликовања османских костима. Истовремено, сликар се пријавио на војну вежбу у Сенти, коју је требало да предводи сам владар – краљ Фрања Јосиф, 21. септембра 1895. године. Руководјење војском, и након склапања Нагодбе, остало је у надлежности монарха, као врховног војног заповедника, што је условило организовање војних вежби више пута годишње. Ајзенхуту је „допуштењем Његовог Величанства“ омогућено да присуствује војној вежби ради прикупљања података за израду историјске композиције. У дневном листу *Бачка* (Bácska) се наводи да ће се сликар прикључити свити и из седла посматрати вежбе, као и да је већ био направио више богатих и интересантних скица на месту битке.⁶⁹⁶ У складу са доминантном истористичком културом у којој је деловао, Ајзенхут је, попут својих колега из минхенске школе – Мункачија, Фестија и Јовановића – настојао у свој стваралачки процес укључи што доследнију реконструкцију догађаја из прошлости, што упућује на критички приступ историји који је подразумевао верну и доследну визуелизацију историјског у слици.⁶⁹⁷ Ајзенхут који се школовао и живео у Минхену, у истој згради где и Јовановић, несумњиво је био упућен у актуелне токове немачког историјског сликарства, иако се бавио оријенталистичким темама. Након слике *Битка код Сенте* уследиће други ангажмани везани за прославу Миленијума, а у последњим годинама живота сликар ће насликати још неколико композиција блиских историјском жанру.⁶⁹⁸

Приликом рада на овој композицији Ајзенхуту су били доступни старија визуелна решења сенћанске битка која је убрзо по свом завршетку одјекнула и у визуелној култури. На основу компарације ликовних решења Ајзенхутовог дела са радом холандског сликара Јана ван Хухтенбурга (Jan Van Huchtenburg) из 1712. године на ком је такође приказана споменута битка, претпоставља се да је овај рад утицао на коначно Ајзенхутово решење. Хухтенберг је приказ победе Еугена Савојског преточио у бакрорез који је објављен у књизи „Победничке битке пресветлог принца Еугена Савојског над непријатељима вере, цара и

⁶⁹⁵ Н. Макуљевић, *нав. дело*, 74.

⁶⁹⁶ О. К. Ninkov, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Subotica, 78.

⁶⁹⁷ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, *op. cit.*, 48.

⁶⁹⁸ О. К. Ninkov, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Subotica, 86.

царства, у Угарској, Италији, Немачкој и Холандији“, аутора Жана Димона (Jean Dumont) за чију илустрацију је био задужен Хухтенбург.⁶⁹⁹ Као познати холандски сликар тематике се приказом војних окршаја и коњаничких портрета, Хухтенбург се 1708. године нашао у служби принца Еугена Савојског, пратио га је у његовим ратним походима до 1717. године, те је током службовања израдио и слику *Битка код Сенте*.⁷⁰⁰ У доњем левом углу призора испуњеног мноштвом људи, Хухтенбург је представио војсковођу Савојског на пропетом, белом коњу, окруженог другим коњаницима, док су испод приказани поражени османски војници са разасутим оружјем како издишу. Врло је вероватно да је Ајзенхуту приликом устројавања сопствене композиције овај рад био полазна тачка с обзиром на сличност између централног дела његове слике и детаља са осамнаестовековне гравире.

Без обзира на огромне размере слике, уметник је успео да је изведе за годину дана, те је она директно из Минхена отпремљена у Будимпешту, на изложбу. Слика *Битка код Сенте* приказује сцену када војсковођа Еуген Савојски, са мађарским маршалом Јаношем Палфијем (Pálffy János), који је предводио коњаничке трупе Мађара, потискује турску војску ка реци Тиси, која се назире у горњем десном углу слике. Читава композиција дела почива на дијагонали која полази из доњег левог угла и нестаје са приказима реке. Празан простор формира поменуто дијагоналу, делећи слику на два дела – са њене леве стране су насликани измешани припадници турске и савезничке војске у жару борбе. У првом плану, у висини посматрачевог погледа, насликана су двојица османских војника на умору, са оружјем у рукама, на нешто живописнији начин него што је то извео Хухтенберг. Око њих се налази расуто оружје и војно знамење, које приповеда о извесном исходу боја. Друга група насликаних фигура, окренутих леђима посматрачу, представља петорицу хришћанских војника, од којих се тројица боре са османским непријатељима. На приказ борбе у првом плану, са десне стране слике, надовезује се приказ два војника у тренутку заробљавања османског војног заповедника. Фронтално окренут посматрачу, непосредно поред приказа чина заробљавања, представљен је у роптају турски војник, који у руци држи бојно копље, украшено кићанкама. У благо измештеном центру слике, један ка другом уперени су поменуто турско копље и застава Хабзбуршке монархије, црни двоглави орао на златној основи, који пресецају потенцијалну монотонију композиције, активирајући поглед посматрача. Са леве стране дијагонале, непосредно изнад приказа умирућих Турака насликани су на коњима, принц Савојски на белом и маршал Палфи на црном. Коњ под Еугеном Савојским пропет је на задње ноге и устремљен у правцу сабље којом главни војсковођа командује. Начин на који је Ајзенхут уобличио фигуру царског заповедника у великој мери се ослања на решење са Хухтенбергове слике. Савојски је приказан у профилу, док је Палфи окренут леђима посматрачу, са спуштеном сабљом у десној руци и погледом упереним ка главнокомандујућем. Приказ мађарског маршала „нарушава“ празнину бочне дијагонале, наводећи посматрача да „преузме“ његов поглед, који води ка призору измешаних хришћанских трупа – коњаника и пешака, одајући утисак непрегледне хомогене масе. Кохерентни приказ хришћанских снага надвисују местимични прикази барјака који извирују, уперени ка Османлијама, уносећи динамичност у композицију заједно са профилним приказом Еугена Савојског.

Колорит дела одликују три неједнаке хоризонтале које пресецају наглашени мотиви. У горњем делу, једну петину слике чини приказ јутарњег неба, у крајњем десном углу се назире излазак сунца, жуто обојена површина представља један од извора светлости на слици чији зраци обасјавају војсковођу и његовог коња, а мач Еугена Савојског је такође упрен ка сунцу. Сунчеви одблесци титрају на незнатној површини насликане Тисе у даљини, на чијој се обали и даље води жива борба. Средњи део слике где је приказана надирућа

⁶⁹⁹ J. Dumont, J. Van Huchtenberg, *Batailles gagnés par le Serenisime prince Fr. Eugene de Savoye, sur les ennemis de la foi, et sur ceux de l'empereur & de l'empire, en Hongrie, en Italie, en Allemagne & Pias-Bas*, Hague, 1725.

⁷⁰⁰ H. Seifert, *Zum Ruhme des Helden. Historien- u. Genremalerei des 17. u. 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Alten Pinakothek*, München, 1993.

војска насликан је загаситим бојама, монохромину средишњег дела растварају местимични тонови окер и црвене, као и бели коњ и мундири главнокомандујућег принца и мађарског генерала. У првом плану слике, покошени османски војници су насликани тамније боје коже, у подераним униформама, док су огртачи савезничких војника, такође у првом плану, изведени у светло смеђим и прљаво белим тоновима. Читаву атмосферу слике одређује доба дана насликаног призора, рано јутро и тек излазеће сунце, који целокупну композицију обавијају благом светлошћу. Историјски факти сведоче другачије о времену завршетка битке. У историјским изворима се наводи да је битка почела у касно поподне и да је била завршена пре него што је сунце зашло. Цитат Еугена Савојског којим извештава цара о крају битке гласи: „...Чак ни сунце није хтело заћи док својим пламеним оком није видело тријумф победоносног оружја Вашег Царског Величанства.“⁷⁰¹ Није искључено да је уметник био упознат са реалним добом дана у ком је окончана битка, али да је уметничку креацију претпоставио историјским фактима, те је осветљењу композиције подарио јутарњи ефекат.

Подједнако је важна премиса да уметност припада комуникацијским средствима, који су условљени формалним одликама слике и унутрашњим уодношавањем насликаних фигура, што је питање уметничког умећа, у естетици рецепције названим условима појавности дела. Они су дефинисани посебностима медија, величином и формом објекта, као и обликовањем прелаза – сопственим уређењем, тј. начином настављања на спољни простор и смештањем посматрача.⁷⁰² Близина насликаних фигура у првом плану код посматрача ствара утисак о непосредној близини насликаног призора. На исти начин је Андор Дудич извео предњи план слике *Свечано проглашење припајања Ријеке Угарској* (сл. 20), која је такође излагана на Миленијумској изложби.⁷⁰³ Трансформација историјске слике крајем века, подразумевала је усложњавање композиције у прегледном смислу, где посматрач истовремено има утисак непосредне близине, али му је и поглед пресечен проузроковано приказима фигура окренутих леђа у првом плану слике. У немачкој теорији историјског сликарства насталој средином века се истиче да посматрач треба да верује да је део историјског тренутка који се пред њим налази⁷⁰⁴, што је током века развијано различитим представљачким техникама. Ипак, ова пракса се среће и у ранијим уметничким епохама; такозване *repoussoir* фигуре које су у барокној уметности биле заступљене углавном су смештене у први план, изван централног пикторалног поља.⁷⁰⁵ Такође ова врста фигура у историјском сликарству старијих епоха служила је креирању утиска дубине датог приказа, док су са друге стране испуњавале функцију водича посматрачеве маште у историјски удаљену епоху.⁷⁰⁶

Композицију насликану на платну монументалних размера, сликар је замислио као приказ више мањих сцена. Комуникација унутар слике и почива на односима фигура датим у издвојеним деловима композиције, горе описаним. Извор читавог наратива потиче од принца Еугена Савојског, који својим одлучним гестом указује на исход битке, која тек треба да доживи кулминацију. Целокупан призор као да је замрзнут у тренутку непосредно пред кулминацију радње, исход је изванредан – победа „окупана светлошћу“ се назире, што савременик Тамаш Сана (Szana Tamás), ликовни критичар, коментарише: „...сликар је композицији дао ноту патетике и полета.“⁷⁰⁷ У листу *Будимпештанске новине (Budapesti Hírlap)* слика је хваљена, али јој је и замерано: „Ајзенхут је у сваком погледу створио

⁷⁰¹ Ж. Димић, *Велики бечки рат и Каловачки мир 1683–1699*, Београд, 1999, 227.

⁷⁰² W. Kemp, *nav. delo*, 231.

⁷⁰³ J. Milovanović, „The 1896 Millennial Celebrations and Rijeka: Andor Dudits's Painting Ceremonial Proclamation of the Annexation of Rijeka to Hungary 1779“ in: *Art and Politics in Europe in the Modern Period*, ed. D. Damjanović et al, Zagreb, 2019, 139-146.

⁷⁰⁴ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“ in: *op. cit.*, 49.

⁷⁰⁵ L. H. Zirpolo, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2010, 439.

⁷⁰⁶ E. Wind, „The Revolution of history painting“, *Journal of Warburg Institute*, Vol. 2, No. 2, 1938, 117.

⁷⁰⁷ T. Szana, „Két történelmi kép“, *Fővárosi Lapok*, XXXIII évfolyam, 169. szám, 20. jun 1896.

изврсну слику, ова битка има полета, борба је стигла до врхунца, војсковођа је изгубио свој мир, жар борбе га носи, стоји пред одлуком, подигнутом сабљом позива своје војнике на коначан јуриш. У првом плану ефектно је решена фигура тобције и умирућих црнаца; али од непријатеља се види премало, а фигуре у позадини иза војсковође, нису довољно разрађене.⁷⁰⁸ Замерке оновремених посматрача указују на извесне недовршености у слици. Сликарски потез у првом плану је задржао одређену чврстину, док се позадински приказ расплињује и спаја са линијом хоризонта. Коначно уобличавање сликовног призора сенћанске битке може из више разлога бити решено на овај начин.

„Ајзенхут је насликао одличну слику по много чему, ова битка има замаха, борба је стигла до врхунца, војсковођа је већ изгубио свој мир, жар борбе га носи, стоји пред одлуком, подигнутом сабљом позива војнике у коначан јуриш. У првом плану ефектно је решена фигура тобције и умирућих црнаца у прабини, али од непријатеља се види премало, а фигуре у позадини иза војсковође, нису довољно разрађене.“⁷⁰⁹

*

И један и други сликар били су нови у историјском сликарству, док су са друге стране обојица били етаблирани у изради композиција оријенталистичке тематике што наглашавају и критичари њихових дела. У контексту историјског сликарства кристалише се неколико веома важних детерминишућих фактора: први од њих је уметников однос према задатом садржају који треба да представи, са којим јесте или није повезан на личном нивоу; потом, рецепција одређене слике историјског садржаја зависи од очекивања конзумента датог дела која су у великој мери уструјена постојећим наративима о одређеном историјском догађају у јавности који се често заснивају на митолошким, а не на реалним основа; у контексту Јовановићеве Сеобе Срба о овоме је већ било речи, док у случају Ајзенхутове битке код Сенте долази до додатног раслојавања међу реципијентима.

Ајзенхут је на композицији *Битка код Сенте* радио годину дана, а дело на изложбу стиже у јуну месецу након што је изложба већ била отворена, а рецепција дела може се пратити из новинских натписа који су тих дана излазили. У чланку који обавештава о накнадном пристизању две слике у миленијумски Уметнички павиљон, наводи се и место где су биле смештене Ајзенхутова композиција и дело Тивадара Землењија (*Zemplényi Tivadar*) *Слени Вазул*: „Две слике се могу видети у споредној просторији иза колоне, са прилично slabим осветљењем“, а истовремено је упућена критика због кашњења: „они који касне мораће се задовољити овим.“⁷¹⁰ „Две слике, једна поред друге, потичу од уметника коју су до тада били успешни на различитим пољима: Тивадар Землењи у жанр сликарству, а Ференц Ајзенхут у приказивању поетичног Истока. Обојица су своја дела послали из Минхена. Ајзенхутова је предност у односу на Землењија је у томе што није први пут сликао велики формат, са друге стране Смрт Ђул Бабе се граничи са историјском темом. Све је то представљало увод за рад на *Бици код Сенте*. Његова техничка изведба је добра, као и распоред маса, те решење централног дела композиције.“

Креирање и рецепција дела историјског сликарства било нераздвајно од намене коју је требало да испуне, а у случају Миленијумске изложбе национални импулс прожет савременим политичким циљевима је била категорија од примарне важности што је показано и на примеру Јовановићеве *Сеобе Срба*. Питање *националног* биће веома важно у просуђивању Ајзенхутовом делу, како у контексту мађарског народа, тако и у контексту српског. Ово питање најпре поставља споменути Тамаш Сана који читава композицију позитивно оцењује, уз незнатне формалне замерке, док као највећи пропуст Ајзенхуту спочитава недовољан *мађарски карактер слике*: „Поставља се питање да ли се ова слике може назвати мађарском историјском сликом, да ли има индивидуални карактер због ког су наручиоци дали да се наслика? Можемо ли црпети из ње осећај националног поноса, да ли нам срце закуца када погледамо слику очајничке борбе? Поред коњаничке фигуре Еугена

⁷⁰⁸ „A műkiállitás”, *Budapesti Hírlap*, XVI. Évfolyam, 165. sz, 16. jun, 1896, 1.

⁷⁰⁹ „A műkiállitás”, *Budapesti Hírlap*, XVI. Évfolyam, 165. sz, 16. jun, 1896, 1.

⁷¹⁰ „A műkiállitás”, *Budapesti Hírlap*, XVI. Évfolyam, 165. sz, 16. jun, 1896, 1.

Савојског, који чини центар слике, ту је и мађарски јунак, а међу борбеним групама издвајају се мађарски војници, али нам ова слика не говори о чињеници да је победа војске Еугена Савојског постигнута невиђеним јунаштвом мађарских хусара у Сенти. Природа композиције је много интернационалнија, што није могло дати више потпоре нашој сујети и подићи наш осећај сопства. Слика није величање мађарске храбрости, већ само постигнутих борбених резултата. Да је лавовски удео у овом резултату припао мађарском оружју, не читамо са Ајзенхутове слике. Аустријски војници који доминирају у првом плану одузимају нам сваку жељу да на слици тражимо тријумф мађарске храбрости и одлучности. Битка код Сенте је бојна слика која приказује веште руке и богату палету сликара, али строго говорећи *није* мађарска историјска слика. Њен карактер је толико интернационалан да је можемо присвојити само сузивши наше потребе. Да је била намењена нашој националној галерији слика, сигурно је не бисмо сврстали међу оне слике чији је леп задатак да подижу националну свест и одржавају је будном.⁷¹¹

Формално гледано, Сана има право када пише да на Ајзенхутовој слици мањају детаљи који указује на присуство мађарског народа у датом призору, да нема мађарског генерала Палфија, који се такође ни на који начин визуелно не разликује од остатка аустријске војске, слика не би поседовала ни назнаку „мађарског“ у себи. У центру композиције је јасно насликана застава Хабзбуршке монархије која се „сукобљава“ са турским копљем, изузимајући из приказа очекивану визуелизацију мађарског јунаштва, оличену, између осталог и у пет стотина Сомбораца који су допринели победи.

Тамаш Сана као мађарски национални радник је очекивао да визуелизација националне прошлости, нарочито у форми историјске слике, треба да делује на посматраче и да један специфичан догађај из средњеевропске прошлости стави у службу једног народа. Ако се упореде Санина (неиспуњена) очекивања са одломком из писма које је сам Ференц Ајзенхут упутио свом пријатељу јасно се кристалише однос према култури мађарске националне елите која је требало да служи националним (политичким) циљевима. Само пет година након што се обрео у историјском жанру Ајзенхут се жали на домаћу сцену у овом погледу, а чак ће и сам наставити и након те изјаве ради историјске композиције. Он каже: „Мађарско историјско сликарство је исто тако застарело и досадно као и источњачки или други слични специјалитети. Историјској слици увек недостаје непосредност, и у тематском и у садржајном погледу. Осећаје је, да тако кажем, немогуће ставити у историјску слику, односно бескорисно, јер се то може урадити само декоративно и виртуозношћу, а ове две последње категорије су такође застарела позиција, јер данашњи уметници никада не би били тако велики какви су били Макарт и Мункачи. И код нас је, по мени, несрећно доба да се само воли и тражи национална уметност. У сваком случају, националност је неопходна и веома природна ствар, али примењивати је на уметност и тако стриктно није исправно! Уметност то не може да толерише и мора да се разболи.“⁷¹²

Ако се упореде наводи које Ајзенхут износи о историјском сликарству са записима које Јовановић бележи у мемоарима увиђа се јасна разлика у односу двојице сликара према историјској слици која настаје у миленијумском периоду по наруцбинама са простора јужне Угарске, што може имати у удела у крајњем *исходу* слике. Јовановић каже: „то је за мене више него једна слика – то је *побожан помен* нашим старима који су натерани од зулума...“, док његов колега сматра да је „осећаје немогуће ставити у историјску слику, односно бескорисно“, те да је мађарско историјско сликарство застарело. Овакво Јовановићево становиште не чуди будући да он Банат не доживљавао као свој патриотски простор, већ је у крилу породице, однегован на предању о Великој сеоби под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем. Стога као он простор Балкана перципира као прапостојбину, доживљава га

⁷¹¹ Т. Szana, „Két történelmi kép”, *Fővárosi Lapok*, XXXIII évfolyam, 169. szám, 20. jun 1896.

⁷¹² Ајзенхутово писмо Елеку К. Липиху, 7. децембар 1901. године, Национална библиотека Сечењи (), рукописно одељење, одломак доступан на: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/9537a940b623148cc77d5a86fba13d6d> (приступљено: 6.9.2022).

као земљу својих предака - *историјску отаџбину*,⁷¹³ што у крајњој линији доводи до описаног ефекта слике *Сеоба Срба*. Са друге стране, у случају Ференца Ајзенхута увиђа се да је за њега историјско сликарство било ствар прошлог времена, те он слику историје ствара више као естетски предмет, а мање као патриотску икону у којој се укрштају национални и лични осећају, што је био случај са Јовановићем.

По завршетку Миленијумске изложбе, слика *Битка код Сенте* ће бити отпремљена у Минхен где је била изложена током друге половине 1897. године на Седмој међународној уметничкој изложби у Краљевској стакленој палати, прецизније у павиљону број 62; каталог поменуто изложбе доноси репродукцију исечка централног дела ове композиције. Почетком наредне године, у јануару 1898. Ајзенхутова слика је шреко Беча и Будимпеште, Дунавом допремљена до Сомбора, а 20. фебруара је унета у свечану салу Бачко-бодрешке жупаније. Уношење слике и њено постављање на носећи зид велике сале надгледао је пештански уметник Карољ Телепи који је заступао аутора. Свечано откривање слике је уприличено 22. фебруара када је постала доступна јавности, а том приликом је, са неколико месеци закашњења обележена и двестота годишњица од битке упризорење на великом платну.

Позиционирање дела, као што је *Битка код Сенте*, у државни објекат из кога су управљали припадници мађарске нације, сведочи о намери коју је слика требало да испуни. Иако је на изложби означена као „недовољно мађарска“ у мултиетничкој средини каква је била Бачко-Бодрошка жупанија није остављала тако „неутралан“ утисак. Вељко Петровић⁷¹⁴ у приповеци *Салашар* део радње смешта у скупштинску салу сомборске *вармеђе*⁷¹⁵, у којој се налазила и Ајзенхутова слика. Реченица у којој се Петровић дотиче *Битке код Сенте* није исказана гласом литерарног лика, већ се може сматрати коментаром ауторског приповедача, кроз који он описује простор на следећи начин: „...А сала је била пространа и несравњено сјајнија, украшенија и удобнија од многих старих скупштина у којима су се стварале државе. Леви зид, у целини, покривала је једна слика, победа код Сенте, на којој је сликар Ајзенхут *заборавио* Монастерлијине Србе. На осталим зидовима ређају се портрети свих дотадашњих „великих жупана“, све у злату, свили и кадифи, са сабљама и мамузама, с моноклима и с „покенбротима“.⁷¹⁶

Осврт Вељка Петровића на Ајзенхутову слику неколико деценија након њеног коначног смештања у институцију која је фигурирала као отелотворење мађарске политичке нацију омогућава увид у функционисање историјске слике у мултиетничкој средини какав је био Сомбор, али и Краљевина Угарска. Прошлост је у 19. веку, али и у првим деценијама 20, с једне стране фигурирала као отворено поље за читавање појединачних националних визија. Тако на примеру битке код Сенте у којој су се против Турака бориле трупе формиране од припадника најразличитијих европских народа, од немачких, шпанских, француских, италијанских, чешких и моравских, до мађарских, хрватских, српских и буњевачких официра и војника, видимо да припадници различитих народа желе да заслуге за победу у овом окршају припадну баш њима. Петровић у приповеци *Салашар*, у контексту композиције *Битка код Сенте* спомиње Монастерлију – истог оног подвојводу који се нашао на Јовановићевој слици *Сеоба Срба*. Наиме, приликом упада Османлија у Бачку септембра 1697. трупе српске милиције биле су, делимично, под командом подвојводе

⁷¹³ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, 2010, 73.

⁷¹⁴ Вељко Петровић је рођен у Сомбору 1884. године, 1911. године се пресељава у Београд, Војводина му је била честа тема како у поезији, тако и у прози; преузето из: Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности* http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_09.html#_Toc412464030 [приступљено: 7.9.20.]

⁷¹⁵ Жупанија; вермеђа – израз који Вељко Петровић користи у приповеци „Салашар“, преузето из: В. Петровић, Речник у: *Приповетке*, Матица српска, ур. Ж. Милисавец, Нови Сад, 1969, 489. http://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Srpska_knjizevnost_u_100knjiga/II-153244-071#page/244/mode/1up [приступљено: 7.9.2022.]

⁷¹⁶ В. Петровић, „Салашар“ у: *Приповетке*, Матица српска, ур. Ж. Милисавец, Нови Сад, 1969, 265-292, 273-274.

Јована Монастерлије, а делимично су служиле у склопу редовних царских аустријских пукова.⁷¹⁷

Навођењем свих ове примере рецепције самог историјског догађаја, као и његове миленијумске визуелизације изнова се потврђује да када догађај из прошлости постане идентитетски означитељ, истина као категорија остаје у другом плану. Осим тога, није искључено да је недовољна национална одређеност приказа сенћанске битке, захваљујући протоку времена, омогућила да историјска композиција прерасте постане важан симбол локалног наслеђа.

Свечано проглашење Суботице слободним краљевским градом Мађаша Јанђика

Слика Мађаша Јанђика *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* из 1896. године настала је за потребе репрезентације слободног града Суботице у Уметничком павиљону на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. (сл. 42) Након излагања на Миленијумској изложби слика је постала део галерије историјских портрета у старој суботичкој Градској кући, а по изградњи нове палате Градске куће (1908-1912), слика је доспела у музејску збирку. Данас је изложена у Градском музеју у Суботици, у оквиру сталне поставке. Јанђикова композиција је изведена техником уља на платну у размерама 200 × 298 cm. У доњем десном углу је дело сигнирано: *Jantyk M 1896*, инвентарски број слике је U – 1705.⁷¹⁸

*

Одлука о догађају који ће бити представљен на слици намењеној за изложбу у Будимпешти, донета у октобру 1894. године. Истовремено је одређен износ који ће бити исплаћен уметнику, те је овлашћен Државни уметнички савет да распише конкурс за аутора и да надгледа израду слике. Савет је расписао конкурс у јануару наредне године, између осталог предвидевши да аутор мора бити мађарски држављанин, да слика мора бити израђена техником уља на платну и да на слици мора бити представљена предаја привилегија Марије Терезије Суботичанима. На основу понуђене скице израда слике је поверена Мађашу Јанђику, коме је убрзо затим град исплатио прву трећину износа. Уметник је на овој слици радио у атељеу у Бекешу,⁷¹⁹ а година дана од поручивања, у јуну 1896. године, на седници Уметничког већа, у присуству стручњака, слика је примљена уз констатацију да је уметник поштовао задате услове и савесно израдио слику.⁷²⁰ Репродукција слике нашла се у каталогу Уметничког павиљона Миленијумске изложбе,⁷²¹ а током излагања у Будимпешти она, попут осталих слика, била предмет интересовања престоничких листова.⁷²²

Сликар Мађаш Јанђик (1864-1903) био је пореклом из града Бекеша, на истоку Угарске, а своје уметничко образовање стицао је у Будимпешти у цртачким школама од јесени 1879. године код познатих мађарских сликара Берталана Секелја и Кароља Лоца. Након кратког студијског путовања у Рим, Јанђик одлази у Париз где је студирао на Академији Жилијен у мајсторској класи код Жила Лефебра (Jules Joseph Lefebvre), уз покровитељство Михаља Мункачија који га је позивао у свој студио где су повремено заједно радили. Своје прве монументалне слике ради од 1885, међутим, оне нису биле бројне и углавном су се дотичале социјалне и религиозне тематике. Дobar део своје уметничке каријере Јанђик је просветио илустровању штампе, радећи неколико година за познати

⁷¹⁷ М. Stepanović, *Bitka kod Sente: slika slavne istorije*, Sombor, 2019, 20.

⁷¹⁸ О. К. Ninkov, *Lica vremena I. Portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, Subotica, 2013, 180.

⁷¹⁹

⁷²⁰ М. Грлица, „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“ у: *Hofoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1110 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997, 346-353, 348.

⁷²¹ *A képzőművészeti osztály. Képes tárgymutatója 1896*, Budapest, редни број 634.

⁷²² „A MŰCSARNOK EZREDEVI KIÁLLÍTÁSÁBÓL. i. Szabadka mint sz. kir. város fogadja Mária Terézia királyi biztosát.“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 31. szám, 2. augusztus 1896, 515-516.

илустровани часопис *Недељне новине (Vasárnapi Ujság)*, у ком је својим цртачким талентом израђивао сцене свакодневних догађаја, народних обичаја и типизираних ликова, али и војних вежби.⁷²³ У периоду од 1888. до 1894. Јанћик се није радио у сликарском медију, већ је био посвећен искључиво цртању, а поред новинских илустрација радио је исти тип визуелних prizora за едицију *Аустроугарска монархија у речи и слици*. Попут двојице споменутих сликара, Јовановића и Ајзенхута, и Јанћику је миленијумска слика по наруџбини Суботичана била је прва историјска композиција коју је извео, а у то време је започео рад и на портретима како људи из своје околине, тако и националних хероја. У домену историјског жанра којим је визуализован концепт мађарске политичке нације Јанћик се додатно етаблирао у освит 20. века када је извео зидне слике у објекту који је фигурирао као отелотворење мађарске политичке нације, у угарском Парламенту на којима је обрадио популарне теме из мађарске историје – *Проглашење Златне буле* и *Vitam er Sanquinem* што је био популаран назив за заклетву мађарских сталежа упућених Марији Терезији у Пожуну 1741. године.⁷²⁴ Дела која је сликар извео у Парламенту знатно су успелија од слике *Проглашење Суботице слободним краљевским градом*, на којој је евидентно сликарево одсуство искуства у изради монументалних, историјских слика, мада се могу трасирати одређене сродности између ових композиција. И миленијумску слику и зидне слике у Парламенту одликује присуство бројних фигура које испуњавају пикторално поље, док се Јанћиков рукопис примењен на суботичкој слици примећује у делу на ком је приказан догађај из епохе Марије Терезије који је близак суботичкој изведби у погледу израде фигура будући да се ради о истој епохи. Ипак, *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* је изведено знатно суздржаније, док познију слику одликује много више полета и драматике.⁷²⁵ Историјске слике у угарском Парламенту требало је да истакну хришћански идеал негован у мађарској државности, као и значај који су сталежи имали кроз историју Угарске.⁷²⁶ За извдбу слика у Парламенту Јанћик је добио награду *Карољ Лоц*, а већ наредне године 1903. је преминуо у својој тридесет деветој години.⁷²⁷

Одабир суботичана да догађај из локалне историје представе у монументалном формату и да одабраним призором представе у Будимпешти указивао је перцепцију догађаја из 1779. у актуелном колективном памћењу. Ликовно изобраење чина предаје привилегија царице Марије Терезије, којим је Суботица постала слободни краљевски град, променивши назив из Сент Марија у Град Марије Терезије – *Maria Theresiopolis*, указивао је на статус који је хабзбуршка царица уживала у овом граду. Значај Марије Терезије у идентитетском означавању Суботице у време Аустроугарске монархије јасне се чита на примеру њеног портрета смештеног у свечану салу суботичке Градске куће. Међутим, овај пут је њен лик изостао, иако је њен дух присутан у делу, уступивши простор политичком догађају из градске историје. Статус слободног краљевског привилегованог града је подразумевао већу аутономију, ослобађање коморских обавеза, стицање права за убирање неколико пореза, као и веће могућности за организовану размену добара. Три деценије раније, 1743. развојачењем војне границе, Суботици је био додељен статус коморске вароши и име Сент Марија, што је такође подразумевало извесне олакшице у локалном функционисању. Међутим, од неупоредиво већег значаја је био догађај из 1779. године, који је трасирао пут за изградњу

⁷²³

⁷²⁴ М. Turok, *Jantyik Mátyás*, доступно на: http://www.jantyikmatyasmuzeum.hu/jantyik_matyas. (приступљено: 15.9.2022.)

⁷²⁵ По завршетку великих зидних слика у Парламенту, лист *Vasárnapi Ujság* доноси опсежан текст о овим слика у ком је велика пажња посвећена самом сликару, а спомиње се и суботичка слика. „Az új országház falfestményeiből”, *Vasárnapi Ujság*, 49. évfolyam, 2. szám, 12. január 1902, 20-22. Целокупан текст, заједно да илустрацијама је доступан на: https://adt.arcanum.com/en/view/VasarnapiUjsag_1902/?pg=27&layout=s&query=jantyik (приступљено: 15.9.2022.)

⁷²⁶ М. Turok, op. cit.

⁷²⁷ Исто.

модерне, урбане средине, која ће своју експанзију доживети пред крај 19. века.⁷²⁸ У годинама када је припремана прослава Миленијума, Суботица је са око осамдесет хиљада становника била трећи град по величини у Угарској, међутим, њено становништво се претежно бавило пољопривредном. Нагли урбанистички развој је доживела у годинама пред прославу хиљадугодишњице који се манифестовао у различитим урбанистичко-технолошким погледима; тих година је подигнут велики број јавних објеката, успостављена је железница до Палића и до Будимпеште, уведено је улично осветљење у град, као и телефонска линија. Привилеговани статус који је Суботица крајем 18. века у потпуности је искоришћен у годинама уочи Миленијума, као и непосредно након великог јубилеја.⁷²⁹

Као што је био случај са већ анализираним композицијама са јужноугарског простора које су се обреле у миленијумском Уметничком павиљону, и слици *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* претходила је историографско дело. Монографија *Историја слободног краљевског града Суботице* коју је деценију пре настанка слике написао Иштван Ивањи (Iványi István), активни културни радник, историчар и археолог, један од оснивача Историјског друштва Бачко-бодрошке жупаније, могла је послужити као извор информација сликару. У првом тому своје монографије Ивањи овај догађај је подробно описан, са многим историјским појединостима које су могле бити уграђене у слику. Јанћик миленијумску композицију конципира по узору на постојећа визуелна решења из европске уметничке традиције која обрађују теме попут предаје кључева и сусрета владара. На слици *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* представљен је моменат када саветник у Угарској краљевској комори, Андрија Влашић, након силаска из кочије, пружа позлаћени кључ представнику градског већа, великом судији Јосипу Мамужићу. У центар композиције су смештени представник царске и локалне власти, док је око њих представљено и много других фигура, од којих је могуће идентификовати изванредан број насликаних. Мног угледне личности из градске историје Јанћик је овековечио на слици, те су лево од Влашића, уз кочију којом је допутовао, представљени римокатолички свештеник Стипан Ранић, а поред њега је представник Спољашњег сената Закарија Војнић. Они су чинили делегацију која је високог званичника дочекала још у Сегедину, и са њим заједно допутовала до Суботице. Десно од Влашића, иза Мамужића уметник је приказао скупину десетак фигура за коју се претпоставља да представља чланове Градског већа. Поједине личности, и са једне и са друге стране су приказане са перикама на главама, што сведочи о подвојености племства и грађанства, која у правним оквирима слободног краљевског града није имала значајнијих основа, али је у реалном животу била присутна како у време насликаног догађаја, тако и у време израде слике. Одређени чланови Градског већа скидањем капе отпоздрављају овај свечани чин, док је простор градског трга из њих испуњен масом, у којој се истичу женска и дечија фигура у првом плану, у крајњем левом углу слике. Приказ грађана, без личних особености, стопљених у целину, указивао је важност приказаног тренутка у градској историји ком је присуствовао велики број Суботичана. Директно изнад Андрије Влашића приказаног у центру композиције, насликан је свечано одевен коњаник са заставом у рукама које је изведена према аутентичној застави насталој поводом свечаности проглашења слободног града. Застава је невеликих димензија, 47× 72 cm, са једне стране на плавој тканини је насликан грб слободног краљевског града Суботице, око ког су биљни мотиви беле боје. Са друге стране је насликана мања верзија Хабзбуршког грба, црни двоглави орао, који у десној канци држи жезло, а у левој мач. Изнад глава орла је златна царска круна, а на његовим грудима је грб са монограмом царице Марије Терезије.⁷³⁰

⁷²⁸ М. Grlica, „Mamužić kao Vlašić, Vojnić kao Vojnić... Šta su Subotičani s kraja 19. veka znali o izgledu grada 1779. godine“, *Museion 6*, Subotica, 2007, 71.

⁷²⁹ М. Грлица, „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“ у: *нав. дело*, Нови Сад, 1997, 346.

⁷³⁰ М. Grlica, „Mamužić kao Vlašić, Vojnić kao Vojnić... Šta su Subotičani s kraja 19. veka znali o izgledu grada 1779. godine“, *Museion 6*, Subotica, 2007, 69-74.

Одежда представљених личности разликује се у погледу тонова којим је сликана. Личности насликане са леве стране одевене су у раскошни мађарски племићки костим, разнобојно осликан, док су припадници градског већа приказани у црним оделима, нешто сведеније изведеним. Припадник клера је приказан у карактеристичној одежди римокатоличких свештеника. Посебна занимљивост која се тиче ове слике односи се на идентификацију насликаних личности. Слика је приликом осликавања портретних особености присутних уградио ликове својих савременика знаменитих грађана Суботице у своју композицију. Особа која предаје кључ, Андрија Влашић, саветник у Угарској краљевској комори понео је лик тада актуелног градоначелника Лазара Мамужића, док је лику свештеника Стипана Ранића подарен изглед савременог жупника цркве св. Терезије – Матија Мамужић, а уместо Закарија Војнића, његов презимењак и главни градски тужилац с краја 19. века – Мате Војнић млађи. Градећи композицију на овај начин, сликар креирања двоструку меморију, истовремено спајајући историјски тренутак из прошлости са тренутком у ком настаје слике. Део историјске слике која је требало да фигурира као сећање на знаменити догађај постају и портрети виђених Суботичана, на чији захтев је ова слика и настала.⁷³¹ Пример исте праксе је описан у контексту дела *Сеоба Срба* Паје Јовановића, када је представа патријарха Арсенија Чарнојевића уобличена према изображењу актуелног патријарха српског и митрополита карловачког Георгија Бранковића. Уграђивање физиономије савременика или пак аутопортрета, било у религијску или историјску композицију, устаљена је пракса у историји уметности. Попут осталих колега сликара који су стварали поводом Миленијума, Јанћик је настојао да што верније реконстрише историјски догађај који се збио пре нешто више од једног века, при чему је било важно представити градски простор Суботице како је заиста изгледао. Ивањијева монографија није садржала приказ простора испред Градске куће, где ће се у потоњем времену формирати централни градски трг, а Јанћик је одабрао баш тај простор да прикаже чин проглашења. Специфичним „кадрирањем“ он успева да избегне објекте подигнуте у другој половини 19. века, међутим, Мирко Грлица, суботички историчар је детаљном анализом утврдио да приказ је Суботице на слици *Свечано проглашење Суботице слободним краљевским градом* највише одговара цртежу Пијачног трга из 1838. године.⁷³²

Коначни исход Јанћикове слике одликује одређени схематизам, цртеж је превише крут, а фигуре делују „беживотно“, чак и на лицима грађана који „поздрављају“ чин који се пред њима одвија, није приказана фацијална експресија која би требало да укаже на радост или узбуђење поводом догађаја од историјског значаја. Разлог томе је вероватно недовољно искуство аутора у сликарском медију, будући да се неколико година пре тога бавио искључиво цртањем. Међутим, добра упућеност Јанићика у радове својих претходника утицала је да дело композиционо устроји према традиционалном ренесансном канону који је Перуђино успоставио сликајући фреску *Предаја кључева светом Петру*, у Сикстинској капели у Риму, што се касније среће на Веласкезовој слици *Предаја Бреде*.⁷³³ Готово истоветну композициону шему коју је употребио за ово дело, Јанћик репетира на цртежу на ком приказује посету краља Фрање Јосифа граду Колошвару (данашњи Клуж). Попут Перуђина и Веласкеза и Јанћик у центар композиције смешта две личности које су главни носиоци радње – Влашића који пружа кључ и Војнића који треба да прими кључ. На све три слике две централне личности диктирају динамику слике, остале насликане фигуре су оријентисане ка њима, те помно прате догађај ком присуствују. Испражњени простор у првом плану слике не заузима велику површину, формирајући троугао чији се теме при врху завршава између Влашића и Војнића. На овај начин сликар утиче на посматрача да обрати пажњу на кључни моменат на слици – чин предаје кључева. Насликани објекти формирају

⁷³¹ Isto, 71-73.

⁷³² М. Grlica, „Mamužić kao Vlašić, Vojnić kao Vojnić... Šta su Subotičani s kraja 19. veka znali o izgledu grada 1779. godine“, *Museion 6*, Subotica, 2007, 80.

⁷³³ J. F. Moffitt, „Diego Velázquez, Andrea Alciati and the Surrender of Breda“, *Artibus et Historiae* Vol. 3, No. 5 1982, 13-14.

позадину приказа, остварујући на извештан начин утисак кулисе испред које се – „на сцени“ одвија главна радња. Међутим, насликани призор не одликује театрализација карактеристична за историјске слике с краја века, које су карактеристичне за друге јужноугарске слике представљене на Миленијумској изложби.

У Недељним новинама током трајања Миленијумске изложбе дат је кратак осврт на слику Свечано проглашење Суботице слободним краљевским градом, који је поприличног неутралног тона, али се наводи да Суботичани могу бити задовољни овом сликом.⁷³⁴ Иако анонимни тумач Јанђикове слике наводи да дело има „мађарски призив“, ова констатација се може приписати устаљеном миленијумском наративу, будући да ни на који начин мађарска нација није посебно наглашена. Овој композицији је превасходно дат локални карактер, што се читава у представи барјак, који је заиста настао поводом примања привилегија царице Марије Терезије. Да је реч о припадницима мађарског народа сведоче раскошни хусарски костими насликаних личности, али се за разлику од сродне теме приказане на слици *Свечано припојење Ријеке Угарској 1779*, ово дело доста разликује, нарочито у свом „мађарском карактеру“.⁷³⁵ Највећи значај ове слике огледа се у залагању уметника да реконструише историјски простор Суботице, са савременима Суботичанима као актерима радње, што указује да се значај ове слике најпре сагледава на локалном нивоу.

Вршачки триптих Паје Јовановића: улепшани свет Банаћана

Композиција *Вршачки триптих* (сл. 43) Павла Паје Јовановића из 1895. наручена за потребе репрезентације Муниципије града Вршца у Уметничком павиљону Миленијумске изложби у Будимпешти 1896. године. Ово дело је данас у поседу је Градског музеја у Вршцу и изложено је у оквиру сталне музејске поставке,⁷³⁶ где стиже одмах по затварању изложбе. *Вршачки триптихон* се састоји из три спојена платна која образују форму триптиха, а свако појединачно платно носи следеће називе (с лева на десно): *Сајам/Пијаца*, *Берба* и *Жетва*. *Вршачки триптихон* је изведен техником уља на платну, а димензије сваког од њих су: 200×100, 200×200 и 200×100cm, три слике су међусобно повезане раскошним рамом који је такође изведен по нацртима Паје Јовановића, међутим не у потпуности. Скица оквира је као и и слика изложена у сталној поставци Градског музеја у Вршцу.⁷³⁷ (сл. 44)

*

Попут осталих јужноугарских градова и слободни град Вршац је био мултиетничког карактера о чему сведочи попис из 1881. године који је био заснован на матерњем језику што што се може изједначити са етничком припадношћу.⁷³⁸ Прво место на списку, иако тек трећи по бројности, заузимају Мађари којих је било укупно 968; убедљиво најбројнији су били Немци са 12354 становника; други по бројности су били Срби 7382, затим следи пар стотина Румуна и Рома, и више десетина Словака и Русина.⁷³⁹ Аутор историографском делу *Повесница слободне краљевске вароши Вршца I и II* (1886) осим што пружа етничку слику вршачког становништва, осврће се и на најзаступљеније делатности у Вршцу и околине које су неминовно биле условљене географским одликама равничарско-брдовитог југа Баната.⁷⁴⁰ Виноградарство је било убедљиво најзаступљенија делатност у овом подручју, а Милекер

⁷³⁴ „A MŰCSARNOK EZREDÉVI KIÁLLÍTÁSÁBÓL. i. Szabadka mint sz. kir. város fogadja Mária Terézia királyi biztosát.“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 31. szám, 2. augusztus 1896, 515-516.

⁷³⁵ J. Milovanović, „The Millennium Celebrations of 1896 and the City of Rijeka: on Andor Dudits' Painting The Ceremonial Proclamation of the Annexation of Rijeka to Hungary in 1779“, in: *Art and Politics in the Modern Period*, ed. D. Damjanović et al, Zagreb, 2019, 139-146.

⁷³⁶ Слика је заведена под инв. бројем У-148.

⁷³⁷ Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд, 2010, 267.

⁷³⁸ Овај попис доноси знаменити вршачки историчар и археолог, немачког порекла, Феликс Милекер (у српском језику некада називан Срећко Милекер) у свом делу *Повесница слободне краљевске вароши Вршца I и II*, у два тома из 1886. Године.

⁷³⁹ С. Милекер, *Повесница слободне краљевске вароши Вршца I и II*, Панчево, 1886, 247-248.

⁷⁴⁰ Исто.

наводи да је крајем 19. века Вршац заузимао прво место у читавој Монархији по производњи вина. Градску околину аутор описује на следећи начин: „Тик уз варош пристали су најдивнији виногради, а с друге стране просула се родна поља (...)“; он такође истиче Вршац као важно трговачко средиште у јужном Банату.⁷⁴¹

Феликс Милекер на крају другог тома *Повеснице слободне краљевске вароши Вршца* у одељку *Додатак. Вршац садашњости*. међу знаменитим личностима спомиње Павла Јовановића, сина Стевана Јовановића, рођеног у Вршцу 1859. године. Та чињеница ће бити пресудна у одабиру овог уметника да наслика дело којим ће се његов родни град представити на Миленијумској изложби у Будимпешти.⁷⁴² Локалне вршачке новине, издаване на немачком језику *Werschetzer Gebirgsbote* такође коментаришу ову околност, истичући да су срећни зато што се њихов земљак убраја у најистакнутије сликаре.⁷⁴³ Ангажовање уметника на основу регионалне припадности била је устаљена пракса у миленијумском периоду, што је био случај и са унајмљивањем Ајзенхута за потребе репрезентације Бачко-бодршке жупаније. Стваралачки период у ком је Јовановић био ангажован да наслика наруџбину вршачке Муниципије, стоји на крају једне фазе у његовом деловању и на почетку нове. Пре него што је био позван од стране родног Вршца да наслика дело *Вршачки триптихон*, њега унајмљују патријарх Георгије Бранковић и Саборски одбор у Сремским Карловцима, да наслика Сеобу Србу, о којој је већ писано. Јовановић је паралелно радио на ова два дела, што се може пратити у штампи.

Лист *Застава* у свом броју издатом 26. маја 1895. доноси вест о посети Паје Јовановића Новом Саду, а у истом чланку се наводи да је Јовановић био унајмљен да ради „исто тако велику алегоричку композицију, постанак града Вршца“. У наставку текста стоји: „у ову слику уплешће он скоро целу историју града Вршца нарочито многе знаменитије српске догађаје из прошлости.“⁷⁴⁴ Одабир теме којом ће се путем сликарског медија Вршац представити у Будимпешти, не може се у потпуности реконструисати, међутим, постоје наводи да је помињани вршачки историчар Феликс Милекер предложио да се за Миленијумску изложбу упризори једна епизода из историје града Вршца.⁷⁴⁵ Реч је о двобоју Србина Јанка Халабуре са Турчином - Агом Вршачке тврђаве, у ком му је Халабура одрубио главу. Овај догађај је остао упамћен у вршачкој прошлости, забележио га је Милекер у својој *Повесници*, али се нашао и на градском амблему, инкорпорираним у *Тржишну повељу* из 1804. Године коју је цара Фрање II даровао Вршчанима за храбро држање у ратовима против Турака 1787-1791. Године. (сл. 45) Тринаест година касније - 1817. Вршац је проглашен слободним краљевским градом. Ради се о печатном пољу које испуњава пејзаж узораних њива, панорама вароши, Вршачки брег са црквама и тврђавом и обронцима са засађеним виноградима, изнад тврђаве је дат мотив у лакту савијене десне руке, одевене у црвено, како држи криву сабљу на којој се налази одсечена турска глава.⁷⁴⁶ На градском амблему је сублимирана прича о Халабури, што потврђује да је поменути догађај у колективном сећању препознат као значајан, будући да је у идентитетском одређењу читаве Угарске борба против Османлија заузимала значајну позицију,⁷⁴⁷ што је одредило, посредно или непосредно, и две велике историјске слике настале поводом Миленијума – *Сеобу Срба* и *Битку код Сенте*. Поред тога, описни амблем садржи елементе који ће се наћи и на слици Паје Јовановића, што указује на утврђену препознатљивост вршачког града и околине. За разлику до српског патријарха мађарске власти у Вршцу су

⁷⁴¹ Исто, 276-281.

⁷⁴² М. Тимотијевић, Паја Јовановић, 2010, 16.

⁷⁴³ *Werschetzer Gebirgsbote*, 80, 7.10. 1894. У овом чланку се такође спомиње Лео Фирц (Leo Firtz) као потенцијална конкуренција, такође уметник из Вршца, који је продао слику минхенском Удружењу уметности. Међутим, осим у овом новинском тексту, нема више информација на ову тему.

⁷⁴⁴ *Застава*, бр. 81, 26. мај 1895.

⁷⁴⁵ Д. Куручев, *Сећање на Пају Јовановића*, Вршац, 2011, 55.

⁷⁴⁶ Д. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд, 2008, 543.

⁷⁴⁷ К. Орел, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд 2012, 19-20.

имале потуно другачију намеру наручивши слику за излагање у Будимпешти. Као што је већ назначено, већинско становништво у Вршцу у годинама уочи Миленијума, чили су пре свега Немци, а затим Срби, док су припадници мађарске нације у овом јужнобанатском граду чинили мањину. Иако не постоје сачувани извори који би потврдили претпоставке о разлозима да неутрални, идеализовани приказ народа и земље замени историјску тему која би величала присуство и јунаштво не-мађарских народа, на основу ситуације у читавој Угарској у *миленијумској деценији* која је почивала на институционалној тежњи да се отелотвори мађарска политичка нација, ова претпоставка може бити оправдана.

*

Јовановић је истовремено радио на две слике намењене Миленијумској изложби у Будимпешти, *Сеоби Срба* и *Вршачком триптихону*. *Сеоба Срба* је постала патриотска икона, једна од најрепродукованијих слика у читавом српском народу, док је *Вршачки триптихон* била знатно мање запажена, како у јавном дискурсу када је настала, тако и у потоњој историографији. У опсежним опусима Јовановићевог стваралаштва у вези са њом је истицан *пленеризам*, односно просветљена палета и кратки потези четкицом, што су одлике импресионистичког сликарства.⁷⁴⁸ Међутим, поступак ликовног грађења слике када је у питању Паја Јовановић, може потицати из посве других узора него што је то био француски импресионизам. Тематика народног живота била је поприлично заступљена тема у мађарском жанр сликарству које стасавала под утицајем германских уметничких школа, пре свега из Минхена и Дизеодорфа. У другој половини 19. века велике изложбе, као и пораст уметничког тржишта, утицали су на потражњу за „лакше сварљивим“ жанровским сликама које је требало да задовоље потребе масе за ужитком и забавом. У таквој атмосфери призори из сеоског живота постају једна од најпожељнијих тема овог жанра, у ком су се опробали многи мађарски уметници, а прикази сељака приликом обрађивања земље или пак у тренуцима одмора постају често су се налазили на сликарским платнима.⁷⁴⁹ Међутим, иако постоји извесна сличност између Јовановићевих призора из народног живота из вршачке околине и радова његових мађарских колега, како у тематском, тако и у колоритном погледу, атмосфера коју креира Јовановић, одступа од жанровских представа карактеристичних за другу половину века и приближава се старијим, класичним узорима.

Троделна слика састоји се од централног квадратног платна под називом *Берба* и бочних приказа правоуганог облика, *Пијаце/Сајма* са леве и *Жетве* са десне стране. Централни приказ је подељен у два плана: у првом плану се налази виноград испуњен чокотима са којих висе узрели гроздови, између којих су смештене људске фигуре у процесу бербе грозђа. Најупадљивија појава у првом плану је женска фигура, заогрнута марамом, са посудом на глави, коју придржава левом руком, док јој је у десној пољопривредно оруђе за брање грозђа. Жена је одевена у једнобојну сукњу црвене боје и блузу, такође једнобојну, нешто светлију од сукње, тамније розе нијансе, опасана је плавом кецељом, а на ногама су јој светло браон папуче. Десно од ње се налази група од две жене и једног мушкарца који обрано грође пресипају у већи суд. Женске фигуре су, попут ове у првом плану, забуљене светлим марамама, у одећи пастелних боја, док мушка фигура има шешир на глави и обучен је у типичан банатски сељачки костим, што се понавља на приказу мушкараца на сва три одељка триптихона. У перспективном приказу првог плана слике изведене су појединачне и групне представе људи у обављању послова карактеристичних за бербу грозђа. Други план слике је испуњен пејзажом Вршачког брега са приказом донжон куле Вршачке тврђаве на левој и Капеле св. Крста на узвишењу Калварија на десној страни, по обронцима узвишења око града Вршца раштркане си су објекти, који су се, претпоставља се, тада

⁷⁴⁸ М. Јовановић, „Сликарство Паје Јовановића у знаку Минхена, *Триптихона* и мемоара“, *Годишњак града Београда*, 1984, 193.

⁷⁴⁹ „A zsánerfestészet es változatai“, *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 692-704.

налазили на Вршачком брегу и на Калварији. Пејзажни приказ је аутентичан што не чуди, будући да је познато да је Јовановић полагао на истинитост у својим композицијама.⁷⁵⁰

Са леве стране је насликан пијачни дан на главном градском тргу - Тргу Фрање Јосифа у Вршцу. У првом плану, централно позициониране, дате су две мушке фигуре у чину трговинске размене. Нарочито живо је представљен мушкарац са леве стране, одевен у грађанско одело са грађанским шеширом на глави. Његова корпорална реторика указује на разговор који води са човеком датим наспрам њега, обученим у спомињано сељачко банатско одело. Сељак придржава цак, у ком се вероватно налази роба коју је дошао да прода. Између две фигуре у првом плану насликан је празан цак преко ког је постављена изврнута повећа посуда. Непосредно иза два човека у разговору налази се колска запрега са два коња, док је простор градског трга је испуњен мноштвом људи у живахној атмосфери коју подразумева пијачни дан. Приказом доминира мушка популација, премда се местимично уочи понека женска прилика са марамом преко главе. Пажњу посматрача посебно привлачи женска фигура окренута леђима, са посудом плетеном од прућа на глави, у белој традиционалној хаљини, преко које је опасана црвена кецеља са шарама карактеристичним за румунску ношњу и црвеном марамом на глави, босонога. Јутарња светлост сунчаног дана, не само да колористички обликује читав приказ градске вреве, већ утиче и на атмосферско третирање боје, односно замагљени приказ вршачких знаменитости, изведених помоћу ваздушне перспективе. Представљену сцену, попут кулиса, омеђавају препознатљиви неоготички торњеви вршачке катедрале св. Герхарда, некадашња зграда општине и мермерни крст који се до данас налази на тргу, изграђен 1821. године под патронатом Хаџи Јована Заима, угледног вршачког трговца, православаца чија се породица доселила из Македоније.⁷⁵¹

Бочно десно крило триптиха испуњава приказ босоног жетеоца, у тренутку предаха када оштри своје оруђе за рад. Веристички приказ банатског сељака, по трећи пут датог на триптиху, смештен је у поље узрелог жита у време мобе. Поред човека у првом плану који посвећено оштри косу, насликане су још две фигуре у преспективном приказу: жена је савијена и *ухваћена* у тренутку када српом одсеца сноп жита, на глави има тамну мараму која је исте боје као и сукња на њој, а горњи део одеће је светло цинобер боје. Другим планом доминира златно житно поље, са по којом булком, док је на далеком хоризонту насликан Вршачки брег са кулом на врху и узвишење Калварија. Локалне географске одредине на овом делу композиције знатно су умањене у односу на централни одељак - истоветан завршетак брда и минијатурни приказ донжон куле Вршачког замка такође су у функцији недвосмисленог потцртавања географског поднебља на ком се дата радња одвија, попут друга два дела *Вршачког триптиха*. Светлост употребљена на слици наговештава да се радња одвија у поподневним часовима, на то указује сенка жетеоца и приказ неба које је незнатно затамљено у односу на одељак *Пијача*.

Форма триптиха - троделне слике коју образује три плоче или платна спојене у једну целину, углавном се везују за религиозно сликарство у католичкој и протестантској уметности. У минхенском сликарству 19. века, са којим је Паја Јовановић имао додира, форма триптиха је употребљавана у уметности најразличитије тематике, особито крајем века.⁷⁵² С обзиром на недостатак извора који би потврдили сликареве намере, није могуће утврдити да ли је ова форма плод воље сликара или наручиоца. У новинском чланку у *Werschetzer Gebirgsbote* објављена је вест: *Наш познати земљак Паја Јовановић прихватио је на основу писма из Париза нашем угледном градоначелнику Јохану Земаеру... поруџбину једне троделне слике за Миленијумску изложбу 1896.*⁷⁵³ Постоји могућност да је у питању чиста практичност - начин да се одвоје три различите представе, а да ипак остану целина.

⁷⁵⁰ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, 2010, 75.

⁷⁵¹ <https://starivorsac.wordpress.com/2016/09/08/hadzi-jovan-zaim/> (приступљено: 11.8.2022.)

⁷⁵² Н. Макуљевић, *Идеја толеранције и визуелна култура: Молитва Ристе Вуковановића*, Београд, 2010, 18.

⁷⁵³ *Werschetzer Gebirgsbote*, бр. 8, 27.1.1895.

Три засебне композиције Паје Јовановића обједињене су позлаћеним рамом, за који је нацрт израдио Јовановић такође. (сл.) Рам није у потпуности изведен према сачуваном цртежу, уочавају се одређена одступања, ипак флорални плеплет у комбинацији са недовољно дефинисаним елементима античке архитектуре чини основу обе варијанте рама, и изведене и неизведене. У деветнаестовековној уметности сликарски рам је посматран као интегрални део читаве композиције стога му је посвећивана засебна пажња.

Пре него што је ангажован од стране вршачке Муниципије Јовановић је израдио велики број оријенталистичких слика које је Мирослав Тимотијевић назвао *реалистичким визијама*.⁷⁵⁴ Академско сликарство са којим се он сусретао током школовања, усмерено на представе земље и народа, било је засновано на идеји аутентичног виђења репрезентованог. Јовановићевом реализму треба опрезно приступати, на његовим сликама је реалан детаљ, односно пејзаж или слика града у случају *Вршачког триптихона*, док је све остало идеализована конструкција. *Идеалистички реализам* карактеристичан за његов оријентални опус почива на конструкцији нове реалности путем сликарског медија која није ни *улепшани свет*, али ни *натуралистички* или *критички реализам*. И *Пијаца* и *Берба* и *Жетва* поседују одлике Јовановићеве оријенталистичке пикторалне поетике. Пред посматрачем су истинити призори града Вршца и његове околине испуњени типизираним људским фигурама у делатним ситуацијама карактеристичним за овај јужнобанатски град и поднебље. Представе мушкараца и жена које обављају пољске послове потпуно су деперсонализоване, смештене у историјски неодређени тренутак. Људи на југу Баната су узгајали грожђе и жито вековима пре него што је настала Јовановићева слика, на тај начин, он креира алегоријску слику Вршачнина смештеног изван одређеног времена. Кула Вршачке тврђаве више служи као географска него као хронолошка одредница када су у питању ова два призора. Нешто је другачија слика трговинске размене на Тргу Фрање Јосифа, градски топоси уграђени у слику ипак сведоче о тренутку у ком се одивија радња, осим тога и читав приказ је живљи, мада ослобођен наратива као и друга два дела. На крајњем хоризонту, у измаглици је приказана катедра Св. Герхарда, довршена неколико деценија раније - 1863. године.⁷⁵⁵

Ликовни језик којим Јовановић гради дело *Вршачки триптих* у великој мери је заснован на његовом претходном искуству, као и поукама његовог учитеља Леополда Карла Милера (Leopold Carl Müller). Једна од највећих драгоцености Милеровог сликарства јесте употреба боје. Расветљена палета, коришћена у складу са сликарским мотивом призора из Египта, среће се и у делу његовог ученика. Јовановић, као ни Милер, није сликао заиста у пленеру као што је случај са француским импресионистима. Он је *Вршачки триптихон* израдио у Бечу и одатле га директно послао у Будимпешту, како преносе вршачке новине *Српство*,⁷⁵⁶ што значи да је слика настала у сликаревом атељеу. Употребљена светло плава боја за приказ неба, као и друге топле боје за житна поља, падине под виноградима, па чак и пијацу сродне су палети Јовановићевог ментора. Осим у погледу колорита дела, препознају се и други други елементи карактеристични за Милеров оријентализам. Представа жене са корпом, или неком другом посудом на глави чест је мотив у Милеровим сликама из Египта.⁷⁵⁷ Можда је Јовановић употребом боја и њеним атмосферским ефектом настојао да отелотвори осећај блаженства у једinstву са природом наспрам туробности модерних градских средина. За разлику од аустријских сликара који су Мађарску и њено рурално становништво перципирали као Оријент, делимично самим тим и што је објективно источно од Беча, Јовановић у своју слику уноси одређене елементе оријенталистичког дискурса - другост је присутна, али је ближа виђењу неискварености и чистоте људи из руралних средина, *неупрљаних* цивилизацијом. Потврда да се Јовановић ослонио на сопствено

⁷⁵⁴ Тимотијевић *нав. дело*, 2010, 73.

⁷⁵⁵ Ј. Миловановић, „Вршачки триптихон Паје Јовановића на Миленијумској изложби 1896. године: репрезентација локалног идентитета и (не)присутна идеологија“, *Саопштења*, Београд 2018, 222-223.

⁷⁵⁶ *Српство*, бр. 11, 10. март 1896.

⁷⁵⁷ Е. Oehring, „The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870“, *Orient&Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, 2012, 34-41.

искуство у креирању оријенталистичких слика сведочи репродукција из тома посвећеног Босни и Херцеговини из едиције *Аустроугарска монархија у речи и слици*, на којој је приказан народ најмлађе територије двојне монархије у процесу брања грожђа.⁷⁵⁸ (сл. 46) Приликом израде ове илустрације сликар је у потпуности као узор искористио своју слику *Берба* - средишњи део *Вршачког триптихона*, како би представио активност босанско-херцеговачког народа; људске фигуре су одевене у додатно оријентлизовану одећу, такође су посуде за грожђе нешто другачије. Књига посвећена Босни и Херцеговини садржала је изразито оријентализоване приказе културног наслеђа и становништа овог простора,⁷⁵⁹ што подцртава већ споменути уплив оријенталистичког дискурса у Јовановићеву вршачку слику, с обзиром на то да му је она била узор за цртеж који је послужио овој намени.

Критичар Павле Лагарић који је писао о Јовановићевом опусу, чији су одломци цитирани у контексту слике *Сеоба Срба*, осврће се и на његов рад *Вршачки триптих*, о ком бележи: „Ко познаје досадашње радове г. Јовановића, тај ће у њему више ценити виртуозна сликара и изврсна цртача, него ли права песника врло дубоких осећаја. У последњим својим радовима показао се г. Јовановић као прави песник: „der die Klänge seiner Seele in die Sprache der Farbe übersetzt.“ („који звукове своје душе преводи на језик боје“, прев. Ј.М.) Треба човек само да види његове ланд-шафт слике: *Бербу*, *Косаче* и *Вршачку пијацу*, па ће се уверити о истинитости мојих речи. Са тим радовима уметник се врло приближио модерној *plain-air* сликарској школи и показао се вештак у приказивању штимунга. У тим сликама знао је да прикаже особиту појезију чисте природе. Преко тих ландшафт-слика почива нека појетска драж, неки сањалачки осећаји и неки угодан мир.“⁷⁶⁰ Несумњиво да се Јовановић својим делом у које је било које се нашло у миленијумском Уметничком павиљону приближио у то време већ етаблираној импресионистичкој естетици, са којом се засигурно упознао током свог боравка у Паризу, међутим, она је више у служби *штимунфга*, како Лагарић истиче, него што је следила истински импресионистички импулс.

Јовановић је био уметник класично образован, према академским принципима, те узор за његово сликарство треба тражити у европској традицији. Алегоријски приказ града и благостања загарантованог добром управом, али и плодном градском околином - својеврсно златно доба, има своје предходнике у западноевропској историји сликарства. Амброђо Лоренцети (Ambrogio Lorenzetti) је између 1338. и 1340. године извео у дворани за састанке већнице града Сијене алегоријску фреску која је требало да прикаже супротности између добре и лоше управе. Сложена алегоријска представа садржи бројне фигуре, али и ведућу града, односно пејзаж околине, што се приближава реализацији слике *Вршачки триптих* Паје Јовановића. Лоренцети је, попут приказа вршачке пијаце, градски трг испунио приказом узавреле међуљудске активности да би показао живот добро уређеног града-државе. Још сроднији Јовановићевој *Берби* и *Жетви* је приказ ефеката добре управе на селу. Дат је поглед на сијенска поља окружена далеким брдима, која надгледа персонификација Сигурности. Лоренцети је у првој половини 14. века представио реалистичан пејзаж, баш као и Паја Јовановић. Оно што одликује и *Алегорију добре управе* и *Вршачки триптих* јесте приказ људи коју су потпуно овладали природом: падине (Вршачког брега) су претворене у терасе винограда, а равница у обрађена поља.⁷⁶¹ Приказ сеоског живља и на једној и на другој слици је веома сродан, што још једном потврђује настојање Паје Јовановића да град Вршац и његову околину у Будимпешти представи кроз хармоничну слику градске уређености и размене, али и пољопривредног благостања, што се може посматрати и у идеолошко-политичком контексту.

⁷⁵⁸ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, 1901, 461.

⁷⁵⁹ N. Makuljević „Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the *Kronprinzenwerk*“, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад, 2013, 71-87.

⁷⁶⁰ П. Лагарић, „Најновије слике Паје Јовановића“ *Нова Искра*, год. I, бр. 13 и 14, 1. и 16. јула 1899,

⁷⁶¹ Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62, 1-28. 1999: 1-28.

Читава Миленијумска прослава у себи је обједињавала два наизглед неспојива аспекта развоја државе и нације: *модерност* и *историју*. Другу половину 19. века је обележио *позитивизам* заговарајући теорију линеарног развоја човечанства, чији се врхунац огледа у технолошко-индустријском напретку оствареном управо у овом веку.⁷⁶² Са друге стране, окретање прошлости, оличено у свепрожимајућем *историзму*, доминирало је у културно-уметничким остварењима.⁷⁶³ Миленијумска прослава 1896. године је такође спојила ова два, на први поглед, потпуно опозитна аспекта људског деловања. Многи градови у Угарској у годинама око хиљадугодишњице доживели невероватан урбанистички развој, у чему је предњачила престоница, али други градови у јужној Угарској попут Суботице. Поред тога, значајан простор у оквиру Миленијумске изложбе посвећен је националној угарској историји, материјалним траговима прошлости свих народа које је окупљала мађарска политичка нација,⁷⁶⁴ чак су, као што је већ истакнуто, слике историје доминирале Уметничким павиљоном. Као природна противтежа модернистичком динамизму - својеврсна компензаторска стратегија за неизвесну будућност, био је принцип *традиционализације*. Окретањем примордијалном, односно својеврсном *златном добу* друштво је настојало да заустави променљивост и да путем историјског, традиционалног и дуговечног своје замишљено упориште учини присутним.⁷⁶⁵ У овом контексту се може сагледавати и потреба вршачких власти да се на догађају попут Миленијумске изложбе репрезентују сликом која већински осликава рурални начин живота, представе људи саживљених са природом. Свака заједница је неодвојива од свог природног хабитата, поднебље на ком је поникла постаје део колективне свести, које најзад бива уграђено у културно деловање заједнице.⁷⁶⁶ Тако су и мађарски сликари 19. века велику Панонску равницу представљали као неодвојиви део свог темперамента.⁷⁶⁷

Услед недостатка објективне геополитичке моћи и немогућности да остваре прекоморске колоније, Аустроугарска монархија је присаједињењем суседних територија, на којима су већинско становништво чинили припадници етнија које нису биле државотворне - аустријска и мађарска, креирали сопствени Оријент *на дохват руке*.⁷⁶⁸ Исти случај је био и са периферијом двојне монархије, нарочито оних делова који су дуже били под османском влашћу попут јужног Баната, којима је придавана симболичка вредност истакнутог *провинцијализма*, неодвојивог од деветнаестовековног концепта *примитивизма*. Категорија другости доминира у означавању неке културе као примитивне, она је контрастирана евро-, односно западно-центричној култури, која је другачија од европске цивилизоване културе.⁷⁶⁹ За већину буржоаске публике поглед на људе са Оријента, али на све сврстане у категорију *другости*, означавао је назадне, нецивилизоване људе, али истовремено су сагледавани и са позитивног аспекта као особе које у себи крију есенцијалну

⁷⁶² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 2010, 179-195.

⁷⁶³ Н. Макуљевић, Уметност и национална идеја у *XIX* веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нацији, 2006, 181.

⁷⁶⁴ М. Јовановић, „Миленијумска изложба у Будимпешти 1896. године“, *Сентандрејски зборник* 2, 1992, 166.

⁷⁶⁵ Ј. Ђорђевић, *nav. delo*, 1997, 173-175.

⁷⁶⁶ A. Smith, *The Political Landscape*, University of California Press, 2003, 10.

⁷⁶⁷ E. Róka, *The Question of National Character and "Foreign" Influence at the Turn of the Century*, *Art and Nation: Image and Self-image*, 2010, 224-225.

⁷⁶⁸ Посебно је запажен павиљон Босне и Херцеговине на Миленијумској изложби у Будимпешти. У листу *Нада* који је издаван у Сарајеву, редовно су излазили текстови са *Миленијумске изложбе*, који детаљно коментаришу читава изложбу као и дешавања у босанско-херцеговачком павиљону; ... *тек пошто је ту по цијели дан сакупљено босанског свијета, ту се странцу пружа обилна прика, да се нагледа оријенталних призора у срцу изложбе*. *Nada*, бр. 11, 1. јун 1896.

⁷⁶⁹ N, Makuljević, *op. cit.*, 2013, 76.

чистоту и доброту примитивног начина живота, која стоји насупрот декаденцији урбаног и цивилизованог западњачког друштва.⁷⁷⁰

У овом кључу треба сагледати и слику *Вршачки триптихон* Паје Јовановића. Пракса приказивања најзаступљенијих делатности неке, у овом случају вршачке, вароши и околине путем алегоријских представа радњи које те активности подразумевају, није нова у историји уметности.⁷⁷¹ Алегорија је служила да се путем ње публици приближе апстрактни појмови, моралних, духовних и политичких вредности. Дело у средишту анализе је такође поседује комплексан скуп пројектованих вредности, детерминисаних излагањем на Миленијумскј изложби у Будимпешти. Ако се изузме представа човека у грађанском оделу, читаво дело као да је смештено у неодређену прошлост, која заправо упућује на непроменљивост и вечност. Призори пољопривредних радова настали сликарском кичицом Паје Јовановића лишени су тешких аспеката сеоског живота, као и било које друге референце на стварни положај сељака и проблематику села. Репрезентација села у другој половини 19. века указивала је на промене које су се паралелно догађале, нестајање или апсорбција традиционалних костима и природних пејзажа услед брзих промена индустријализованог света, условила је евоцирање истих путем медија културе.⁷⁷² У овакве композиције је уграђиван идеализаторско-морализаторски аспект - хармонични приказ живота пре цивилизације.⁷⁷³

Централним одељком Вршачког триптихона доминирају представе деперсонализованих сељанки, жена без имена, али и без етничког идентитета током бербе грожђа. Женски принцип, изједначен са *Природом*, често је супростављан као другост мушком принципу идентификованом са цивилизованом културом. То се нарочито огледа у европској пост-просветитељској уметности, у Француској у делима Жан-Франсоа Милеа (Jean-François Millet) и Жила Бастиена-Лепажа (Jules Bastien-Lepage) рурална жена је била блиска природи, симбол "природног" сељачког живота. Активности жена, али и сама она у деветнаестовековној култури су често сагледаване у природном кругу ствари.⁷⁷⁴ Осим тога, инцијатори и публика културне продукције која се ослањала на националне свечаности у другој половини 19. века претежно су били припадници мушке популације средње класе што додатно подцртава перцепцију жене као својеврсне другости у делима визуелне културе.⁷⁷⁵

Да би Јовановићева слика била до краја схваћена треба је сагледати са аспекта политичке иконографије, наруџбина је већ тумачена, али не и рецепција. У Будимпешти Вршачки триптихон је био изложен у сали број V, у централном простору Ликовног павиљона, под бројем 560 и награђена је златном медљом.⁷⁷⁶ У мајском броју Бранковог кола изашла је вест *Нове слике Павла Јовановића у одељку Белешке о уметности*, у коме преносе следећи кометар књижевника Томаша Сана о *Вршачком триптихону* у листу *Fővárosi Lapok: Новина је тројна слика Павла Јовановића, који с правом можемо назвати најзанимљивијом plein air студијом на изложби. Овај генијални сликар, по мом знању, сад је први пут изабрао мађарски (јамачно ће бити предмет из живота угарских Срба)*

⁷⁷⁰ G. Perry, „Primitivism and the ‘Modern’“, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, ed. n C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, 1993, 4-6.

⁷⁷¹ У уљу на папиру израђен је диптих готичког оквира у који су уграђене два алегоријско-патриотска приказа регије Салцбурга, дело је из 1834. Читава представа је до извесне мере сродна Јовановићевом триптихону, садржи четири мушке фигуре, који у рукама држе обележје свог занимања, док је позадина сачињена од типичног алпског пејзажа. Telesko 2008: 274.

⁷⁷² Balerinni 2002. Mitrović 2003: 5-6.

⁷⁷³ G. Perry, *op. cit.*, 23.

⁷⁷⁴ У уметности симболизма је ово било нарочито заступљено. Визуелна представа жене је неретко коришћена као симбол поновног рађања природе у пролеће, али и у друге сврхе. Facos 2011: 131.

⁷⁷⁵ J. Balerinni, „Young Women in Old Clothes: The Politics of Adolphe Braun’s Personifications of Alsace and Lorraine“, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Spring 2002, Volume 1, Issue 1.2002.

⁷⁷⁶ М. Јовановић, „Миленијумска изложба у Будимпешти 1896. године“, 1992, 171.

предмет. Потражио је народ, кад је у послу. Насликао је жетву, бербу и сајам (вашар). Све три слике подједнако су карактеристичне и бравурне. Јовановић је међу друговима својим прави мајстор у поузданом цртању и овога пута је и у употреби *plein air* толико вештине показао, да његове слике с правом могу за узор ставити млађој генерацији. Ова слика је позвана, да умножи колекцију сликарског музеја у Пешти, и веома би ми жао било, кад из једног или другог узорка не би могла тамо доћи. - Честитамо дичном Србину на овом успеху!⁷⁷⁷ Вршачко Српство изнело је следеће: Поменути тројну слику израдио је г. Јовановић по наруџби вршачке муниципије: на којој је насликао баи вршачки предео. Жетву представљају Срби ратари вршачки у народном оделу; бербу представљају Срби и Немци, а сајам је слика вршачке недељне пијаце; то су типови из вршачке околине. Оволико ради знања.⁷⁷⁸ Коментаре коју су додали креатори чланка у *Бранковом колу* и *Српству* скрећу пажњу на важне ствари да би слика била до краја схваћена. Прва је неодређена етничка припадност насликаних фигура, будући да Мађар каже да се су Мађари у питању, а Србин да су Срби, што је сликару вероватно и била намера, нарочито ако се узме у обзир начин грађења Сеобе Срба где је сваки детаљ прилежно студирао, док је овде намерно избегнуто детаљно диференцирање приказаних фигура, већ се истиче атмосфера златног доба и суживота различитих етница, захваљујући доброј владавини Града.

Јовановићева слика није откупљена у Будимпешти и по завршетку Миленијумске изложбе смештена је у Градски музеј у Вршцу. *Вршачки триптих* одликује изразита етничка неутралност, што је у извесној мери случај и са другим сликама са јужноугарског простора – *Битком код Сенте* и *Проглашењем Суботице слободним краљевским градом 1779*. У врло напетом ситуацији међу народностима у Угарској, које су обележили протестима и негодовања поводом Миленијума, Јовановић је успео да оствари улепшани приказ заједничког живота, исечак из неодређеног времена и транспонован у вечност.⁷⁷⁹ Наглашени изостанак било какве национално-политичке одређености, без икакве наративне сугестије, сведочи о промишљеном конструисању ликовног приказа и вештог избегавања било чега што би се супротставило концепту мађарске политичке нације на периферији угарске државе.

*

Сликарство настало поводом миленијумског јубилеја у великој мери је било детерминисано наручиоцима, односно финансијерима монументалних композиција. На примеру сликара Паје Јовановића који је успео паралелно да изведе две потпуно различите композиције – истим поводом, али за различите наручиоце, што сведочи о композитним идентитетима негованим на периферији Монархије. Ипак, крајњи резултат, као и рецепција зависили су од тога колико је уметник био у стању да покрене емоције посматрача које су биле посредоване његовим личним искуством или макар поруком коју је хтео да пренесе посматрачу.⁷⁸⁰ На самом крају века када је историјски жанр био на заласку, као што сугерише и сам Ајзенхут, ретко који аутор је био у стању да у ликовни приказ који се обрео у историјском жанру усагласи са својим унутрашњим осећајима и доживљајима приказаног наратива. Деценијски период од пропасти Мађарске револуције и рата за независност 1848. године до укидања Баховог апсолутизма 1859. настају неке од најбољих мађарских историјских слика. У годинама репресије, уметници су осећали да, као савест нације, треба да испуне мисију, да је њихов задатак да креирању национално сећање. Креирајући дела сучељавањем реалистичног и романтичарског, мађарски историјски сликари су успели да допру до националног бића и да одрже дух у тешким временима. Од времена Нагодбе променом политичког статуса мађарског народа и однос према историјској слици се осипао. Тако су на прелазу векова, у годинама миленијумског патоса, донели историјске слике

⁷⁷⁷ *Бранково коло*, бр. 19, 9. 21. мај 1896.

⁷⁷⁸ *Српство*, 28. мај 1896. наведено према: Куручев 2011: 56.

⁷⁷⁹ М. Bernáth, „Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában”, 166-167.

⁷⁸⁰ *Ibid*, 149.

еволуирали у платна као ослонац моћи и националне доминације, којима је требало показати славну прошлост, снагу и јунаштво и оправдати идеју и политику мађарске супремације.⁷⁸¹

Миленијумска споменичка култура

„Ти ћеш стајати док стоји отаџбина.“⁷⁸²

Велики национални миленијумски јубилеј није могао протећи без успостављања комеморативних артефаката који ће мађарску националну и миленијумску идеју отелотворити у јавном простору урбаног језгра престонице, на удаљеним локацијама на ободима Угарске, или пак у унутрашњости земље. Последње деценије 19. века, као и прве деценије 20, обележила је хиперпродукција споменика на европском континенту коју је детерминисала национална идеја као доминантна интелектуална и политичка категорија у годинама уочи Великог рата.⁷⁸³ У одређењу јавних националних споменика техника и форма нису биле пресудне категорије, стога су епитет националног споменика могле понети различите ликовне целине – скулптура, архитектонска дела, важне историјско-географске тачке, али и објекти из света природе.⁷⁸⁴ Споменичка култура као ангажована културолошка пракса, пласирана кроз систем идентификационих симбола, често је била средство уобличавања колективних идентитета. Споменици подизани у лиминалним подручјима попут јужноугарског, која су одликовала етнички и верски хетерогена структура становништва, неретко су били предмет тенденциозних преображаја условљених историјском динамиком и друштвено-политичким околностима. Успостављање споменика, њихов живот, али и уклањање из јавног простора били су директно условљени политичком доминацијом одређене етничке, односно националне групе,⁷⁸⁵ што ће бити случај и са споменичким целинама насталим у име мађарског Миленијума. Исту судбину је доживео и централни Миленијумски споменик подигнут у Будимпешти поводом хиљадугодишњег јубилеја који је временом постао одраз носећих елемената свести мађарске нације.⁷⁸⁶ Скулпторално-архитектонски програм и иконографски репертоар миленијумских споменика били су део идеолошког система мађарске националне елите, те су као партиципијенти у политичком животу неминовно били жртве деструкције симболичке ауре. Упркос томе што су замишљени као *вечне* форме, ако се споменик схвати као објективизовани, живи организам који делује на идејном, симболичком и политичком нивоу, он има нешто заједничко са свим живим бићима, а то је *несталност*.⁷⁸⁷

*

⁷⁸¹ М. Bernáth, „Stílustendenciák a millenárius kiállítás festészeti anyagában”, 150-151.

⁷⁸² Крилатица која је стајала у свечаном документу постављеном у камен темељац сваког седам миленијумских споменика.

⁷⁸³ У протеклих неколико деценија споменици су често били научних разматрања како у иностраној тако и у домаћој средини: Т. Nipperdey, „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert“, *Historische Zeitschrift* 206 (Oldenbourg), 1968, 529–585. Н. Е. Mittag, „Das Denkmal, in: *Kunst : Die Geschichte ihrer Funktionen*“, ed. Busch W. and Schmoock P., Berlin, Weinheim, 1987, 457–489. R. Koshar, *From Monuments to Traces : Artifacts of German Memory 1870 – 1990*, London: University of California Press, 2000. М. Тимотијевић, „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића“, *Наслеђе* 3, Београд, 2001, 39–56. М. Тимотијевић, „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III“, *Наслеђе* 4, Београд, 2002, 45–78. И. Борзан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд: Филозофски факултет у Београду, 2006.

⁷⁸⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја*, 275.

⁷⁸⁵ М. Самарџић, „Концепт културе сећања као аналитички оквир за разумевање прошлости и садашњости“, у: *Култура сећања на војвођанском простору*, Нови Сад, 2017, 53-54.

⁷⁸⁶ K. Sinkó, „A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű, mint szimbolikus társadalmi akciók színtere”, in: A. Zádor, *op. cit.*, 279-280.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, 279.

Миленијумски споменик изграђен на новоформираном тргу у Будимпешти – Тргу хероја, образованом на крају Андрашијеве авеније, био је један од носећих симбола миленијумског концепта, као и кулминација вишедеценијског сна о изградњи националног пантеона који је окупирао јавно мњење у Угарској кроз читав 19. век. (сл. 47) Нацрти за архитектонско-споменичку целину настали 1895. године у потпуности су реализовани према првобитној замисли, међутим годинама касније. Специфична позиција овог споменика, условила је и одабир аутора који ће реализовати овај уметнички подухват. За архитектонски концепт био је задужен Алберт Шикенданц (Albert Schickendanz) који је пројектовао и две музејске зграде које фланкирају споменичку целину – објекат Уметничког павиљона са десне стране и објекат Музеја лепих уметности са леве стране данашњег Трга хероја. Шикенданцов сарадник на овом пројекту био је скулптор Ђерђ Зала (György Zala), а премијер Шандор Векерле је без расписаног конкурса и уплива јавности, директно од архитекте наручио да пројектује споменик централној личности освајања 896. – Арпаду, праоцу мађарске нације као и читавом догађају заузимања Карпатског басена од стране мађарског племена. Након многобројних приложених решења, коначно решење је подразумевало форму полукруга образованог од колонада, који раздваја велики коринтски стуб позициониран на средини трга, уобличен из две, засебне целине, са коњаничким статуама постављеним у подножју стуба, представом арханђела на врху и фигурама владара распоређених унутар колонаде. Миленијумски споменик је коначно одобрен актом парламента усвојеним 1896, изградња је трајала од 1898. до 1902. године, а споменик је званично предат народу 1905, иако је свечано отворен тек 1929. године након што су све статуе завршене.⁷⁸⁸ Посматрано из центра града, дуж линије Андрашијеве улице, монументална грађевина која стоји на улазу у Градски парк, на својеврстан начин проглашава апотеозу мађарске историје. У центар споменичке целине постављен је лик арханђела Михаила у великом формату који стоји на глобусу, раширених крила, и држи мађарске краљевске инсигније – Свету круну и апостолски двоструки крст. У подножје стуба је постављена фигура Арпада на коњу окруженог са својих шест поглавица, што је мотив који је увећано доминирао у миленијумским делима изведеним сликарским медијем. Седам коњаника симболизовало је седам мађарских племена који су дојихали у Панонску низију. Други важан елемент споменика представљао је анђео са круном који попут небеског изасланика лебди изнад групе освајачких вођа. Формално, овај мотив следи париски Стуб победе (Colonne de la Victoire), међутим уместо ловоровог, победничког венца, миленијумски анђео држи у руци Свету мађарску круну изнад племенских вођа, у готово крунидбеном ставу.⁷⁸⁹

Статуе водећих историјских личности из мађарске историје, постављене у оквиру колонаде, требало је да сумирају читаву хиљадугодишњу историју. Колонада са леве стране започиње краљевима из династије Арпадаовића: прва фигура је Свети краљ Стефан – први угарски краљ, а следе Свети Ласло, Коломан I, Андраш II, Бела IV; низ се наставља двојицом чланова из дома Анжујаца: Карло Роберт и Лајош I Анжујски. Други лук започиње Хуњадијима, нижу се Јанош Хуњадиа, а потом и Матија Корвин, на које се надовезују владари династије Хабзбург: Фердинанд I, Карло III, Марија Терезија и Фрања Јосиф – носилац мађарске круне у време подизања споменика. Испод владарских статуа постављени су наративни рељефни прикази који илуструју најзначајније тренутке владавине сваког приказаног. Скулпторални програм колонаде испуњава функцију својеврсног уско протумаченог пантеона који окупља истакнуте вође мађарске хиљадугодишње историје, од тренутка оснивања Краљевине Угарске до тренутка подизања споменика. На унутрашњим крајевима колонаде постављене су две скулпторалне групе, галопирајућа Ратна кола наспрам Кочија мира, које представљају утицајне силе историје протеклих векова. Почетна

⁷⁸⁸ J. Sisa, The Millennium Monument, the Hall of Arts and the Museum of Fine Arts, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, 803-804.

⁷⁸⁹ K. Sinkó, „A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű, mint szimbolikus társadalmi akciók színtere”, in: A. Zádor, *op. cit.*

и крајња тачка колонадног венца на левој страни страни чини двофигурална група персонификације Рада и Благостања, док су на десној страни смештене персонификације Знања и Славе.⁷⁹⁰

Локација за изградњу националног пантеона инспирисаног миленијумским јубилејом била је повезана са градитељским подухватима предузетим у периоду након Нагодбе, као и са локацијом одржавања централне манифестације Миленијумских свечаности, а то је била велика национална изложба која се одржавала у Градском парку који се надовезивао на новоуспостављени трг. Осим тога, на простору трга већ је био одређен простор за две споменуте музејско-галеријске установе, а пројектовање трга на овај начин, као и повезивање споменичке целине са музејским објектима било далеко од случајности и следило је устаљену европску праксу, засновану на упросторавању систематизованог националног знања и сећања, као и дигнитета у урбану структуру престонице.⁷⁹¹

Уобличавање Миленијумског споменика на овај начин имало је сложену идеолошко-политичку, а последично и идентитетску позадину. Предмиленијумска споменичка култура угарске престонице имала је персонални карактер, у јавности је креирано сећање на политичке и књижевне личности тога доба, док је миленијумски занос у угарску јавну сферу увео монументалне, доминирајуће, историјске споменике чије је успостављање имало углавном имало нескривену идеолошко-политичку позадину. Миленијумски меморијал био је директна последица политичких договора, наиме од фебруара 1894. године, на седници одбора Представничког дома разматран је уметнички програм у оквирима озбиљног политичког дискурса који је најзад довео до два централна језгра споменика, односно два симболичка исказа супротстављених теорија историјског легитимитета Мађара. Резултат супротстављених идеолошко-политичких полова међу мађарском елитом манифестовао се у погледу хришћанске, сентиштванске идеологије у споменичкој целини оличене у стубу са приказом арханђела Гаврила и краљевских инсигнија насупрот које је стајала паганска, арпадска идеологија оличена у седморици племенских вођа, приказаних на коњима. Политика Либералне партије у влади, која се везује за лик и дело дугогодишњег премијера Калмана Тисе, била је суштински повезана са идеологијом Свете круне, а амблематски крунски драгуљ симболизовао је целокупну јавну власт, истовремено отелотворујући идеал сједињености краља и нације. Ова идеологија се примарно заснивала на идеалима о независности земље, али се због своје империјалне и католичке природе могла се ускладити са хабзбуршком, царском идеологијом. Палатин Јожеф је декретом из 1819. 20. август прогласио државним празником, а култ Свете круне је условио стварање веома важног иконографског програма у 19. веку који је ефективно симболизовао мађарску државност у време Нагодбе. До краја века, међутим, ови ставови ће постати предмет политичких трвења. Идеја о Светој круни примљеној од папе није била нарочито популарна међу протестантским представницима, а исто тако, није могла у потпуности остварити интеграцију становништва унутар Угарске с обзиром да је циљна група овог култа углавном била ограничена на грађане католике. Насупрот либералима стајала је Странка независности која је у том тренутку, као опозициона странка са изразито националистичком политиком, учинила све да култ Арпада задобије централну улогу током обележавања Миленијума. Култ Арпада заснивао се историјском праву Мађара кроз освајање земље и доминацију мађарске расе, као и на инхерентним антихабзбуршким осећајима.⁷⁹² Калман Тали, представник Странке независности имао је пресудни утицај када је реч о миленијумској споменичкој култури. Вајар Ђерђ Зала је првобитно предвидео приказ вођа у пешачком

⁷⁹⁰ „Az ezredévi emlékmű szoborprogramja“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 784.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² K. Sinkó, „A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű, mint szimbolikus társadalmi akciók színtere“, in: A. Zádor, *op. cit.*, 141.

ставу, али се Тали директно успротивио томе, о чему пише у својој публикацији објављеној 1898. године: „немојмо од главног вође изврсне коњичке нације, од принца утемељитеља, правити јарца. (...) Вође коњичке нације која је терорисала Европу добиће стога коњаничке статуе.“⁷⁹³ Сликарску композицију *Долазак Мађара* Михаљ Мункачи је уподобио истоветним замеркама које су утицале на коначни изглед скулпторалне групе мађарских племенских поглавице смештених у подножје централног стуба Миленијумског споменика. Талијевим наводима провејава еклатантно милитантан тон који је, уосталом, нашао израз у Фестијевом панорамском приказу ове теме.

У центру Миленијумског споменика нашле су се две супротстављене доктрине, чије је непостојеће јединство, као и сложеност мађарског националног идентитета оличена управо у овом споменику. Њиме је отелотворена митологизована мађарска хиљадугодишња историја коју су пројектовале одређене струје мађарске политичке елите.⁷⁹⁴ Историчар Калман Тали као један од водећих идејних твораца Миленијумских свечаности вешто је маневрисао да оствари своје циљеве, политизујући прошлост под Странком независности, када је јавно објавио породично стабло краља Фрање Јосифа које је водило све до угарског краља Беле III, чиме је он „доказао“ директну крвну линију између актуелног владара и мађарског праоца Арпада. На овај начин је решен и проблем идеолошког континуитета краљевских статуа постављених између стубова споменичке архитектуре. У то име је Бела Викар, мађарски етнограф и културни радник, записао слављеничке стихове који величају актуелну лозу која је постојала један миленијум: „Тај који седи на Арпадовом престолу / На престолу Арпада, Арпадов потомак / Тали Куруц мудро пише / Мудро пише, не увеличава / Фрања Јосиф доказује / Арпадова крви ври у њему / Како да не буде веран својим прецима?“⁷⁹⁵ Династичка лојалност краљу Фрањи Јосифу потицала је од потребе да се оствари утисак о привременом испуњењу хиљадугодишње мађарске јавноправне моћи испољене у јединству вођа и круне, која се појављује у средишту дела – као уздигнута у безвременост.⁷⁹⁶

*

Подухват изградње миленијумских споменик широм угарске периферије представљао је важну тенденцију ширења националног празника на обод Угарског краљевства, али и *омеђавања* мађарског националног простора у границама Монархије. Кључна личност за реализацију ове идеје био је спомињани Калман Тали који је био иницијатор, надзорник, најзад и историограф изградње седам споменика. Талијеве смернице биле су одлучујуће у овом пројекту, те су локација, садржај, најзад и формална изведба биле под великим утицајем Талијеве личности, интересовања и укуса, што се јасно увиђа и на примеру Миленијумске куле на Гардошу у Земуну.⁷⁹⁷ У исправност своје замисли Тали је убедио председника владе Шандора Векерлеа, те је финансирање споменика на периферији било предвиђено државним буџетом намењеном Миленијумским свечаностима.⁷⁹⁸

Споменута повезаност краља Фрање Јосифа и мађарског праоца био је само један у низу историографских подухвата у ком је Тали применио свој романтичарски национализам, заснован на преплитању поетског и политичког. У таквом културном окружењу стваралаштво је било инспирисано категоријом нације, али је и

⁷⁹³ K. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898, 17.

⁷⁹⁴ K. Sinkó, „A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű, mint szimbolikus társadalmi akciók színtere”, in: A. Zádor, *op. cit.*, 281.

⁷⁹⁵ „Az ezredévi emlékmű szoborprogramja”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 788.

⁷⁹⁶ K. Sinkó, „A továbbélő historizmus. A Millenniumi emlékmű, mint szimbolikus társadalmi akciók színtere”, in: A. Zádor, *op. cit.*

⁷⁹⁷ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 31.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 33-34.

инструментализовано за националну ствар.⁷⁹⁹ Централно усмерење Талијевог рада као историчара биле су побуне куруца у 18. веку, које и Викар спомиње у похвалној песми Талију, у чему се додатно издваја деловање трансилванског принца Ференца II Ракоција – једном речју, антихабзбуршких побуњеника. Живећи своја уверења, Тали је од 1878. до своје смрти 1909, као члан Угарског парламента испред Странке независности, настојао да своје националистичке тежње спроведе у дело што му је у одређеној мери и полазило за руком.⁸⁰⁰ У складу са сопственим интелектуалним надахнућима, Калман Тали је још 1890. иницирао изградњу поменутих споменика у угарским покрајинама, имајући на уму да ниједан угарски град на периферији није поседовао модерно национално обележје, осим Арада који је био изузетак, те је желео да искористи миленијумски занос да промени ситуацију. Тали је имао јасну визију националних споменика; сматрао је да су спомен-обележја подигнута на усамљеним врховима брда нарочито погодна за подизање националне свести, а да једноставне и робусне споменичке структуре импресионирају људе, „мање својом уметничком дојмом, а више својом солидном величином.“⁸⁰¹ Предлажући ове споменике, Тали је имао јасне узор у германској споменичкој продукцији, те је као примере на које се угледао навео споменику у Нидервалду који је славио немачко уједињење 1871. године, потом Валхалу у Регенсбургу, пантеон германских великана који се уздиже над Дунавом, најзад и Стуб Слободе у Берлину који је меморисао пруске победе у Другом шлеском рату средином 19. века. Задатак ових споменика био је да идеју о немачкој нацији учине видљивом и „опипљивом“, а кохезију немачке нације требало је спровести на основу етничко-културне парадигме, засниване на идеји о заједничком историјском наслеђу и пореклу.⁸⁰² Тали је употребио немачки принцип национализације пејзажа, али је с обзиром на мултиетнички карактер Краљевине Угарске, желео да оствари и додатни ефекат. Своју првобитну намеру да меморише топосе коју су у вези са освајањем угарске територије, Тали је проширио идејама да читав простор Угарске треба да буде обележен меморијалним стубовима, а о разлозима сазнајемо из публикације *Историја седам миленијумских споменика* (1898), где наводи следеће: „Не само историјски аспект и лепота дотичног пејзажа, већ мађарски државни идеал треба да буде водећи принцип; јер ствар има политичку и националистичку позадину... Споменици морају бити подигнути на најупечатљивијим и најистакнутијим тачкама на територији наше земље, лоцирани на магистралним путевима (...) по могућству на војним правцима јер стратешки правци увек остају исти, а највећим делом су и главна транспортна линија.“⁸⁰³ Тали се посебно осврће на четири стуба намењена пограничним територијама, на северу, југу, западу и истоку, те као циљ истиче: „да тамошње народности, као и странци који улазе у земљу, виде у њима израз мађарског државног идеала; нека виде на основу стуба који се уздиже да је мађарска земља

⁷⁹⁹ Тали је вредно радио на прикупљању историјских извора из куручког доба и објавио је низ збирки извора. Међутим, принцип обраде података није се заснивао на ранкеовском критичком методу, уместо тога он је селективно приступао изворима користећи их у тенденциозне сврхе, те његови историографски радови више личе на херојску епiku него на озбиљну историјску студију. Похвално се односио према средњој властели, док је критиковао пробечку оријентацију у раној модерној мађарској политици; ова историјска визија је свакако хранила дневни ред Странке независности. Као главни представник неоромантичке школе у мађарској историјској науци, Тали је публици представио оно што је желела: романтичне, авантуристичке хероје који су жртвовали своје животе на олтару нације. Савремени историчари критиковали су Талија због методолошке слабости његовог рада, али нису могли да доведу у питање његову популарност код публике. Његова марљивост у организовању мађарске историјске науке и његова патриотска посвећеност награђени су чланством у Мађарској академији наука избором њега за председника Одељења за историју. Неколико година након његове смрти, показало се да Тали не само да је игнорисао изворе који се нису уклапали у његову визију, већ их је експлицитно кривотворио. У питању је збирка куручке поезије, чији оригинални материјал Тали није сматрао довољно инспиративним, те је у збирку уврстио и неке сопствене песме, што је откривено 1913. године, након његове смрти, и представља најзначајнији фалсификат у историји мађарске књижевности. В. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 32.

⁸⁰⁰ В. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 31-32.

⁸⁰¹ К. Thaly, “Az ezredéves emlékünneп,” *Egyetértés*, 1 June 1890.

⁸⁰² R. Koshar, *op. cit.*, 29.

⁸⁰³ К. Thaly, *op. cit.*, 8-9.

она на коју су крочили; нека подсети те народности да одступе, а најзад треба да служе као охрабрење Мађарима у тим областима.⁸⁰⁴

Становиште са ког је иступао Тали било је засновано на категорији *територије* која је у оквирима националних идеологија заузимала веома важно место. Ентони Смит, један од водећих теоретичара нације у своја три различита дела указује на значај националног простора са различитих аспеката.⁸⁰⁵ Подизањем седам спомен-обележја широм Угарског краљевства Мађари су желели да маркирају, легитимизују и сакрализују сопствену територију. Реално схваћени друштвени простор одређене нације односи се на ограничену територију, с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају. Национална територија није било које земљиште, мађарски националисти су простор Карпатског басена видели као своју свету домовину, историјску земљу, неразлучиву мађарског народа, што су, уосталом, истицали у различитим медијима ликовне културе. Домовина се сагледава као простор складиштења историјских сећања и асоцијација, место где су живели и умирали национални мудраци, светитељи и хероји. Управо такве топосе историјских сећања Мађари су учинили видљивим поводом обележавања Миленијума. Реке, језера, планине и градови постају „свети“ – места дубоког поштовања и усхићења, природно богатство земље се посвећује њеном народу и постаје неутуђиво од њега.⁸⁰⁶

Споменичка култура уобличавана у последњој трећини 19. века неретко је истицала намеру физичко-духовног поседовања простора, што се у контексту седам миленијумских спомен-стубова може протумачити као остварење просторне симболизације државе. Сагледавањем европске споменичке продукције, очигледно да је, симболичко значење које до тада представљало суштину постављања споменика, како је век одмицао потиснуто у други план, иза доминантне, просторно окупирајући улоге споменика.⁸⁰⁷

Ради дубљег разумевања миленијумских споменика, а нарочито куле постављене на најјужнијој тачки краљевства, пејзаж биће схваћен као *медијум*, а не као *жанр*, који су Мађари (ис)користили за одашиљање сопствених порука. Тезу о третирању пејзажа на овај начин поставио је Томас Мичел (Thomas Mitchell), негирајући класично место историје уметности којом је кроз визуру идеалистичке естетике пејзаж дефинисан као место субјективне осећајности, већ је понудио сагледавање пејзажа као *простора културне праксе*. Пејзаж је такође медијум размене између човека и природе, нас и других, али и социјални хијероглиф, који садржи актуелне вредности и конвенционализује природу. Он је и природна сцена модификована културом, истовремено репрезентује и презентује простор, као означитељ и означени, као реални простор и симулакрум. Пејзаж је заједнички производ свих култура, али и империјални производ, простор експанзије и доминације, место репрезентативних пракси и инвенције погледа.⁸⁰⁸

Управо је Калман Тали пејзаж доживео као простор културне, идеолошке, најзад и политичке праксе прилежним одабиром места на којима ће устоличити спомен-стубове. Као историјски извор о насељавању Мађара у Карпатски басен, Тали је употребио прослављено дело *Gesta Hungarorum* (*Дело Мађара*), настало крајем 12. века, из пера аутора непознатог имена, називаног и *Anonymus* (Анонимни), хроничара угарског краља Беле IV. Талијев одабир топоса на којима ће поставити спомен-стубове у великој мери је био одређен Анонимусовим записима из *Gesta-e Hungarorum*, будући да је он, осим савремених догађаја описивао и досељавања Арпадових Мађара. Седам миленијумских споменика могу се поделити у две групе, четири споменика постављена дуж угарских граница представљају четири главне капије земље, али су им приписане и поједине митолошке одреднице које

⁸⁰⁴ *Ibid*, 9.

⁸⁰⁵ A. D. Smit, *Nacionalni identitet*, , 23-25; A. D. Smith, *Ethno-symbolism, and Nationalism: A cultural approach*, Routledge, 2009, 94-95; A. D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, 1999, 69-70.

⁸⁰⁶ A. D. Smit, *Nacionalni identitet, prev. S. Đorđević*, Beograd 2010, 23-25.

⁸⁰⁷ „Az országos emlékoszlopok“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 790.

⁸⁰⁸ W. J. T. Mitchell, „Introduction“ in: *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, 2002, 5.

кореспондирају са Арпадом, док су преостала три изведена у унутрашњости земље, на локалитетима који су већ сматрани својеврсним националним светилиштима.⁸⁰⁹ Поред тога што су омеђавали мађарски национални простор, ови споменици су били замишљени као порука суседним земљама: Девин - Аустрији, Мункачево - Русији, Брашов – Румунији, Земун – Србији; Пустасер је требало да подсети на древни мађарски конституционализам, док је Панонхалма алудирала на хришћанско наслеђе.

Први споменик⁸¹⁰ (сл. 48) је био постављен у Великој мађарској равници на рушевинама опатије Пустасер (Pusztaszer), тридесетак километара северно од Сегедина. У *Gesta-u Hungarorum* стајало је да су Мађари на овом месту добили одлучујућу битку против извесног кнеза Залана, као и да су се Арпад и његове поглавице након потпуног освајања Карпатског басена састали у Пустасеру, на великој равници, где су утврдили устав своје нове домовине. Уставотворна скупштина раних Мађара током 19. века је стасала у снажан националан мит о угарском конституционализму који се рефлектовао како у симболичкој политици, тако и у визуелној култури. Његову снагу није нарушило ни то што су историчари позитивистичке оријентације доказали да је овај догађај измислио хроничар Анонимус. Форма споменика евоцира изглед шатора у ком се према предању десио *крвни савез*. Остатак спомен-грађевине изведен је у неокласичном слогу, доминирају дорски стубови, са фризом и тимпанонима, као и фигурама лавова. На самом врху налази се статуа која приказује принца Арпада загладаног у даљину. Свих седам споменика, па тако и овај, пројектовао је архитекта Ђула Берцик, док је статуу Арпада извео вајар Еде Калош (Kallós Ede). Пратећи поменути историјски извор, наредни споменик је постављен на брду Зобор у близини Нитрије (Nytria), данашња Нитра у Републици Словачкој, где су Мађари поразили трупе великоморавског кнеза Сватоплука. (сл. 49) Тали овај споменик види као подсетник Словацима који су се побунили против *доктрине о мађарској државности*, скрећући пажњу да спомен-обележје на брду Зобор, управо на оној стени где је обешен кнез издајник.⁸¹¹ Он је изведен у форми монументалног обелиска, оплаћен је локалним каменом. Трећи споменик из ове групе подигнут је у непосредној близини бенедиктинског манастира Панонхалма, који је основан пред крај 10. века и сматра се једним од најзначајнијих у Мађарској. (сл. 50) Разлог за подизање споменика у Панонхалми такође је био повезан са Арпадом, веровало се да је на том месту он одмарао након последњих битака у освајачком походу и уживао у погледу на лепоту нове домовине.⁸¹² Манастир је у ову част основао његов потомак Свети Стефан, а историјска улога надбискупије у Панонхалми, употпунила је идеју о мађарској превласти, чинећи је идеалном локацијом за миленијумски споменик.⁸¹³ Споменик у Панонхалми изведен је такође према плану архитекте Ђуле Берцика, по узору на капелу, засведену куполом, на чијем врху је постављена лантерна у облику мађарске Свете круне, док је прочеље изведено у неокласицистичкој традицији, са четири стуба наткриљених тимпаономом у ком је рељеф извео вајар Ђула Безереди (Gyula Bezerédy). Унутрашњост капеле је осликао сликар Карољ Лоц, према специфичном програму, спојивши сентиштванско и арпадско наслеђе, док је примат ипак припао Арпаду.⁸¹⁴

Разлози за подизање наведених споменика представљају опште место деветнаестовековног националног деловања. Комеморацијом значајних локација и догађаја из националне историје путем споменичке културе, указивало се на посебност националног тла. Процес *територијализације сећања*⁸¹⁵ није се завршио подизањем ова три споменика

⁸⁰⁹ „Az országos emlékoszlopok“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 790.

⁸¹⁰ Ознака „први“ не односи се на хронолошко постављање споменика, већ су тако означени ради прегледности.

⁸¹¹ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 34.

⁸¹² T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“ in: *op. cit.*, 191-192.

⁸¹³ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 35-36.

⁸¹⁴ in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018,

⁸¹⁵ О територијализацији националног сећања и сакрализацији националног тла расправља Антони Смит у својој књизи: *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, Routledge, 2009, 94-95.

која су била повезана са историјским извором *Gesta Hungarorum*, већ је приступљено маркирању територије Краљевине Угарске спомен-обележјима на северној, јужној, западној и источној граници краљевства.⁸¹⁶ Проблематичност пограничних простора, који је претежно насељавало вишеетничко становништво, посебно је била изражено у државама попут Аустроугарске монархије. Потенцијална угроженост од стране спољашњих утицаја побуђује потребу за самоодређењем и призивањем „сећања“ у оквиру одређене заједнице⁸¹⁷, ако се истовремено узму у обзир позиције на којима дата „сећања“ постају видљива, као што је био случај са споменицима подигнутим у граничним областима Угарске краљевине, страховање од суседних држава и нације постаје очигледно, што није крио ни иницијатор серије миленијумских споменика.⁸¹⁸

Четири споменика чија је функција била да омеђује територију Краљевине Угарске требало је да симболизују постојаност и непроменљивост граница, као и одлучност државе да их брани, на шта указује и визуелни вокабулар коришћен у изведби споменика. На северу, споменик је подигнут у Мункачеву (Munkács) (сл. 51) у данашњој Укарајини, на југу у Земуну (Zimony) (сл. 52) у дашањој Србији, на западу у Девину (Dévény) (сл. 54) у данашњој Словачкој и на истоку у Брашову (Brassó) (сл. 54) у данашњој Румунији.⁸¹⁹ Споменик у замку Мункачеву је поред источног граничника, требало да меморише место на ком је Арпад први пут крочио на „национално“ тло. Према *Gesta Hungarorum*, Арападови Мађари када су прешли Карпате на оближњем превоју Верецки, управо су се код Мункачева први пут зауставили. Због своје дубоке историјске улоге, дворец је већ био доживљаван као мађарско светилиште много пре миленијумске године, о чему сведочи и случај сликара Михаља Мункачија који је своје име уподобио славном мађарском топосу.⁸²⁰ Споменик у Мункачеву у себи сједињује евокацију средњовековне фортификационе форме и обелиск са птицом Турул на врху. Мађарска митска птица ће се наћи и на споменику у Земуну.

Одабрано место за подизање споменика у Девину, такође у рушевинама замка, западно од Братиславе, требало је да укаже на локацију где Дунав улази у Угарску, али истовремено и на западну границу којом је Арпад раздвојио мађарску територију од германске. Споменик је био изведен у форми коринтског стуба на постаменту са фигуром Арпада на врху, погледа упереног ка Бечу, требало је да буде порука Аустрији да Угарска треба да буде независна држава. Обелиск са Арпадом на врху брда Тимпа у Брашову, био је јако сродан решењу са западне границе, из Девина, с тим да је Арпадова фигура стајала на дорском стубу. Овај локалитет ни на који начин није кореспондирао са мађарском националном маштом, али је упркос томе требало је да означи проширење „националне“ државе до југоисточних Карпата и да укаже на Трансилванију као нераздвојни део Угарског краљевства. За лоцирање овог споменика пресудни су били политички разлози, чега је чак и Тали био свестан, истичући да је овај стуб требало да опомене Румуне и Саксонце, „да поштују мађарску државу која им је дала отаџбину.“⁸²¹ Поред тога, споменик је служио као подсетник путницима који у земљу улазе из Румуније железничком линијом Букурешт-Будимпешта да прелазе мађарску државну границу.⁸²²

Од седам локација само један се налазила у склопу урбане структуре – Миленијумски споменик на брду Гардош, у градском језгру Земуне, подгнут на најјужнијој тачки угарске границе. Миленијумска кула на Гардошу, попут споменика у Брашову, није повезана са историјом мађарског досељавања, али је на други начин била везана за мађарску националну митологију. Поред тога, статешка локација земунског споменика је била од велике важности

⁸¹⁶ T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“ in: *op. cit.*, 192.

⁸¹⁷ A. Megil, „Istorija, sećanje, identitet“ u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, ur. M. Sládeček i dr, Beograd, 2015, 232-233.

⁸¹⁸ J. Pótó, „...Állj az időnek végezetéig! Az ezredévi emlékművek története“, *Historia* 18, 5-6, 1996, 15-18, 16.

⁸¹⁹ *Ibid.*, 17.

⁸²⁰ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 35.

⁸²¹ K. Thaly, *op. cit.*, 12.

⁸²² B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 35.

за Талија – „наспрам Београда, на месту смрти великог Јаноша Хуњадија, куда иду возови Оријент-експреса, између Париза и Цариграда...“. Осим тога, иницијатору пројекта није промакао ни његов политички значај: „Он ту поносно стоји испред Срба, на територији Хрвата и Славонаца, да и њима представи доктрину о мађарској државности.“ Земунски споменик намењен је Србима који живе „под заштитним окриљем мађарске државе, али и Србима који живе у иностранству; морају имати на уму [да се Србија простире] само до Саве, али не и даље.“⁸²³ Миленијумска кула на Гардошу у Земуну издваја се од остатка Талијевих миленијумских споменика, како својом величином, тако и својом формалном изведбом. Њега карактерише још једна особеност – једини је преживео од четири мађарска граничника који су после Тријанонског споразума остали далеко изван граница нове мађарске државе.

Промишљени национални подухват који је подразумевао подизање монументалних маркера, углавном удаљених од градских средина, изискивали су одређени *ходочаснички* напор да се до њих стигне, те су иницијатори веровали да ће ови артефакти деловати у домену афирмације мађарског идентитета посетилаца;⁸²⁴ сам Тали је изјавио да „огромни споменици видљиви издалека... јачају националну свест“⁸²⁵. Маркирање граница спомен-обележјима део је процеса којим је мађарска заједница желела да *лоцира* саму себе у простору и времену, указујући на њену укорененост у особени терен⁸²⁶, где национални артефакти (споменици) и природа из које „узрастају“ постају једно. Мапирањем *locus*-а из прошлости тежило се пројектовању будућности.⁸²⁷ Самим тим што су тек недавно разрађени мит учинили опипљивим, ови споменици су савршени примери деветнаестовековне *монументоманије* и државно финансираног *измишљања традиције*. Будући да су изграђени у срединама које су оскудевале у споменичком наслеђу и отелотвореним политичким артефактима, могли су да еманирају своју поруку без икаквих ривала.⁸²⁸

*

Ако се изузму два споменика дубоко унутар мађарских граница у Пустасеру и Панонхалми, од којих је овај други претрпео извесна оштећења и данас је претежно занемарен у културно-симболичком смислу, док је спомен-обележје у пустасерској равници послужило као нуклеус развоја парка националне баштине који живи у националној свести савремених Мађара, једино је споменик у Земуну преживео последицом специфичних околности.

Мађарски историчар Балинт Варга који је написао опсежну студију о Талијевих седам споменика, под називом „Монументална нација: мађарски национализам и симболичка политика у Угарској крајем 19. века“ (*The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*), бавећи се превасходно њиховим симболичким и друштвеним утицајем, у преживљавању споменика у Земуну види извесну историјску иронију. Артефакт културе који је финансирала „непријатељска“ држава прерастао је у локални симбол, што он приписује „радикалној реинтерпретацији и потпуном искорењивању првобитне намене хиљадугодишње куле.“ Политичко-симболичку доминацију мађарске националне заједнице у Земуну у предвечерје Великог рата, убрзо је заменило симболичко уписивање српске, односно југословенске нације након 1918. године у некадашњи погранични град чије је идентификационе симболе требало превести на језик нове идеологије. Снажење идеје о мађарској политичкој нацији на простору јужне Угарске неминовно је допринело јачању супротстављених националних идентитета, о чему у

⁸²³ K. Thaly, *op. cit.*, 13.

⁸²⁴ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 36.

⁸²⁵ K. Thaly, *op. cit.*, 13-14.

⁸²⁶ E. D. Smit, „Legende i pejzaži“ u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, ur. M. Sládeček i dr, Beograd, 2015, 266-267.

⁸²⁷ *Isto*, 269.

⁸²⁸ B. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*,

контексту Земуна пише домаћа еминентна историчарка Олга Манојловић Пинтар, осврћући се на ратна оштећења, али и на послератни живот миленијумског споменика.⁸²⁹ У Архиву Југославије су доступни документи на које се позива и колегиница Пинтар који, такође, делимично расветљавају разлоге преживљавања Миленијумске куле на Гардошу. Поред несумњивог идеолошког „преображаја“, односно *деидеологизације* мађарске граничне куле, она у је земунској топографији од самог почетка заузела важно место. У Земуну је мађарско становништво било малобројно, тек неких 9% док је српска заједница била највећа, бројећи 44% житеља, Миленијумска кула на Гардошу никада није успела да заживи као истински мађарски симбол.⁸³⁰ Међутим, без обзира на утилитарну замисао са којом је подигнут, споменик је убрзо постао популаран земунски артефакт, што се најпре може приписати његовој успешној формалној изведби, те третирању брда Гардош, које се узвисује над Дунавом, медијима културне праксе у лиминалном подручју које истовремено дели и спаја два града, две државе и две специфичне регионалне целине – Средњу Европу и Балкан.

*

Миленијумска кула на Гардошу грађена је од априла до септембра 1896. године, а израда пројекта била је поверена архитекти Ђули Берцику, док су за вајарске радове били задужени скулптори Јожеф Рона (Róna József) и Ђула Безереди (Bezerédi Gyula).⁸³¹ Без јасно дефинисаног стила изведбе, визуелни морфологија Миленијумске куле најсроднија је истористичком изразу, феномену који је који је вишеструко прожео читаве Миленијумске свечаности. Укупна висина споменика, заједно са кровним завршетком у облику купе износи 37 метара. Берцик је пројектовао свих седам споменика подигнутих широм Угарске, користећи се опште доступним архитектонским вокабуларом европске традиције. Иако сваки од седам споменика поседује сопствене особености, земунска Кула је најаутентичнија што није пуки случај, већ промишљени акт реализатора идеје о миленијумским белезима. У већ спомињаној Талијевој публикацији може се детаљно пратити процес уобличавања мађарског меморијског топоса у Земуну. Приликом обиласка најјужније тачке Краљевине Угарске, Тали није пропустио прилику да посети и град са друге стране реке – Београд, где се попео „на врх тврђаве“ одакле је посматрао брдо Гардош. Тали наводи да је одмах напоменуо архитекти у Будимпешти да земунски споменик треба да буде мало већи него што су планирали, зато што у Будимпешти нису могли да знају да треба надмашити Харишев маузолеј⁸³²: „... то јест да Миленијумски споменик мора да буде тако великих димензија да се купола маузолеја поред њега чини малом, иначе ће из Београда свако моћи да види само Харишев маузолеј, зато наша грађевина мора да буде још *импозантнија* и да *господари* Земуном, Дунавом, Савом и брдима.“⁸³³ (сл. 54) И сам Тали је био мишљења да је споменик на Гардошу од свих седам највећи и најуспешнији, као и да га је Берцик у потпуности извео према плану. Додајући да им је идеја била да овај споменик пројектују по узору на средњовековну градску тврђаву монументалног облика, будући да је подигнут у оквирима исте такве грађевине.⁸³⁴

Лоцирање заједницу у оквиру поетског простора, укључује употребу предела, а меморијални пејзаж постаје средство и калуп за изградњу нације. Сагледавање брда Гардош условили су остаци средњовековног замка који је називан „Хуњадијева тврђава“ и „свето место“ будући да је у њему свој живот окончао национални херој након велике Битке за

⁸²⁹ О. Manojlović Pintar, „Sa periferije ka centru? Zemun i Prvi svetski rat“, у: *Култура сећања на војвођанском простору*, Нови Сад, 2017, 221-245.

⁸³⁰ V. Varga *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*,

⁸³¹ Anon., „A ZIMONY EZREDÉVI EMLÉK“, *Vasárnapi Ujság* (Budapest), 20. 9. 1896.

⁸³² Црква Св. Димитрија подигнута на Земунском гробљу познатија је као Харишева капела, названа по Григорију Харишу, земунском трговцу који је финансирао изградњу. Објекат је подигнут по плану архитекте Светозара Ивачковића између 1874. и 1878. године. Т. Borić, „Hariš Chapel in Zemun in the lights of interaction and intellectual exchange in the Habsburg Empire“, *Conference ASCE 2018 Innsbruck European Cemeteries in the European year of Cultural Heritage*, 2018, 127-134.

⁸³³ K. Thaly, *op. cit.*, 32.

⁸³⁴ K. Thaly, *op. cit.*, 31-34.

Београд 1456. године, који је због свог историјског значаја уврштен и у централни Миленијумски споменик у Будимпешти. Упркос чињеници да се Хуњадијеви посмртни остаци нису налазили у Земуну, то није умањило значај места на ком је преминуо „велики бранилац хришћанства“. Војнички карактер гардошког меморијалног пејзажа условили су и остаци утврђења у чијем центру је подигнута Миленијумска кула. Остаци замака су посматрани као оригинални део пејзажа, док су куле на њима описиване као објекти који „израстају“ из највише тачке предела.⁸³⁵ (сл. 55)

Миленијумска кула на Гардошу, следећи затечену локацију, у основи има облик неправилног квадрата, са фронталне стране правоугаоно завршене, док су са задње стране завршеци у облику две четвртине круга, које спаја раван зид. Са предње стране објекта, што се може сматрати главном фасадом, средишњи торањ фланкирају два мања торња, шестоугаоно обликована и наткриљена куполама. Са задње стране је изведен полукружни балкон са стубовима, са кога се пружа поглед на читаву околину. Читав споменик изграђен је од два материјала: емајлиране опеке и мермера. Сокл грађевине обложен је белим мермером, коришћеним за израду осталих детаља, док је за остатак коришћена опека. Поред сокла, улазни портал са јужне стране и три прозорска отвора на источној, западној и северној страни у приземљу су изведени су од мермера, сваки од отвора постављен је симетрично у односу на главну осу. На главној кули, тачно између мањих бочних, у подножју је обликована фасада од мермера са елементима класицистичке архитектуре, која одаје утисак прочеља античког храма. Простор између две мање куле чини лођа, са два стуба кружног пресека у чијем се подножју налази табла са натписом: 896 – 1896. На архитраву изнад стубова иницијално су постојала три постоља за скулптуре, на средишњем и највећем била је изведена седећа фигура Хунгарије, персонификације Угарске државе, а са обе стране централне скулптуре су биле постављене фигуре лавова у седећем положају, попут споменика у Пустасеру. Хунгарија је била представљена са штитом у левој и мачем у десној руци, а изнад ње, на главном торњу био је изведен композитни грб Краљевине Угарске. (сл. 55) Мермерну скулптуру израдио је мађарски вајар Јожеф Рона. Полукружни балкон са задње стране објекта, такође обликован од мермера изведен је од четири пара удвојених стубова и са по једним до зида. У новинском чланку поводом отварања споменика балкон је описан као „венац који бди над Дунавом“.⁸³⁶ На врху крова купастог облика била је постављена Турул птица са „Арпадовим освајачким мачем“ у канцама, дело скулптора Безередија.

На основу описа архитектонских маса Миленијумске куле на Гардошу стиче се утисак о својеврсном експресивном потенцијалу овог решења, чији облици творе „неку врсту фантазије“ како примећују савременици.⁸³⁷ Иако је упрегнут недвосмислен идеолошки вокабулар који је кулу превасходно требало да означи као монументалну визију мађарске нације, од самог почетка њен мађарски карактер је пао у други план. Међу Земунцима кула је било називана Кулом Сибињанин Јанка, како је у српским народим песмама био запамћен велики угарски војсковођа и борац против Османлија Јанош Хуњади. Архитектонски облици ослоњени на романтичарски историзам, карактеристичан за градитељство у немачким земљама средином века, одраз су утопијској идеала који је виђен у прошлости што је била једна од главних карактеристика епохе историзма.

*

Крај Првог светског рата условио је нестајање Аустроугарске монархије са историјске сцене, од наведена четири споменика, једино је земунски опстао, што на изврстан начин, осећај угарске угрожености у деценијама пре Великог рата чини оправданим, будући да су били свесни доминације немађарских етница у пограничним просторима где су подизали симболе угарске државности. По завршетку Великог рата нове југословенске власти разматрале су шта треба учинити са негдашњим мађарским симболом. Многи

⁸³⁵ M. Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature*, Harvard University Press, 1995, 39-40.

⁸³⁶ Anon., „A ZIMONY EZREDEVI EMLÉK“, *Vasárnapi Ujság* (Budapest), 20. 9. 1896.

⁸³⁷ *Ibid.*

фигурални споменици коју су били подигнути у јужној Угарској заувек су уклоњени из градске топографије. Југословенске власти нису биле нимало благонаклоне према статуама арадских мученика и других мађарских националних хероја у Сомбору, Великом Бечкереку, Новом Бечеју, Суботици и другим местима, према земунској кули су ипак имале другачији став. Власти у Загребу споменик у Земуну виделе су на следећи начин: „Миленијски споменик у Земуну имаде се сматрати нашим победничким трофејем свјетскога рата. Ниједан народ не уништава своје трофеје, него их чува за познија покољења, диже им музеје и употребљава их као делове својих споменика (...) По томе се тај споменик не би имао рушити ни преудесити него одржати. Грађевна оштећења на њему би се имала уклонити.“⁸³⁸

Градско поглаварство у Земуну пише Председништву кр. хрв. слав. земаљске владе, нескривено се залажући за очување земунске куле: „Било би нужно, да се донесе одлука гледе тог споменика, да га преузме држава и оправи, уздржава, те некој сврси посвети. Ту код Земуна пао је године 1914. први хитац у светском рату. Са споменика је [диван] видик на Београд, Дунав, Саву, савски мост, Циганлију и цијелу околицу, која је била ратиште, па би се споменик могао као споменик ослобођења посветити успомени свјетског рата у ком би сликама и нацртима било приказано ратиште године 1914-1918. па после освојење и ослобођење Београда. И данас сви странци долазе на тај споменик, поготово би долазили, кад би се ваљано уздржавао и уредио.“⁸³⁹ Иако није дошло до апропријације на којој су се позивали носиоци нове, југословенске власти, јасна је жеља да некадашњи означитељ мађарске државности и хиљадугодишње историје буде сачуван.

Одговор на питање зашто је Миленијумска кула у Земуну преживела највероватније лежи у инхерентним уметничким одликама споменика, заснованим на духовном принципу који је успео да превлада идеолошки. Изградњом Миленијумске куле урбанистичко-природни пејзаж, одређен брдом Гардош и реком Дунавом, задобио је нову, културолошко димензију, и као такав био је уткан у локалну заједницу. Формалне одлике Куле Сибињанин Јанка, како је у Земуну називана, биле су довољно апстрактне и универзалне, асоцирајући на средњовековни замак из бајки, те су уклопљене у градски предео успеле да превладају примарни контекст који био везан за мађарску политичку нацију, што многи фигуралним споменици са војвођанском простору то нису успели.

Мађарска политичка нација између стварности и уметничке инсценације

„У данашње време, које предност даје знаку над оним што је означено, копији над оригиналом, представи над стварношћу, појавности над суштином... истинито се сматра профаним, а само је илузија света. Тачније, свето се увећава у мери у којој истинито узмиче, а илузија појачава, тако да највишем степену илузије одговара највиши степен светости.“⁸⁴⁰

Важан аспект медијског система употребљаваног током обележавања хиљадугодишњице досељавања Мађара 1896. године у Угарској биле су артифициране јавне свечаности и њихови најразноврснији деривати попут прослава, ритуала, процесија и живих слика чији је крајњи циљ била симболична кохезија одређених друштвених ентитета, превасходно националних, али и регионалних и локалних. Пред сам крај 19. века, када су организоване Миленијумске свечаности, масовна демократизована политичка култура која је употребом специфичних медија настојала да пласира идеолошке садржаје намењене јавној сфери, била је веома разрађена у европским империјалним центрима. Деловање модерне државе у јавној сфери и успостављање комуникационог система са грађанским јавним мњењем били су основни задаци званичних репрезентативних култура у

⁸³⁸ АЈ, фонд МП, Ф. 627, бр. 2468/1921.

⁸³⁹ АЈ, фонд МП, Ф. 627, бр. 2782/1921.

⁸⁴⁰ Л. Фојербах, „Предговор“ у: *Суштина хришћанства*, Лајпциг, 1848.

деветнаестовековним националним друштвима.⁸⁴¹ Реинтерпретација и реактуализација прошлости у 19. веку, засноване на истористичком дискурсу, служиле су креирању замишљене заједнице која је почивала на грађанству као носиоцу националних стремљења.⁸⁴² Идејно утемељење истористичке културе која је стремилa оживљавању узвишеног *националног духа* и специфичном разумевању времена требало је да подари смисао и узвиси актуелни историјски тренутак у ком се нација нашла. С једне стране, незамисливо велика удаљеност почетака људске историје, а са друге стране непредвидива будућност, неизоставно су довели до концепта узвишености времена, који је далеко превазилазио хоризонт искуства појединца, те је он био склон да му припише метафизичке квалитете.⁸⁴³ На овим основама биће устројавани ефемерни спектакли током миленијумске 1896. године, а нарочито обележавање крунидбеног јубилеја 8. јуна исте године.

Стварањем двојне монархије 1867. године, мађарској нацији је омогућено снажније иступање у јавни простор посредством свечаности и ритала, што је она одмах увела као важан део националне симболичке политике, на чијем почетку стоји крунисање Фрање Јосифа и Елизабете Аустријске мађарским крунидбиним регалијама, што је представљало нулти догађај у процесу помирења суверена и мађарске нације који ће током Миленијума доживети своју кулминацију. Врхунац Миленијумских свечаности збио се 8. јуна 1896. године, на двадесет девету годишњицу крунисања, када је у Будимпешти организована свечана истористичка процесија у чијем центру се нашла мађарска Света круна. Медијски систем вишеструко коришћен поводом Миленијума, у доброј мери је био заснован на већ поменутој програмској студији Флориса Ромера о буђењу осећаја за историју у јавности, у ком су историјске процесије и живе слике сматране веома важним перформативним средством.⁸⁴⁴ Свечане историјске поворке су биле су израз тоталне уметничке конструкције, настале су у време ренесансе, да би доживеле преображај у доба барокних, дворско-алегоријских маскарада. Визуелно уобличавање историјских поворки, које су се касније рашириле по Европи, првенствено се конституисало у германском културном кругу, по узору на Дирерове гравуре са темом *Улазак цара Максимилијана у Нинберг* (1512-1516), да би се у 19. веку трансформисале посредством истористичког стваралачког импулса. Историјска процесија коју је Дирер извео се није догодила у стварности, већ је била слика „идеалног тријумфа“ – „славне немачке националне прошлости“. Дирер је имао симболичку улогу у периоду стасавања немачке националне мисли у 19. веку, те је ова изведба постала постала парадигма историјских поворки.⁸⁴⁵ Идеолошко утемељење историјских процесија које је приређивало деветнаестовековно грађанство било је засновано на позитивистичком погледу на свет и веру прогрес, па је тако низ непокретних слика осликавао историјски развој нације, чији је крајњи резултат – по историјској нужности – био цивилизовани свет садашњости.⁸⁴⁶ Међутим, за разлику од фестивала из раног модерног периода, фестивали који су наступили као последица просветитељства и Француске револуције имали су декларативну, комуникативну и интерактивну функцију усмерену на формирање мишљења маса.⁸⁴⁷

Поред јавног карактера које су имале јавне свечаности у деветнаестовековној Европи, оне су биле део културолошке праксе која је била блиска аристократским круговим, а иницијатива је неретко долазила од уметничких субјеката којима су визуелно изражавање, естетизација и театарност били део свакодневнице. Прослављени мађарски скулптор

⁸⁴¹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети*, 18.

⁸⁴² И. Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903.“, у: *нав. дело*, 34.

⁸⁴³ I. Nagy, „Művészet és teátrális“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 606.

⁸⁴⁴ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, in: A. Zádor, op. cit, 141.

⁸⁴⁵ *Ibid*, 143.

⁸⁴⁶ *Ibid*, 144.

⁸⁴⁷ I. Nagy, „Művészet és teátrális“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 606-615.

Алајош Штробл био је главни покретач, режисер и извршилац догађаја који су организовани у форми добротворних балова или других социјалних окупљања која су подразумевала необичне костиме, забавне павиљоне, бизарна измишљена створења, али и музички програм, рецитације и представе. Штробл није био усамљен у овим подухватима, помагали су му и многи други мађарски уметници, поготово у годинама око Миленијума. Са овим типом уметничке инсценације Штробл се срео већ током студија у Бечу када је помагао Хансу Макарту у организовању свечане истористичке процесције поводом сребрне свадбе бечког царског пара 1879. године, али је био инспирисан и посетом грофовској породици Естерхази код којих је боравио у младости. Једна од најзнаменитијих свечаних историјских процесција организованих у Монархији у периоду пре Миленијума, која је без сумња била узор и инспирација мађарским уметницима, била је у потпуности заснована на замисли сликара историјског жанра Ханса Макарта који је дизајнирао костиме, већ је и сам учествовао у мимоходу. Свечана поворка одржана пред царом била је сачињена од представника многобројних заната, персонификација индустрије, саобраћаја, али и нације као и алегорија уметности.⁸⁴⁸ Културна клима која је доминирала у Бечу у другој половини доживела је своје одјеке и у другој престоници двојне монархије чим су се створили услови за то.

Култура спектакла која је практикована последњих деценија 19. века широм Европе иза поза и ексцентричности, маски и костима, бизарних сценографија и фанатистичних радњи крила се криза личности и потрага за идентитетом. Замишљена, идеализована прошлост у истористичкој култури је служила као ескапистички заклон, а садашњост која се постепено урушавала, захтевала је за одевање у позајмљене идентитете, као својеврстан вид преживљавања.⁸⁴⁹

Поред историјских процесција још један медиј *тоталне уметничке конструкције* био је заступљен у визуелизацији мађарске политичке нације. У питању су живе слике које су неодојиве од ликовне уметности тога доба, али и светоназора људи који су их спроводили. Уметност је у 19. век постала место општег вредновања грађанина, а естетизирање је постало предмет приватног живота појединца и реалност јавног живота заједнице. Управо је „пограђањење“ уметности имало пресудан утицај на културни живот 19. века, уметност је на тај начин постала „средство за тумачење живота“, као и суштински део друштвеног живота.⁸⁵⁰ Феномен естетизације подразумева уметничку облогу и украшавање многих животних подручја, тежећи што већој целовитости, са циљем да се преувелича у идеал. Театрализација у најширем смислу подразумевала укидање границе између уметности, као стваралачке гране, и свакодневног понашања публике, што је неминовно резултирало продирањем позоришта у живот и активним утицајем на трансформацију стварног понашања публике која је конзумирала театар.⁸⁵¹

Миленијумска историјска процесција: поворка дуга хиљаду година

У време када је прослављана мађарска политичка нација великим јавним спектаклом историјске поворке су се сматрале одређеном врстом „динамизованог“ приказа историје у ком је посредством визуелних и перформативних стратегија граница између *артифицијелног* и *стварног* знатно избледела. У угарској јавној сфери су и пре 1896. извођене процесције које су ипак биле везане за поједина удружења било цеховска,

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ I. Nagy, „Művészet és teátrális”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 607.

⁸⁵⁰ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 2010, 167.

⁸⁵¹ *Ibid.*

стрелачка, као и за параду жупанијских застава, али историјски маршеви, каквим се надао Ромер никада раније нису организовани у Угарској.⁸⁵²

На идеју о организовању свечане историјске процесије поводом јубилеја хиљадугодишњице првобитно је дошао Јене Зичи који је иницирао и организовање Миленијумске изложбе. Он је предложио да се одржи такозвани „марш десет векова“ у оквиру ког је требало рекреирати неке од предложених живих слика које је споменуо и Ромер, а које су, такође, већ биле распрострањене у мађарској визуелној култури попут доласка Мађара, крвног уговора у Пустасеру и других. Ову идеју поделио је са члановима Друштва љубитеља уметности која је наишла на снажан одјек у овим круговима. Замисао о одржавању свечане поворке у потпуности је произашла из уметничко-интелектуалних кругова, одакле се прелила на целокупну јавност, као и на државне кругове. Један од најангажованијих уметника у овом подухват био је Пал Ваго, сликар школован у Минхену, који ће за Велики Бечкерек извести слику управо ове тематике у периоду после Миленијума. Елем, без званичне наруџбине Ваго је започео израду планова за овај перформанс, у чему су му се прикључили и други уметници попут Ференца Ајзенхута, Јенеа Ђарфаша (Gyárfás Jenő), Ђуле Кардоша (Kardos Gyula) и Михаља Немеша (Némés Mihály).⁸⁵³ У својим белешка Ваго наводи да се идеја о маршу родила марта 1895. у скулпторском атељеу Алајоша Штробла,⁸⁵⁴ а већ у мају 1895. *Недељне новине* на насловној страни доносе фотографију Вага у Штробловом атељеу како прилежно ради на нацртима за параду.⁸⁵⁵ (сл. 57) Вагову иницијативу оснажила су добро позната имена која су била увелико ангажована у контексту Миленијума, попут Мора Јокаија и Арпад Фестија који су у штампи јавно подржавали и популарисали овај подухват.⁸⁵⁶

Идеја која се конституисала у круговима интелектуалне елите убрзо је доспела до државничких кругова, те је премијер Банфи, делом и због друштвеног притиска, затражио да двојица чланова Друштва љубитеља уметности – грофови Тивадар Андраши и Тивадар Карољи организују финансијску помоћ за одржавање историјског марша.⁸⁵⁷ Међутим, ове институције нису биле у прилици да прикупе потребна средства, те су апеловале да се укључе градови и жупаније у остварење „овог плана рођеног на уметничком надахнућу“.⁸⁵⁸

У мају 1895. у Штробловом атељеу Пал Ваго је новинарима и владиним званичницима представио готово две хиљаде довршених картонских скица миленијумског историјског марша. Оне су обухватале око две хиљаде фигура, подељених у неколико група, на шездесет метара дугом и седамдесет центиметара високој папирној траци.⁸⁵⁹ Медиј који је Ваго употребио за планирање историјске поворке био је изузетно сродан форми панораме, такође заступљеној у миленијумској визуелној култури. Ова форма уметничког изражавања Вагу је била позната од раније будући да је помагао Фестију у изради панораме са приказом мађарских освајања.

Према Ваговим плановима, процесија би отпочела персонификацијом земље – Хунгаријом на престолу, украшеном древним мађарским мотивима који указују на краљевско достојанство, у пратњи око две стотине жена одевених у народни костим. Персонификацију Угарске је требало да следи дванаест „слика“ из националне прошлости – од приказа из доба освајања, преко ере хришћанских почетака са Св. Стефаном, да би потом уследило доба свих оних великана који ће се наћи и у оквиру Миленијумског споменика на Тргу хероја. Поворка је требало да се заврши алегоријом Нагодбе из 1867. године представљеном кроз раскошно украшени аутомобил са бистом Његовог Величанства Фрање

⁸⁵² K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” in: A. Zádor, op. cit., 144.

⁸⁵³ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” in: A. Zádor, op. cit., 142.

⁸⁵⁴ „Hová lettek a millenárius kartonok?“, *Budapesti hírlap*, 48. évfolyam, 268. szám, 11. november 1928,

⁸⁵⁵ „Az ezredévi ünnep történelmi díszmenete”, *Vasárnapi Ujság*, 42. évfolyam, 20. szám, 19. május 1895, 314.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk,” in: A. Zádor, op. cit., 142.

⁸⁵⁸ „Az ezredévi ünnep történelmi díszmenete”, *Vasárnapi Ujság*, 42. évfolyam, 20. szám, 19. május 1895, 315.

⁸⁵⁹ „Az ezredévi ünnep történelmi díszmenete”, *Vasárnapi Ujság*, 42. évfolyam, 20. szám, 19. május 1895, 315.

Јосифа, окруженог медаљонима мађарских националних хероја из доба компромиса – Ференца Деака, Ђуле Андраша и осталих министара. Раскошне живе слике из мађарске националне историје требало је да испрати високо свештенство и аристократија, а потом и парада бандерија, односно дефиле застава жупанија, градова и других носилаца законодавне власти.⁸⁶⁰ Мађарска миленијумска поворка била је заснована на истим друштвеним и идејним постулатима на којима је почивао овај вид спектакла у осталим европским државама. Грађанско друштво је себе поимало као легитимног довршиоца историјског развоја, посебно у функцији чувара државног наслеђа, али и гаранта мира и напретка у различитим областима као што су уметност, индустрија и наука.⁸⁶¹ Из сличне позиције је наступио и Ваго приликом креирања нацрта, о чему сазнајемо из његових записа: „Народ који има традицију има право на будућност. Народ који се одрекне своје традиције одриче се права на постојање. Као да су сви Мађари осећали да је овај покрет огромна демонстрација нације против страног насртаја и одлично организованих и вођених покрета народности, они су гласно захтевали њихово спровођење у штампи, на натписима и на седницама законодавних власти. У току историје, сваки човек са добрим укусом очекивао је национални миленијумски празник, а ја сам га тако и планирао.“⁸⁶² Међутим, поред културног уплива, замисао поворке „Историја десет векова“ имала је и своје политичко-идеолошке аспекте.

Ова грандиозна замисао Пала Вага се није остварила, будући да потребан новац није прикупљен, иако је и краљ Фрања Јосиф подржао идеју и обезбедио два хусарска пука као подршку у походу. Парадигматично је да ова специфична грађанска демонстрација историјске поворке, највероватније због ограничених финансијских могућности угарске грађанске елите није доживела своју мајестичну манифестацију.⁸⁶³ Скицама Пала Вага за велики национални спектакл убрзо се губи траг. Крајем двадесетих година 20. века у штампи се наводи да је непознато где је нестало две хиљаде картонских скица овог уметника.⁸⁶⁴

Уместо тога, 8. јуна 1896. године, на двадесет девету годишњицу крунисања бечког краљевског пара мађарском Светом круном, одиграо се дефиле бандерија, познат као и „Празник круне“. Током процеса планирања поворке „Историја десет векова“, додатно је разрађена идеја о паради бандерија, у чему је важну улогу имао Ђула Докуш (Dókus Gyula), главни чиновник жупаније Земплен. Његово становиште је било да бандерије имају веома стару историју која сеже у време освајања, стога је било веома важно, према његовим речима, „да законодавна власт и споља документује свој уставни значај“. Жупаније су – према његовом мишљењу – заправо биле потомци Арпадове војске – „као што је војвода Арпад своју војску у време освајања земље распоредио на жупе, сада нека се ова војска, не само по маси, него и сразмерно броју представника, окупи у старом Будиму и нека формира краљеву личну стражу.“ Претпоставља се да је управо овај Докушев аргумент био пресудан да се један од планираних маршева одржи баш на тај начин.⁸⁶⁵ Осим тога, важан узор у организовању ове историјске поворке био је дефиле бандерија током крунидбене церемоније 1867. године.⁸⁶⁶

Свечана истористичка процесија поводом „Празника круне“ како је у јавном дискурсу означавана годишњица крунидбеног јубилеја, која се одиграла 8. јуна 1896. године, представљала је врхунац празновања поводом хиљадугодишњице мађарске државе. На основу публикације која је издата након овог догађаја, али и бројних новинских чланака,

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ W. Telesko, „Der Triumph- und Festzug im Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 292.

⁸⁶² „Hová lettek a millenáriis kartonok?“, *Budapesti hírlap*, , 48. évfolyam, 268. szám, 11. november 1928.

⁸⁶³ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, in: A. Zádor, *op. cit.*, 143.

⁸⁶⁴ „Hová lettek a millenáriis kartonok?“, *Budapesti hírlap*, , 48. évfolyam, 268. szám, 11. november 1928,

⁸⁶⁵ K. Sinkó, „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, in: A. Zádor, *op. cit.*, 143.

⁸⁶⁶ За више детаља о крунидбеној церемонији 1867. видети поглавље „Крунисање владарског пара 1867. године: ритуал и меморијска пракса“.

могуће је реконструисати га у потпуности.⁸⁶⁷ Поворка је била замишљена као сублимација читаве мађарске политичке нације – отелотворене у хералдичким ознакама свих регионалних и градских власти у држави – жупанија и градова, којима су се придружене старе заставе некадашњих угарских покрајина. Поворка коју су чиниле кочије и хиљаду и двеста коњаника састојала се од чланова оба дома Угарског парламента, црквених великодостојника, као и чиновника из свих угарских жупанија. Учесници у поворци, одевени у раскошне *дисмађар* костиме, почели су да се окупљају у парку Вермезе (*Vérmező*)⁸⁶⁸, (сл. 58) одакле су се упутили ка Краљевској палати у Будиму. Шест мађарских хералда са сребрним трубама јахало је на челу дефилеа, а за њима је ишло једанаест угарских великаша који су носили заставе једанаест земаља које су некада, краће или дуже време припадале Угарској или су само биле укључене у титуле угарских краљева.⁸⁶⁹ Међу ових једанаест застава нашла се и српска са приказом крста са четири оцила, што је наишло на велико негодовање у Краљевини Србији.⁸⁷⁰ За њима су следиле заставе жупанија у оквиру бандерија које је предводио Деже Перцел као надлежни свих бандерија. Представници Угарског парламента, предвођени члановима Горњег дома, марширали су иза бандерија, праћени позлаћеном кочијом у којој су се возили Принц Примас и нови председник владе, барон Деже Банфи, док су остали министри имали засебне кочије.⁸⁷¹

По протоколу, чланови краљевске породице су у петнаест до девет почели да се окупљају на балкону, који је гледао двориште Краљевске палате. Прва се појавила надвојводкиња Стефанија, обучена у блистав мађарски костим, са својом ћерком надвојводкињом Елизабетом. На балкону су се одмах након Стефаније појавиле и надвојводкиње Изабела и Аугуста, такође у мађарским костимима, а надвојводе су били обучени у војну униформу, са архаичним титулама. На крају, краљ Фрања Јосиф се окупљенима указао у униформи мађарског генерала, која је садржи све елементе традиционалног свечаног мађарског костима, који је носио и на крунисању 1867. године.⁸⁷² Заодевањем у *дисмађар* костим краљ се уподобио очекивањима мађарске националне елите, стварајући утисак да је и сам припадник мађарске нације. Краљ је био у пратњи краљице Елизабете, која је била потпуно обучено у црно, а једини украс који је понела била је дијамантска инсигнија Реда звездастог крста. Наспрам балкона се налазила раскошно украшена трибина, предвиђена за амбасадоре, гостујуће достојанственике, поједине стране новинаре и супруге учесника у поворци.⁸⁷³

Након одавања почести краљу и члановима краљевске породице, поворка се упутила ка Матијиној цркви заједно са мађарском Света круна, да би одатле, такође пратећи кочију са Круном, наставила преко Маргаритиног моста до Пеште и до нове зграде Парламента. (сл. 59, сл. 60, сл. 61) Круна и крунидбене регалије су положене у једну од ретких завршених просторије у Парламенту, а то је била свечана сала са куполом – тамо су оба дома Парламента усвојила закон о увођењу хиљадите годишњице оснивања државе у устав. Након тога су поново подигнути барјаци који су се заједно са Круном вратили у Двор у Будиму, овај пут преко Ланчаног моста,⁸⁷⁴ чиме је престоница Угарске, на известан начин,

⁸⁶⁷ *A június 8-iki hódoló diszfelvonulásnak: a központi rendező-bizottság által jóváhagyott*, Budapest 1896.

⁸⁶⁸ Овај назив означава „поље натопљено крвљу“.

⁸⁶⁹ L. Tarr, *Az ezredév*, Magyar tállózó, Budapest, 1979, 153-154.

⁸⁷⁰ У мађарској штампи су се појавили натписи који говоре о протестима у Београду, као и паљењу угарске заставе испред статуе кнеза Михаила на Позоришном тргу. Тим поводом се огласио и председник владе и министар спољних послова Стојан Новаковић упутивши јавно извињење због повреде угарске заставе. L. Tarr, *op. cit.*, 154.

⁸⁷¹ T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“, *op. cit.*, 208.

⁸⁷² P. Mathias, „A View of Hungary“, у: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1980.), 92.

⁸⁷³ T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“ in: *op. cit.*, 208-209.

⁸⁷⁴ L. Tarr, *op. cit.*, 151.

освештана мађарском националном „литургијским“ опходом. Завршна фаза миленијумског „Празника круне“ одиграла се у унутрашњости будмског дворца где су се окупили чланови оба дома Парламента како би одали почаст краљевском пару – носиоцима Свете мађарске круне која је комуницирала са почецима мађарске свете историје. Сећање на овај догађај који се збио у завршној фази миленијумског „Празника круне“ забележено је на монументалној историјског слици сликарског мајстора Ђуле Бенцура „Одавање почести Миленијуму“ (*Millenniumi hódolat*) која није била једина историјска композиција настала поводом очувања сећања на 8. јун 1896. године.

Догађај у чијем се центру нашла мађарска Света круна, последично и мађарски краљ као њен носилац, заправо је омаж концепту мађарске политичке нације у коме је важну улогу имао монарх из дома Хабзбурговаца. Историјски она је симболизовала јединство владара, становнике земље и државне територије, а још у средњовековним теоријским списима она је престала да буде краљевска круна, већ је постала круна земље. Идеологија Свете круне, а нарочито концепција чланства, се додатно развија у првој половини 19. века у редовима политичара либералне оријентације. Управо је Лајош Кошут на темељима својих претходника⁸⁷⁵ извршио принцип проширења права, којим је чланство у Светој Круни проширено са искључиво племићког сталежа на целокупно становништво без обзира на разлике у етничкој, верској, класној или имовинској припадности – сви је требало да постану део Круне, односно део нације. Ова идеолошка потка постала је основа за уобличавање мађарске политичке нације у другој половини века, а Света Круна, као прворазредна реликвија мађарског народа стасавала као један од најснажнијих мађарских симбола, што остаје актуелно до данас.⁸⁷⁶ На овим основама је организован свечана истористичка поворка која је задобила обресе митолошко-историјске фикције у којој су учешће узели бројни припадници свих угарских жупанијских и градских јединца – симболички отелотворивши читаво тело мађарске политичке нације.

Суверен из дома Хабзбурга, крунисан мађарском Светом круном имао је веома важну улогу у читавим Миленијумским свечаностима, а нарочито у крунидбеном јубилеју. Настанком двојне монархије 1867. Мађарима је омогућена да управљају читавом територијом Краљевине Угарске, што су, на прадоксалан начин, догавали Хабзбурговцима без чијег присуства на челу државе није била могућа обнова средњовековне Угарске. Период од тридесет године у суживоту владара и мађарске нације осигурао је неприкосновену симболичку функцију краљу Фрањи Јосифу у миленијумским свечаностима. Историјска поворка, симболички означена заставама жупанијама и областима на којој је Угарска претендовала, у себи је сажела концепт територијалности који је био један од главних садржалаца мађарске националне свести, који је истовремено и указивао на страх и стрепњу којима је била прожета визија мађарске нације. Страх да ће мађарска нација нестати услед доминације Германа и Словена, те поистовећивање мађарске нације са угарском државом, недвосмислено су исказани како у историјској процесiji током „Празника круне“, тако и у пројекту Седам миленијумских споменика.⁸⁷⁷

*

Одевањем у истористичке костиме, савремени представници мађарског националног корпуса настојали су да актуализују имагинарну заједницу из прошлости. Циљ овог подухвата није био рекреирање историје или „измишљање традиције“, већ је у њеној сржи

⁸⁷⁵ З. Ђере, *нав. дело*, 21.

⁸⁷⁶ Упркос чињеници да је актуелна мађарска држава по уређењу република, Света круна је инкорпорирана у мађарски грб, а од 2000. године она је и физички смештена у објекат који окупља „тело мађарског народа“ – у зграду Парламента. L. Péter, „The Holy Crown of Hungary. Visible and Invisible“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 422-423.

⁸⁷⁷ G. András, „A magyar nemzeti világgép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországn. Millennium 1896“, in: „A királyhűség jól bevált útján...“. *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer, A. Zima, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged, 2016, 60-65.

стајао израз моралног начела: приказивање врлина (уједињеног) нација у прошлости, а што је још важније – пројектовање уједињеног нација у будућности.⁸⁷⁸

О значају луксуза у самоодређењу угарске аристократије и потребама у друштвеном етаблирању крајем 19. века је писано у мађарској историографији,⁸⁷⁹ мађарска национална одежа познатија као *дисмађар* имала је своју вишевековну еволуцију да би од средине 19. века, а нарочито у другој половини имала важну друштвену улогу. Као декларативни симбол у националистичким друштвима у 19. веку одећа је имала важну улогу, па је тако и *дисмађар* костим стасао као репрезентацијски исказ самосагледавања мађарске аристократије, али и означитељ друштвеног статуса.⁸⁸⁰ Овај тип ношава се развија од касних двадесетих година 19. века, према дизајну кројача Адама Костиала (Ádám Kostiál), који је радио и за позориште. У патриотски надахнутој атмосфери романтизма, он је дизајнирао свечану мађарску ношњу инспирисану историјском одеждом нарочито из 17. века, креирану по узору на турске костиме. Позајмљени од једних „непријатеља“ развијају се као елемент народне аутентичности и средство визуелног разликовања од других „непријатеља“ – Аустријанаца и хабзбуршког двора. У другој половини 19. века, нарочито у доба *fin-de-siècle*, *дисмађар* костим постаје неизоставан елемент државних и националних свечаности,⁸⁸¹ те ће у потпуности доминирати и 8. јуна 1896. на улицама Будимпеште.

Комплексност мађарске свечане ношње није се завршавала у њеном политичком потенцијалу који је требало да нагласи ексклузивност мађарске политичке нације у односу на друге народне ентитете, већ се односио и на сам процес настанка појединачних одевних комада. Приликом шивења *дисмађар* ношава, припадници мађарске аристократије су имали обичај да на ново одело, израђено од савремених материјала, аплицирају неку шару или део тканине који је наслеђен као породична драгоценост. На овај начин је оствариван континуитет у дисконтинуитету, а историзовањем костима евоцирана је славна прошлост предака и легитимитет у савременом друштвеном систему.⁸⁸²

Визуелни ефекат *дисмађар* костима остварио је пун потенцијал током „Празника круне“, о чему је писала како домаћа, тако и страна штампа. Амерички новинар Роберт Хардинг Дејвис, који је присуствовао спектаклу, доноси опис догађаја: „Више од једног сата, племићи су пролазили у заслепљујуће сјајним групама, свака више од претходне, правећи једну дугачку линију боја, која подсећала на ране, дуж мрачних улица Будима (...) као многобројни шалови од свиле и злата (...). Дефиле је био покретна панорама, илустрација историје Мађара, од стране људи који су учествовали у њеном креирању, или њихових синова или унука.⁸⁸³ Аутор чланка у *Недељним новинама* о свечаној поворци 8. јуна бележи: „Будимпешта никада није била лепша, а верујемо да ниједан народ није способан да створи тако блиставу светлост и достојанствен изглед као што су то учинили Мађари.“⁸⁸⁴ Маскулинитет мађарске нације са собом је носио и особине попут храбрости, витештва, ратоборности, али и великодушности, што је на неки начин било персонификовано управо разноврсним елементима *дисмађар* костима,⁸⁸⁵ као и брковима који нису били део мађарске мушке моде већ су били препознати као идентификациони симбол мађарске нације.⁸⁸⁶ О

⁸⁷⁸ T. Barcsay, „The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda“ in: *op. cit.*, 11.

⁸⁷⁹ Zs. Sído, *The 'Dismagyar' as Representation in the Andrassy Family in Late Nineteenth-Century Budapest*, in: *Luxury and Gender in European Towns, 1700–1914*, ed. D. Simonton, M. Kaartinen and A. Montenach, 206–223.

⁸⁸⁰ Zs. Sído, *The 'Dismagyar' as Representation in the Andrassy Family in Late Nineteenth-Century Budapest*, in: *op. cit.*, 206–207.

⁸⁸¹ *Ibid.*, 212.

⁸⁸² *Ibid.*, 213.

⁸⁸³ T. Barcsay, *The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*“ in: *op. cit.*, 209.

⁸⁸⁴ „A korona ünnepe”, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 24. szám, 14. június 1896, 390.

⁸⁸⁵ G. András, „A magyar nemzeti világekép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországn. Millennium 1896”, 62.

⁸⁸⁶ О томе сведочи рад мађарског етнографа, археолога и натуралисте Ота Хермана „Мађарски бркови“. https://en.mandadb.hu/cikk/809971/Cult_of_moustache (приступљено: 13.10.2022.)

мађарском националном дигнитету сумирано је у *Недељним новинама*: „Где год да се организују свечане поворке, немају овако изванредан сјај ни достојанствену, мужевну лепоту, као када Мађари изваде старе ношње и украсе из породичног блага.“⁸⁸⁷ Поред тога што су били елемент идентификације и националне диференцијације, употреба *дисмађар* костима се може схватити и као свесна тежња и манифестација политичке врлине које су биле актуелне у мађарској националној прошлости репрезентованој кроз костиме.⁸⁸⁸

Свечаном историјском поворком требало је показати да упркос историјским недаћама које су задесиле мађарску нацију, њена велелепна садашњост се јавља као позитивно испуњење историје. Такође, национални дигнитет који су еманирале естетизовани припадници бандерија, требало је да послужи као оправдање мађарске националне супремације.⁸⁸⁹

*

„Празник круне“ је био догађај који је објединио угарски центар и периферију, одјекнувши широм јужноугарске територије; међу двадесет четири члана комисије која су била задужена за организацију овог спектакла нашао се гроф Ђула Чеконић (Csekonics Gyula),⁸⁹⁰ припадник познате грофовске породице из Жомбоља у Торонталској жупанији, док се његов отац Ендре (Csekonics Endre) као члан Парламента нашао на Бенцуровој слици која приказује завршни чин овог догађаја.⁸⁹¹ Готово све јужноугарске жупаније и слободни градови су послали своје делегације у Будимпешту да учествују у свечаној поворци, а њихова бројност је варијала у односу на бројност Мађара у датој локалној јединици. Бачко-бодрошка жупанија је бројала чак четрдесет једног члана, Торонталска педесет и шест, док су са друге стране слободни краљевски градови на самом ободу угарског дела Монархије, са незнатним бројем Мађара – попут Панчева, Вршца и Новог Сада – бројали тек по три члана.⁸⁹² Учешће локалних чинилаца у „Празнику круне“ захтевало је озбиљну припрему за националну маскарату која је подразумевала израду историјских застава и луксузних костима којој су приступили и учесници са простора јужне Угарске која је изискивала велике материјалне издатке, како би био постигнут описани ефекат. На локалу су оформљени одбори који су били задужени за организовање учешћа у свечаној поворци пред краљем. Будући да су овим поводом креирани разноврсни предмети примењене уметности попут костима и историјских застава, они се данас чувају у војвођанским музејима.

Учешће слободног краљевског града Суботице у коњаничком бандеријуму пред краљем Фрањом Јосифом I детерминисали су жупан Бач-Бодрога и градоначелник који су изабрали двадесет два коњаника да представе овај град који је одражавао постојеће друштвене поделе. (сл. 62) Чланови суботичке бадерије били су с једне стране племићког порекла, њих седморица, док је остатак припадао грађанском сталежу. Припадници племићких породица и грађанство били су одевени у различити костим – први су носили традиционалну свечану одежду, а други су били одевени у светло плава сукнена одела обрубљена златним гајтанима. За израду униформи учесника у дефилеу био је задужен један од најбољих кројача у Суботици Антал Крамер.⁸⁹³

Заставу суботичког бандеријума о сопственом трошку извеле су суботичке госпође, на челу са супругом Арпада Хидега (Hideg Árpád). Израду идејног решења заставе Суботичанке су повериле славном суботичком архитекти Ференцу Рајхлу (Raichle Ferenc)

⁸⁸⁷ „A korona ünnepe”, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 24. szám, 14. június 1896, 390.

⁸⁸⁸ W. Telesko, „Der Triumph- und Festzug im Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 293.

⁸⁸⁹ G. András, „A magyar nemzeti világhép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországn. Millennium 1896”, 68.

⁸⁹⁰ *A június 8-iki hódoló diszfelvonulásnak: a központi rendező-bizottság által jóváhagyott*, Budapest 1896, 3.

⁸⁹⁰ Овај назив означава „поље натопљено крвљу“.

⁸⁹¹ Захваљујем се колегиници Марији Силађи која ми је скренула пажњу на овај детаљ.

⁸⁹² *A június 8-iki hódoló diszfelvonulásnak: a központi rendező-bizottság által jóváhagyott*, Budapest 1896. https://en.mandadb.hu/dokumentum/624434/2006_207_1.pdf (приступљено: 6.10.2022.)

⁸⁹³ M. Grlica, „Od cara Jovana do Milenijuma“, 4.

који је предвидео заставу димензија 55 × 90 цм. (сл. 63, сл. 64) На основи од светло плаве свиле, обрубљене сребрнастим ресама са три стране, израђеним од танких металних нити, била су изведена два ликовна приказа окружена флоралним елементима и преплетима, оперваженим златним нитима. Са једне стране заставе уметнуто је платно у средишњем делу на ком је у техници уља Јанош Бем, будимпештански сликар, насликао портрет Марије Терезије. Краљичин портретни приказ био је сродан монументалној представи коју је извео Мор Тан поводом стогодишњице од проглашења Суботице слободним краљевским градом; са исте стране заставе где се налазио аплицирани портрет, у доњем левом углу извезен је датум промене градског статуса 22. јун 1779. године. Непосредно поред датумског записа, извезено је име аутора пројекта – архитекте Рајхла, док је са десне стране записано име везиље – Розе Фашл. Друга страна заставе била је посвећена композитном грбу града Суботице који се састојао у горњој половини од приказа Богородице са Исусом у наручју са леве стране и Свете Терезе са десне стране, док је у доњем пољу изведен златни лав са мачем у руци, на црвеној позадини. Испод градског грба, у доњем десном углу је извезен планирани датум одржавања „Празника круне“ – 8. јун 1896. године.⁸⁹⁴ Пре него што се упутио у Будимпешту, суботички бандериј се у свечаној одежди и миленијумском заставом фотографисао испред старе Градске куће. (сл. 65) У оквиру коњаничког бандерија су се нашле личности чије је ликове сликар Мађаш Јанћик извео на историјској композицији којом се Суботица представила у оквиру Уметничког павиљона.⁸⁹⁵ Током миленијумске године, један од основних импулса био је брисање граница између прошлости и садашњости – светла будућност и славна историја мађарског народа сусрели су се у миленијумском тренутку.

Учешће Торонталске жупаније у свечаној истористичкој поворци остало је боље очувано у колективном памћењу у односу на остале жупаније будући да торонталски бандериј овековечен историјском композицијом Пала Вага из 1898. године „Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I“. (сл. 66) Торонталски бандериј су чинили припадници угледних великашких породица из Баната – на челу се нашао Андор Карачоњи, а за њим су јахали углединици из породица Чеконић, Даниел, Чавоши, Ронаи и других, чак је и Богумил Јагодић, припадник српске народности, учествовао у дефилеу 8. јуна. О раскошним припремама које су претходиле учешћу у овом знаменитом догађају сведочи покров за коња Богумила Јагодића који се чува у Збирци примењене уметности у Музеју Војводине.⁸⁹⁶ За разлику од локалних ентитета који су креирали специјалну заставу поводом учешћа у миленијумској процесии, торонталски прваци су понели жупанијски барјак из 1809. године који се данас налази у Народом музеју у Зрењанину. Престоничка штампа истиче торонталски барјак као један од најлепших. (сл. 67) Током свечаног дефилеа на линији Вермезе – Будимски двор – Парламент, барјак с почетка века је носио велики жупан Јене Ронаи, а чин спуштања барјака и поклоњења угарском краљу Фрањи Јосифу остао је забележен на Ваговој слици, у чијем центру се нашао Ронаи.⁸⁹⁷ За разлику од бројних фото-забелешки свечане миленијумске процесии насталих у црно-белом формату, Вагова слика оживљава боје миленијумске поворке о којима је толико писано.

За разлику од торонталске и суботичке делегације, бандериј слободног града Новог Сада је бројао пет чланова према списку у обједињеној публикацији,⁸⁹⁸ што не чуди с обзиром на анти-мађарско расположење које је владало у граду, услед бројнијег не-мађарског становништва. Међутим, упркос различитом расположењу, Новосађани су ипак учествовали у миленијумским свечаностима у престоници 1896. године. Захваљујући

⁸⁹⁴ M. Grlica, „Proslava Milenijuma u Subotici 1896. godine“, Rukovet: časopis za književnost, umjetnost i društvena pitanja, god. 42, br. 10/12, 1996, 47-51.

⁸⁹⁵ L. Mađar, *Ilustrovana historija Subotice*, Subotica, 2004, 166.

⁸⁹⁶ Због специфичности предмета његово фотографисање није било могуће, а информације је потврдио Богдан Шекарић, кустос у Музеју Војводине.

⁸⁹⁷ F. Németh, „A Millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“, *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара у Војводина*, Нови Сад, 1997, 339-343.

⁸⁹⁸ *A június 8-iki hódoló diszfelvonulásnak: a központi rendező-bizottság által jóváhagyott*, Budapest, 1896, 10.

интервенцији грофа Тивадара Андрашија, декоратер и сценограф Арнолд Штајнбах је уредио градски изложбени павиљон, изложивши своје таписерије. Поред тога, Штајнбах је желео да изради „украсне ознаке“ Новог Сада које су подразумевале градски грб, заставу са градским грбом и коњичку заставу. Све ознаке су према опису имале „обележје мађарског стила“. На предњој страни заставе представљена је коњаничка фигура краља Фрања Јосиф на крунидбеном брду, док је са задње стране аплициран грб слободног града Новог Сада – ова страна заставе је видљива на фотографији која се чува у Музеју града Новог Сада. (сл. 68)

*

Свечана истористичка поворка која је 8. јуна 1896. године продефиловала кроз Будимпешту пружајући омаж краљу и Светој круни сажела је у себи визију мађарске политичке нације – позивајући се на конституционализам и улогу племства у јавној власт са једне стране, док су са друге стране недвосмислено исказана историјска права Угарске у које су биле завијене савремене националне аспирације. Представници свих жупанија и слободних градова у оквиру једног догађаја, симулирали су јединство читавог национа. Ритуална пракса у својој основи служила је да друштво и друштвене односе учини разумљивим, али и да послужи у организацији знања о прошлости и садашњости и да антиципира замишљену будућност. У датом контексту, јавне догађаје попут овог не треба тумачити као елемент структуриране стварности, већ као покушај да се успостави начин на који људи мисле о друштвеној (и политичкој) стварности.⁸⁹⁹

Кључна улога коју су имали ефемерни спектакли у 19. веку, а нарочито истористичке процесије попут дефила бандерија у крунидбеној поворци почивала је на делотворности ритуала, односно на манипулацији осећањима људи који га посматрају. Миленијумске свечаности у својој суштини требало је да понуде слику фиктивне и улешане стварности, односно будућности уједињене мађарске нације, као и да постулирају политичке пројекте и идеологију на непосредан и делотворан начин. Тиме што су уврстили заставе неколико независних држава у своју поворку, Мађари су испровоцирали своје суседе Србе и Румуне, између осталих, што је довело до интерпелација у Представничком дому угарске владе.⁹⁰⁰ Спектакл је по својој интензивној природи био погодан медијум наметања и стварања привида моћи коју су Мађари настојали да искажу у одређеној мери и током Земалске изложбе 1885. године. Ретко шта је од најранијих времена могло тако упечатљиво да наметне слику снажне власти као што је то могао грандиозни спектакл и кондензоване емоције које су га пратиле.⁹⁰¹ Добрим делом то је постигнуто захваљујући промени парадигме у деветнаестовековном друштву у оквиру ког је свечана поворка престала да буде културни експонент дворског друштва, већ је уз помоћ рефлектујуће дистанце удруженог грађанског и племићког сталежа у мађарском случају настојала да спроведе одређени облика естетизације друштвених радњи,⁹⁰² и мађарску политичку нацију учини унутрашњом – духовном и емотивном категоријом рецепијената.

Одједи које је учешће представника јужноугарских жупанија и слободних градова у миленијумском дефилеу имало у колективној меморији сведочи о кохезионом потенцијалу оваквих догађаја који, ипак, није до краја остварен. У Будимпешти су под локалним знамењем јахали углавном високи угледници са локала који су били на позицијама моћи, које ће им бити одузете нестанком Монархије и суновратом интеграционог пројекта оличеног у концепту мађарске политичке нације. Смена идеологија на простору јужне Угарске и формирање јужнословенске државе допринела је коначном нестанку угарских племићких кругова са војвођанске историјске позорнице.

⁸⁹⁹ J. Đorđević, *nav. delo*, 129.

⁹⁰⁰ L. Tarr, *op. cit.*, 153.

⁹⁰¹ J. Đorđević, *nav. delo*, 187.

⁹⁰² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 2010,

Одабрани ефемерни спектакли на простору јужне Угарске у миленијумској години

Паралелно са одржавањем грандиозних манифестација у центру, на угарској периферији је такође готово у сваком месту прослављан Миленијум, на скромнији, али ипак упечатљив начин. Прославе у Суботици, Великом Бечкереку, Новом Саду и другим јужноугарским насељима углавном су организоване на исти начин, следећи парадигму која је утврђена на државном нивоу која је подразумевала свечане седнице у локалним институцијама, богослужење у сакралним објектима свих вероисповедних заједница, манифестације у школама, позоришне представе, најзад и свечаности у јавном простору града. У готово свим местима у Торонталској жупанији су у од 9. до 11. маја биле уприличене миленијумске свечаности – тако су током слава у Елемиру кроз насеље дефиловали ученици из школе, украшени тракама у бојама националне тробојке, рецитоване су националне песме, а врхунац прославе је био када су три девојчице одевене у бело симболично положили венац на мапу Угарске, „са жељом да живи и цвета као букет живог свећа у њиховим рукама.“⁹⁰³ И у другим местима у Банату обележавање Миленијума је манифестовано на различите начине, где су у појединим случајевима Мађарима придружили и Срби. Тако је у школи у Куману била изложена Мункачијева слика *Долазак Мађара*, а поред ње портрети „Његовог Величанства Краља и Њеног Величанства Краљице, умотани у мађарску заставу и српске ћилиме“. У штампи је остала забележена реакција народа на овај „национални олтар“ – чули су се узвици на мађарском и српском који су поздрављали краља и домовину.⁹⁰⁴ Копије значајних патриотских икона су на ободу угарског дела Монархије отеловљавале концепт мађарске политичке нације, док су слике владара биле репрезенти династичке лојалности као једног од важних аспеката симболичке политике током Миленијума.

Једна од највећих сензација током миленијумске 1896. године било је осветљење које симболизовало национални прогрес и доприносило свечарској атмосфери иницираној националним заносом. Дворац Андора Карачоњија у Беодри (Ново Милошево) пливао је у мору светлости, а четири хиљаде пламенова сијало је са прозорских оквира и балкона, док су грчка ватра и бакље од магнезијума у националним бојама осветљавале читаву област издалека. Такође, главни градски трг и главна улица у торонталском седишту – у Великом Бечкереку биле су свечано осветљене; како доносе новине – цео град је био обасјан светлошћу, а највеличанственији приказ се пружао на крову Градске куће где је електричним светиљкама били исписани бројеви 896 – 1896. Електрично осветљење је у Бечкереку било уведено специјално поводом Миленијума као симбол технолошког и националног прогреса. Пре великог бандеријског дефилеа у Будимпшети, током локалне мајске прославе кроз Бечкерек је продефиловала свечана поворка обасјана фењерима и бакљама, одевена у раскошни мађарски костим, што је био случај и у Будимпешти.⁹⁰⁵

У истом периоду у Суботици је одржана централна прослава која је започела наступима ученика основних и средњих школа, а наставила се разноврсним садржајем од игранки и беседи до богослужења. Једна од најистакнутијих модернизацијских тековина која је стигла до периферије угарског дела Монархије било је осветљење, те је и Суботица попут Бечкерек била нарочито осветљена током обележавања хиљадугодишњице на локалу, што је неизоставно било праћено националним заставама којима су биле украшени не само јавни, већ и цивилни објекти у граду.⁹⁰⁶

⁹⁰³ Детаљно о прослави Миленијума у Торонталској жупанији са нагласком на Велики Бечкерек писано је Ференц Немет, за детаљније описе погледати: F. Nemeth, „A millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“, *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997, 339-344.

⁹⁰⁴ F. Nemeth, „A millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“, in: *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997, 342.

⁹⁰⁵ *Ibid*, 342-343.

⁹⁰⁶ М. Грлица, „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“, *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997, 346-351.

3. Рецепција Миленијумске прославе у јужној Угарској на самом крају 19. и почетком 20. века

Величанствена миленарна година уприличена у Угарској 1896. године имала је и своје наличје које је било прожето све интензивнијим друштвеним турбуленцијама индукованих не само у крилу све незадовољнијих припадника народности, већ и у различитим слојевима угарског друштва. Друштвено-историјски поредак, посматрано на ширем плану, који је изнедрио Миленијумску прославу и све њене аспекте, трајно је нестао у вихору Великог рата, урушивши не само једну од империја у заласку, већ и целокупан *Zeitgeist* Европе *дугог* 19. века. Хиљадугодишњи јубилеј је представљао врхунац либералистичке мисли који, ипак, није испунио интеграциони сан Мађара што ће угарско друштво гурнути у речесивне процесе који су наступили као последица мађарске бојазни од губитка доминантне позиције. Мађарска асимилациона политика је била све снажнија како се примицао крај Аустроугарске монархије, а била је праћена спровођењем конзервативних светоназора у јавну сферу. Мађарска национална идеја је интензивно продирала у најразличитија поља људског деловања – од школства, преко железница, до симболичке политике пласиране путем јавних споменика и других артефакта визуелне културе.⁹⁰⁷

Како се Први светски рат примицао мултиетнички простор јужне Угарске је бројао све већи број Мађара. Према последњем попису који је спроведен у Монархији 1910. године становништво је разматрано на основу неколико категорија, између осталих и на основу матерњег језика и верске припадности.⁹⁰⁸ Поређењем података пописа који су спроведени 1890, 1900. и 1910. године уочава се значајан пораст Мађара на прелому векова како у читавој Угарској, тако и у Бачкој и у Банату што је наступило као последица политике угарске владе која је спроводила насилну асимилацију немађарских народа.⁹⁰⁹ Између 1890. и 1910. број Мађара у Сомбору је порастао са 23,36% на 32,94% што представља највећу уочену разлику, док је у наведеном периоду број Срба незнатно порастао, иако су задржали релативну већину.⁹¹⁰ У истом деценијском распону број Мађара у Суботици је порастао са 51,4% на 58,8%, примотром „патриотских“ снага, које су током друге половине 19. века и у првим деценијама 20. предано радиле на процесу мађаризације.⁹¹¹ Поред Мађара и Срба, на територији Бачко-бодрошке жупаније су у мањим заједницама живели и Немци, Словаци, Буњевци, Шокци, Хрвати, Русини... Упркос томе што нису били најбројнији, Мађари су успели да се наметну као владајућа елита у Сомбору, као и у читавом угарском делу Аустроугарском монархије.⁹¹² У Торонталској жупанији ситуација је била јако слична као и у суседној Бачко-бодрошкој – на прелазу из 19. у 20. век, најбројнија етничка група су били Срби (32,1%), за њима су следили Мађари (19,4%), а потом Румуни, Немци, Хрвати и остали.⁹¹³ У годинама уочи Миленијума, захваљујући великом залагању будућег великог жупана Јенеа Ронаија, у Мужљу поред Великог Бечкерека досељено је четири стотине мађарских породица из унутрашњости Угарске, такозваних Чанго Мађара, који су, како се наводи, „подржавале мађарску државну идеју“.⁹¹⁴

⁹⁰⁷ P. Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary: Religion, Nationalism and Antisemitism, 1890-1944*, Ithaca and London, 10-46.

⁹⁰⁸ Јерић 2018: 201-202.

⁹⁰⁹ Више о овој теми: Крестић В. (2013), *Срби у Угарској 1790-1918*, Нови Сад: Матица српска, 368-373. Васин Г. (2016), *Јужноугарски Срби пред политиком асимилације 1878-1914*, у: *Срби у Хабзбуршкој монархији* : Од Благовештенског сабора до слома Аустроугарске, 1861-1918. књ. 2.

⁹¹⁰ К. Јерић, „Историјска демографија града Сомбора од 1890. до 1910“, *Српске студије*, Београд: Центар за српске студије, Филозофски факултет 2018, 212. В. Јојкић, *Национализација Бачке и Баната: етно-политичка студија*, Нови Сад, 1931.

⁹¹¹ М. Grlica, *nav. delo*, 29.

⁹¹² К. Каић, „Сазревање урбане културе“ у: *Историја Сомбора кроз векове*, Сомбор, 2017.

⁹¹³ Ф. Крчмар, *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, 134.

⁹¹⁴ *Исто*, 137.

У постмиленијумском периоду мађарска асимилациона политика је задобила још чвршће законске оквире – у Угарском сабору је 1898. године изгласан закон на основу ког је спроведена мађаризација назива насељених места, што је у Торонталској жупанији учињено читаву деценију раније. Како се Први светски рат приближавао симболичка политика, као једино преостало средство доминације, се све више заопштравала. Тако је у Новом Саду 1906. наступио нови талас преименовања, односно уподобљавања мађарској политичкој нацији, градских улица и тргова који су називани по знаменитим Мађарима (уз мањи број Срба), иако је Нови Сад био изразито мултиетнички град.⁹¹⁵ Интервенције у домену одономастике имале су за циљ симболичку трансформацију одређеног насељеног места која је требало да делује у домену семиосфере као и целокупна визуелна култура креирана у име нације.⁹¹⁶ На предлог бачко-бодрошког жупана су главне градске саобраћајнице именоване по великанима мађарске нације који су се борили против Хабзбурга – попут Ракоција, Кошута и Текелија, а главни градски трг је био назван по краљици Елизабети – Јелисаветин трг.⁹¹⁷ Од 1900. притисак на немађаре је драстично порастао, а одлуком врха власти да се у срединама где Мађари нису чинили већину, оснују државне школе чији је крајњи циљ требало да буде да свако дете може да се јасно изражава и мисли на мађарском. Измене у школству кулминирале су Апоњијевим законом из 1907. године којим је мађарски постао обавезан у школама с образложењем да деца морају бити способна да после завршетка четвртог разреда (основно образовање) правилно комуницирају на мађарском језику. Такође је нарочито битна била одредба да свака школа и сваки учитељ има обавезу да развија приврженост деце мађарској држави и свест о припадању мађарском народу.⁹¹⁸

Светоназори постављени у идеолошком и симболичко-политичком деловању коинцидирани су са ликовном и споменичком културом на простору јужне Угарске у периоду између Миленијума и почетка Великог рата. Мађари су се борили против два непријатеља – с једне стране су прижељкивали осамостаљење од Хабзбуршког двора, а са друге стране и даље су радили на мађаризацији немађарских народа. Неколико историјских догађаја који су се збили на прелому векова одредили су аспекте визуелизације мађарске политичке нације. У јеку припрема за Миленијумске свечаности у марта 1894. у Торину у егзилу умире Лајош Кошут, један од највећих мађарских националних хероја. Његови посмртни остаци су пренети у Будимпешту и сахрањени уз највеће почасте и присуство скоро пола милиона људи. Краљ Фрања Јосиф је забранио присуство припадника војске и државних чиновника сахрани борца за мађарску независност. Овај догађај је по природи ствари прерастао у демонстрације против Хабзбурговаца.⁹¹⁹ Сложена идентитетска залеђина мађарске националне идеје кретала се између два привидно супротна пола која су се неретко прожимала, па је тако коегзистирао сан о самосталности и слободи мађарске нације са династичком лојалношћу која је неретко исказивана у јавној сфери. Изненадна смрт краљице Елизабете која је наступила као последица атентата италијанског монархисте изазвала је нови талас жалости због смрти вољене мађарске краљице и „анђела чувара“ на читавој територији Угарске, па тако и у њеним јужним крајевима, што ће одјекнути и у споменичкој култури Суботице.⁹²⁰ Култ још једне личности која је симболизовала мађарску

⁹¹⁵ С. Радовић, „Идентитети и памћење у јавном простору: одономастика Новог Сада од аустро-угарског до југословенског града“, у: М. Самарцић (ур.), *Култура сећања на војвођанском простору*, Нови Сад, 2017, 211-212.

⁹¹⁶ С. Радовић, „Идентитети и памћење у јавном простору: одономастика Новог Сада од аустро-угарског до југословенског града“, 201-202.

⁹¹⁷ Исто, 212-213.

⁹¹⁸ „Јужноугарски Срби пред политиком асимилације 1878-1914.“, у: *Срби у Хабзбуршкој монархији: од Благовештенског сабора до слома Аустроугарске 1861-1918*, ур. Д. Микавица, Н. Лемајић, Г. Васин, Н. Нинковић, Нови Сад, 2016, 242-243.

⁹¹⁹ А. Freifeld, *op. cit.*

⁹²⁰ Vér. Erzsébet-mítosz, in: *Erzsébet királyné magyarországi kultusza emlékezhelyei tükrében 1898-1914 között*. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00037/erzsebetmitosz.html> (приступљено: 15.10.2022.)

борбу против Хабзбурговаца доживео је своју надградњу у првој деценији 20. века – у питању био култ Ференца II Ракоција. Године 1906. Ракоцијеви посмртни остаци пренети су у Кашу (данас у Словачкој) захваљујући новим носиоцима власти и Странци независности. Овај симболички чин био је антиципиран током Миленијумских свечаности – поред демонстрације историјских права и бандеријске параде у престоници су били постављене живе слике које су евоцирале славне догађаје из мађарске историје. На обали Дунава у Будиму, недалеко од брда Гелерт, биле су саграђене кулисе Цариграда намењене забави народа. У августу 1896. овде су уметници који су били део Националног салона организовали извођење живих слика којима је био представљен долазак и дочек Ференца Ракоција на цариградском двору. Ракоција је играо сликар Јене Ашбот, а цариградског великог везира такође сликар Ђерђ Ваштаг. На овај начин Ракоцијев портрет је оживљен захваљујући уметницима Националног салона, „предухитривши“ његове посмртне остатке. На периферији Монархије ови догађаји су инспирисали мађарску националну елиту да подигну споменик Ференцу Ракоцију у Сомбору у предвечерје Првог светског рата 1912. године. Поред набројаних личности у јавном простору јужне Угарске у постмиленијумском периоду велика пажња је посвећена личностима које су се бориле за мађарску независност у рату 1848-1849. године. Чак тројица од тринаесторице *арадских мученика* добила је спомен обележја у Бачкој и Банату – у Сомбору је подигнут споменик Јожефу Швајдлу, у Великом Бечкереку Ернеу Кишу, а у Турском Бечеју (данашњи Нови Бечеј) грофу Карољу Лајнингену од Вестербурга. Постојање мреже миленијумских стубова које је неретко красила Турул птица, заједно са фигуралним обележјима мађарских националних хероја творили су идентификациону мрежу симбола мађарске политичке нације.

Увидом у план рада Јужноугарског културног друштва за 1904. годину стиче јасан утисак да су централне активности које је требало спроводити под његовим окриљем биле оријентисане ка мађаризацији становништва: награђивање учитеља и васпитача за постигнуте резултате у настави и ширењу мађарског језика, спонзорисање мађарских националних и културних установа у Јужној Угарској, оснивање и увећање библиотека, помагање домаће индустрије и радиности итд.⁹²¹ „Друштво мора у толикој мери мађаризовати културу, да се то не огледа само у језику, већ и у материјалним стварима; да се свуда у земљи где је то могуће, говори и пише само мађарски, и то неискварен (туђицама); да се опет успоставе и поново усвоје мађарски обичаји и духовност; да се из нашег свакодневног живота избаци прекомерни луксуз; да се у уметности и књижевности изрази мађарски стил, дух и карактер. Докле год смо били упућени на иностранство, Мађарској је била потребна страна култура. Али сада смо тако далеко узнапредовали да можемо стати на сопствене ноге. Нека из мађарске културе удаљи све оно што одише страним духом. Нека се у позоришту забрани све што је страно...“⁹²²

Од ефемерног спектакла до историјске слике: меморисање *Празника круне* у медију историјског сликарства

Миленијумска истористичка процесција као артифицирано и идеализовано отелотворење мађарске политичке нације и њених историјских права, у којој су учествовали представници читаве Краљевине Угарске, није смела бити препуштена заборава, већ је специфичним механизмима постала део колективног сећања. Идеја о јавном спектаклу креираном на темељима историје потекла је из крила мађарских уметничких кругова, а намера о њеном овековечењу дошла је од Туле Влашића, министра вера и народног образовања, која се саобразила са тенденцијом уметника да грандиозну манифестацију мађарског национализма не препусте заборава. Значај који је дат свим аспектима „Празника

⁹²¹ Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборава“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, 2016

⁹²² Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборава“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, 2016

круне“, одржаног 8. јуна 1896. године, огледа се у броју уметничких дела произведених како би било очувано сећање на дан када су се славна мађарска национална прошлост и садашњост сусреле у грандиозном спектаклу, очекујући још славнију будућност. Један од главних подухвата са овом намером било је осликавање панораме, велике кружне слике, која је у медијском смислу била актуелна на мађарској културној сцени и у предмиленијумском периоду. Оне су постављане у кружне, наменски обликоване објекте, који су ради бољег просторног утиска осветљавани из правца таванице. Ова медијска пракса је била актуелна у Француској – Наполеон је међу првима користио пропагандни потенцијал панорама. Излагање панораме на којој су били представљени догађаји за које се интересовала целокупна држава, кроз читав 19. век били су уносан посао, који у Угарској ипак није успео да оствари популарност какву је имао средином века.⁹²³ Због ефемерне природе „Празника круне“ чије су искуство одредиле просторно-временске координате, елементи датог хронотопа су биле улице и градски простори мађарске престонице, док је временски, пролазни оквир, једнодневног догађаја требало приказати од самог почетка, па до краја у оквиру једне ликовне целине. Панорама је погодовала још једном аспекту који је мађарска елита желела да оствари, а то је утисак континуитета на два нивоа – с једне стране је пружен свеобухватни поглед на читаву процесију која је формирана у знак поштовања мађарске Свете круне, а са друге стране континуитет мађарске хиљадугодишње прошлости чији је нуклеус дата Круна представљала.⁹²⁴ Њом је требало пренети раскош и сјај свечане поворке бандерија и осталих учесника на ликовном делу великих размера која је одликама свог медија одговарала праволинијској форми поворке. Креирањем панораме требало је надоместити недостатке фотографског медија – будући да су фотоапарати 8. јуна на улицама престонице кадрилирали поједине исечке читаве процесије, док је панорамом требало постићи целовитост приказа која је обједињавала и учеснике у поворци и посматраче.⁹²⁵

Сликар Бела Палик је министру Влашићу доставио меморандум о свеобухватном плану, у ком се захтевало од владе да направи посебну зграду за приказ „Празника круне“, који би комбиновао најзанимљивије детаље параде у шест полукружних слика (диорама). Бела Палик је са још неколицином својих колега – Ференцом Ајзенхутом, Иштваном Чоком (Csók István) и Лајошем Марком (Márk Lajos) јула 1896. поднео пројекат са овом намером, а том приликом је Ајзенхут истакнут као нарочито искусан у панорамском сликарству које је стекао у иностранству, те је постао водећи уметник у ово подухвату.⁹²⁶

У згради Друштва мађарске панораме где је у миленијумској години била изложена Фестијева панорама *Долазак Мађара*, 7. августа 1898. је отворена панорама са приказом свечане истористичке процесије која је у преподневним часовима тога дана била доступна људима који су учествовали у њој 8. јуна, док је у току поподнева била препуштена масовној публици. Највећи део слике извео је Ајзенхут – људске фигуре и коње, док су му у читавом подухвату помогли Лајош Марк који је био задужен за портрете, Ференц Зич (Zich Ferencz) који је извео пејзажне призоре и архитектонске кулисе и Ласло Ванкие (Wankie László) сликар детаља попут украса и опреме коња, а још неколицина сликара је радила као испомоћ на овом пројекту, док је Агоштон Мајсл радио на припремним картонима за панораму. У недељнику *Седмица (A Hét)* изашао је опширан чланак са описом панораме и детаљним информацијама о њеној изради, док је све било допуњено описима читавог дела. Аутор чланка у *Седмици* се нарочито осврће на потребу мађарске јавности за подухватом каква је била кружна историјска слика: „Када се овај заиста магични спектакл привео крају, сви су пожалили што је ова национална демонстрација, јединствена по идејној садржини, засијала само један дан, а затим прошла, као нека заслепљујућа небеска појава, да би живела само у

⁹²³ Olga Ninkov Kovačev, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857-1903)*, 90-91.

⁹²⁴ E. Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, London, 2013, 250-251.

⁹²⁵ „Az ezredéves ünnepségek megörökítése festményekben“, *Fővárosi Lapok*, XXXIII. évfolyam, 200. szám, 22. július 1896.

⁹²⁶ Olga Ninkov Kovačev, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857-1903)*, 92.

сећању и белешкама... Али свечана поворка која је окупила заставнике Угарске, чланове Доњег и Представничког дома, и делегације свих њених законодавних власти, марширала је да ода почаст крунисаном краљу, *имала је много дубљи утицај, створен је много већи ентузијазам* (курзив Ј.М.) којем патриотски и мисаони умови нису могли дозволити да потоне у заборав.⁹²⁷ Идејни творци читаве процесије, као и заговараоци њеног претакања у ликовни медиј били су свесни ефектности коју је спектакл могао да има будући да он по својој природи ствара дистанцу између представе, односно учесника и гледалаца, са друге стране, па самим тим брише могућност активне партиципације и поделе заједничке воље што је карактеристично за суштину празника и ритуала. Како је истакнуто у делу *Политичке светковине и ритали* ауторке Јелене Ђорђевић: „Привид је оно на чему се, између осталог, заснива „снага представе“, а на грандиозности и хиперболи, привид моћи. Принцип „видети, значи веровати“, у овом случају значи веровати у снагу (некада и недодирљивост) власти и порука које спектакл показује. Спектакл постаје жанр, начин приказивања власти, сама бит политичког ритуала, подстичући допадање, а тиме и позитивне емоције према порукама које изражава.“⁹²⁸ Верујући у домете спектакла током поводом „Празника круне“ и демонстрацији супериорности концепта мађарске политичке нације и *доктрине о угарској државности*, самим тим и читавом миленијумском заносу, требало је продужити рок трајања и сачувати их за вечност. О томе говори и аутор текста у *Седмици*: „Писци, уметници и други одушевљени родољуби убрзо су почели да се питају који би био најприкладнији начин да се овековечи овај драгоцен историјски догађај, те да се ентузијазам који је он створио непрестано негује и оживљава. Истовремено, сви су се сложили да само уметност, а сликарска уметност посебно, има довољно снаге и моћи.“⁹²⁹ Жанр историјског сликарства је имао неприкосновени углед како у Уметничком павиљону Миленијумске изложбе, тако и током читавих свечаности, стога не чуди да је управо овај жанр виђен као најадекватнији да се начини колективна меморија крунидбене поворке. Транспонованем савременог догађаја у историјску слику требало је осигурати препознатљиву идеју која се налазила у сржи *Празника круне*, те је требало ослободити је ефемерне појавности која је карактеристична за медиј спектакла и подарити јој ванвременост која је била нераздвојна од историјске слике. Поред тога, историјска слика као етичка категорија требало је да подстакне на акцију, односно на залагање за циљеве *мађарске политичке нације*.

Композиционо устројство панораме било је изведено тако да је централну тачку представљао двориште Краљевске палате, са које се радијално ширио приказ осталих будимпештанских локација које су биле позорница свечаној истористичкој поворци, попут поља Вермезе, читаовог будимског узвишења на ком се уздигла реновирана Краљевска палата, која је тада била у изградњи, све до јавних простор преко пута нове Зграде парламента са призорима Дунава и Маргаретиног острва. (сл. 69) Основе истористичког сликарства које се у великој мери ослањало на театарски приступ, утицало је и на вербални наратив којим је су слике описиване, те новинар *Седмице* истиче да је „Ајзенхут поставио читаву ужурбану поворку на ову велику позорницу.“ Исечци су били груписани тако да је почетак поворке коју је предводио министар унутрашњих послова Деже Перцел, већ кренуо назад до места поласка – парка Вермезе, тик пред распуштање, док је средина поворке скретала ка платоу испред дворског балкона, спремна да поздрави крунисане Светом мађарском круном – краља и краљицу и чланове њихове породице. У правцу краљевског пара јакхала је бандерија у којој је главну улогу додељена потпредседнику Куће магната – барону Бели Вају (Vay Béla) који је, носећи заставу Мађарске и јашући на белом коњу, одао почаст краљу и краљици. Иза њих су се низали представници градова и жупанија у својим раскошним костимима и са заставама. Аутор текста у *Седмици* нарочито истиче верно изображење ликова учесника, али и публике у централном миленијумском спектаклу,

⁹²⁷ „Az új körkép”, *A Hét*, IX. évfolyam, 32/450. szám, 6. augusztus 1896.

⁹²⁸ J. Đorđević, *nav. delo*, 190.

⁹²⁹ „Az új körkép”, *A Hét*, IX. évfolyam, 32/450. szám, 6. augusztus 1896.

наглашавајући да су се у групи достојанственика који су ишли након скупине бандерија могли препознати премијер Деже Банфи окружен министрима, наспрам њих Калман Тиса, док је одређене личности Ајзенхут уврстио међу гледаоце, ослањајући се на сопствену уметничку слободу, попут славног националног писца Мора Јокаија и принца примаса Колоша Васарија за ког је познато да се возио у кочији поред мађарске Свете круне.⁹³⁰ Импресивни подухват панораме обухватао је, како преноси *Седмица*, „верно насликаних хиљаду четрдесет четири достојанственика на коњима, шесторицу гардиста, две чете хусара, четрдесет једну кочију, сто седамдесет седам коња, двеста седамдесет седам послушника и око двестотине гледалаца – мора да је нека врацбина када је све оивичено палатама и будимским брдима стало на платно.“ Ајзенхут је јако добро решио положаје група и колону која вијуга кроз град, успевши да оствари задовољавајући утисак целине. (сл. 70, сл. 71, сл. 72)

Интересовање јавности за кружну слику миленијумске поворке је било велико ако се узме у обзир број новинских натписа који су пратили њено отварање, као и количина репродукција било целине, било детаља, а заступљене су биле и фотографије уметника. У *Недељним новинама* објављено је шеснаест скица портрета Лајоша Марка на којима су се нашле најутицајније личности мађарског јавног живота.⁹³¹ (сл. 73) Међу портретисаним личностима једно место је припало и припаднику Бачко-бодрошке жупаније Лајошу Унгару. Панорама је рекламирана током августа и септембра, а да би интересовање посетилаца било што веће, Арпад Фести је уврстио и бесплатну пројекцију фотографија краљице Елизабете, помоћу „огромних енглеских машина“. Међутим, упркос бројним залагањима Ајзенхутова панорама је убрзо уклоњена из јавног простора. Она се могла видети до почетка септембра 1899. године, будући да је ротонда Фонда у којој су биле изложене миленијумске кружне слике морала бити срушена с обзиром да је Миленијумски закон, донет 1896. године, предвидео на том месту изградњу Музеја лепих уметности. Панорама никада више није јавно излагана, а данас је део фондуса Мађарске националне галерије, намотана у ролну са којом је услед њених огромних димензија јако тешко руковати.⁹³² У Галерији Матице српске се такође чувају две скице у боји, изведене техником уља на платну, величине 1/10; по уговору је било предвиђено да скице припадну Ајзенхуту које су касније из приватног власништва доспеле до Галерије Матице српске, као и до других музеја. (74) На скицима из Новог Сада је упризорен исечак поворке са Трга Светог Ђорђа из Будима, где је осим кочије у којој се налазила Света мађарска круна, видљив и споменик који 1899. године уклоњен из будимпештанског јавног простора, посвећен мађарском генералу Хајнриху Хенцију који је служећи у аустријској војсци током Рата за независност (1848-49) одбио да нападне мађарске побуњенике током Битке за Будим 1899. године.⁹³³

*

Праксе визуелне културе су у постмиленијумском периоду служиле тенденцији мађарске елите да национални понос остварен током Миленијума буде уткан у целокупно мађарско друштво чији би сјај и изузетност приволели и немађарске народе. Међутим, иза фасаде спектакла крили су се све већи друштвено-политички проблеми у читавој Угарској Краљевини који нису могли бити замагљени сјајем миленијумских свечаности.

⁹³⁰ О. Kovačev Ninkov, *Život i delo Ferenc Ajszenhuta (1857–1903)*, 96.

⁹³¹ Деже Перцел, споменути министар и организатор поворке и њен предводник, потом Геза Фејервари, министар одбране, Калман Тиса, Колош Васари, кнез Лобковиц, министар Влашић, Деже Хеп, др Рот, Золтан Калаи, Ласло Мајор, Хертеленди, главни рабин Кон, Лајош Унгар, гроф Чаки, Ђула Докуш – иницијатор поворке и Иштван Слуха. *Vasárnapi Ujság*, 45. évfolyam, 36. szám, 4. szeptember 1898.

⁹³² О. Kovačev Ninkov, *Život i delo Ferenc Ajszenhuta (1857–1903)*, 97.

⁹³³ Информације о срушеним споменицима доступне на: <https://www.kozterkep.hu/19712/hentzi-emlekmu#> (приступљено: 18.10.2022.)

Меморисање Празника круне у Торонталској жупанији: слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* Пала Вага

Велики жупан Торонталске жупаније Јене Ронаи, носилац жупанијске заставе у торонталској бандерији, мађарски национални радник и председник Комитета за организацију Миленијума у овом банатском округу, само две недеље након учешћа у истористичкој поворци у Будимпешти 8. јуна, предложио је надлежном одбору жупаније да ангажује сликара који ће овековечити „коњанички торонталски бандериј“. Тим поводом у Велики Бечкерек је позван Пал Ваго који је вишеструко био укључен у пројекат историјске процесације, што је вероватно био један од пресудних разлога да баш он буде позван. Слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* коју је Ваго довршио 1898. године смештена је у свечану салу палате Торонталске жупаније где се налазила од 1899. до 1918. године. Данас је Вагово дело изложено у сталној поставци Народног музеју у Зрењанину, изведено је техником уља на платну, а димензије композиције износе 2,66×1,46 cm. Првобитни назив слике био је *Дефиле торонталског барјака*. Инцијатива за настанак овог дела, одабир уметника, као и његова коначна реализација указују на значај који је врхунац Миленијумских свечаности – крунидбени јубилеј и национални мимоход имао на периферији Монархије. Истовремено, скреће пажњу на повезаност торонталског политичког миљеа са престоничком уметничком сценом, будући да је за рекерирање овог историјског догађаја одабран уметник који је био један од иницијатора овог типа догађаја, а био је на више начина укључен у организацију, а потом и меморисање свечане историјске поворке у миленијумској години.

*

У деценији обележеној миленијумским заносом, у време столовања великом жупана Јенеа Ронаија, Торонталска жупанија је доживела врхунац привредног и културног развоја. Међутим, како се искричавост Миленијума постепено гасила, тако се криза дуалистичког уређења све више заоштравала испољавајући се кроз честе смене влада и свеопшту политичку нестабилност. Пре него што ће поднети оставку на функцију великог жупана, Ронаи је успео да своја вишедеценијска залагања за јачање концепта мађарске политичке нације и на крајњој периферији, заокружи монументалном историјском сликом *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* која ће бити сагледана као својеврстан ликовни знак који је у себи сажео не само медијску разноврсност карактеристичну за другу половину 19. века, већ и разноврдне одлике концепта мађарске политичке нације који је истовремено подразумевао лојалност династији Хабзбург, верност мађарској нацији, али и специфичну регионалну припадност.⁹³⁴

Непосредно по завршетку *Празника круне* на лето 1896. у штампи је спомињан Пал Ваго као један од сарадника на изради панорамског приказа. *Недељне новине* доносе вест у јулу 1896. да су се „уметници Ваго, Рошковић и Маргитаи обавезали да за сваки град који је испостава законодавне власти (слободни град или седиште жупаније) насликају њихове бандерије повезано, али који се могу и раздвојити.“⁹³⁵ Међутим, испоставиће се да се Ваго повукао из споменутог пројекта о чему сведочи кратак допис објављен у листу *Будапешти Хирлан*, марта 1897. године где се наводи вест да је уметник Пал Ваго послао уредништву телеграм из Великог Бечкереча у ком саопштава да не учествује у осликавању панораме историјске поворке и да нема никакве везе са Друштвом мађарске панораме, те да у Торонталској жупанији ради на представљању жупанијског бандерија.⁹³⁶

Ангажовање Пала Вага и његов долазак у Бечкерек испоставиће се као веома плодотворни, не само за настанак монументалне историјске композиције са приказом дефилеа, већ за читаву бечкеречку уметничку и културну сцену. Две недеље након крунидбеног спектакла, још увек занесен миленијумским свечаностима, велики жупан

⁹³⁴ Ф. Крчмар, Торонталска жупанија и њено наслеђе, 177-178.

⁹³⁵ „A június 8-iki díszmenet megőrkítése“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 30. szám, 26. július 1896.

⁹³⁶ „Vágó Pál és a bandérium körképe“, *Budapesti Hírlap*, XVII. Évfolyam, 69. sz, 10. március 1897, 7.

торонталске жупаније Јене Ронаи је дао предлог да се ангажује један еминентни сликар да „овековечи торонталску бандерију за потребе велике сале Торонталске жупаније“. Као врло промишљен национални радник, Ронаи је прецизирао и који тренутак бандеријског наступа треба представити – „када је делегација Торонталске жупаније у дефилеу стигла испред цара, и када је барјактар (сам наручилац) испред њега спустио жупанијски барјак“.⁹³⁷ Скупштина Торонталске жупаније је убрзо прихватила предлог великог жупана да сликар који ће доћи у Велики Бечкерек да изведе историјску композицију буде Пал Ваго, што је иницирало припремни ангажман жупанијских челника за долазак престоничког сликара. Једна од првих ствари коју је локална власт требало да обезбеди да би настанак ове историјске композиције био могућ био је адекватан простор за уметников рад, с обзиром да у Бечкерек није постојало ништа приближно уметничком атељеу. Тим поводом је већ 1896. године жупанија купила кућу Имреа Ормодија (Ornódy Imre) са слободним простором на ком је започета је градња Ваговог атељеа који био готов на лето 1897. Међутим, Пал Ваго стиже у Бечкерек пре него што је његов атеље био довршен – у фебруару 1897. године. На путу из Будимпеште у Бечкерек, Ваго је боравио у Сегедину где је уговорио рад на још једној композицији историјског жанра која је требало да прикаже савремену тему – *Поплава у Сегедину* на којој ће се наћи, баш као и на *Дефилеу*, приказ краља Фрање Јосифа. Представа са темом огромне непогоде била је још монументалнијих размера од слике рађене за седиште Торонтала. Први објекат наменски грађен за потребе сликарског атељеа на простору данашње Војводине, био је поменути атеље подигнут за Пала Вага, што се може сагледати као директна последица Миленијумске прославе током које је уметничка продукција подигнута на јако висок ниво што се неминовно рефлектовало и на уметничку сцену у пределима удаљеним од центра. У потоњим временима, овај атеље ће бити центар активне уметничке делатности у Великом Бечкереку.⁹³⁸

Уметнички пут Пала Вага започео је школовањем на Баварској краљевској ликовној академију у Минхену у периоду између 1877. и 1881. године.⁹³⁹ Боравећи на минхенској академији историјско сликарство је учио у класи свог сународника Шандора фон Вагнер, који је био један од ученика Теодора Карла фон Пилотија.⁹⁴⁰ Свој уметнички развој Ваго ће наставити у Паризу попут многих својих колега и сународника; у периоду од 1881. до 1884. похађао је Академију Жилијан у Паризу, у класи Жан-Пол Лоренса (Jean-Paul Laurence) који се и сам бавио историјским сликарством. Потоња Вагова каријера била је плодотворна и разноврсна, стварао је у престоници, али и на периферији Угарске, углавном у домену историјског сликарства које се у највећој мери заснивало на узусима минхенске академске традиције.⁹⁴¹ Склоност мађарских сликара према медију живих слика које су организовали у различитим пригодама како у јавном контексту у оквиру Миленијумских свечаности, тако и у ужим уметничко-интелектуалним круговима, заједно са Вагом доспела је и у Банат. Ваго у Бечкерек долази у пратњи младог сликар Аладара Илеш Едевија (Edvi Illés Aladár) који се школовао у Будимпешти, а потом баш као и Ваго, на Жилијен академији у Париз. Међутим, у тренутку када Едеви заједно са Вагом долази у Бечкерек већ је био носилац одређених признања у уметничким круговима претежно у пејзажном жанру. Њима се у Бечкереку фебруара 1898. придружио је још један сликар Тихамер Маргитај који је тада био већ етаблирани уметник. Маргитај долази у Банат највероватније са конкретним разлогом – убрзо по његовом доласку лист *Торонтал* доноси вест да ће Маргитај и Ваго поставити живе слике на свечаности бечкеречког женског друштва – у питању су биле три Маргитајеве

⁹³⁷ Ф. Немет, *Тај дивни колорит грађданства: Ликовни живот у Великом Бечкереку у 19. и почетком 20. века*, Зрењанин, 2009, 30-31.

⁹³⁸ V. Popović, *Velikobečkerečki slikarski ateljei: dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu, 1740-1940*, (Zrenjanin: Narodni muzej, 1969.), каталог изложбе.

⁹³⁹ P. Vágó, *A festő-Petőfi: Vágó Pál (1853-1928)*, (Budapest: Magyar Huszárság 400 éve Kiemelkedőn-Közhaszmi Nonprofit Alapítvány, 2006), 4.

⁹⁴⁰ Више о Шандору фон Вагнеру видети у: *A magyar festőművészet albuma*, A Pesti Napló előfizetőinek készült kiadás. Budapest, Hornyánszky Ny, 1905. <https://mek.oszk.hu/14800/14876/14876.pdf> (приступљено: 19.10.2022.)

⁹⁴¹ P. Vágó, *op. cit.*, 4.

слике које су 1898. годинне „оживеле“ пред бечкеречком публиком. Склоности ка естетизацији и суделовања у позоришном животу били су свеопшта карактеристика *fin de siècle*-а у читавој Монархији која је миграцијом уметника стигла и до периферије. Феномен *живих слика* се односи на „оживљавање“ сликарских композиција, стварањем њихових тродимензионалних реплика, постављањем до танчина истоветно сликарску композицију на сцену.⁹⁴² У постављању живих слика учествовала је и градска елита, међу њима и велики жупан Ронаи, који је чак узео учешће у позоришту, наступивши у једној поставци *живе слике*. Лист *Торонтал* доноси вести да је публика била одушевљена овим визуелним приказима, као и да је Ваго био веома вешт у режирању и постављању *живих слика*.⁹⁴³ Деловање Пала Вага у позоришту, пре свега у постављању *живих слика*, које се могу сматрати граничним визуелним медијем између динамичности театра и „статичности“ сликарског платна, рефлектовала се и на композиционој организације слике *Дефиле*.

Најуспелије историјске слике Пала Вага *Поплава у Сегедину* и *Мађари у Кијеву* настају на пилотијевској традицији организације платна, третирања догађаја и насликаних личности попут театарског комада. Један од најславнијих сликара у Монархији у другој половини века био је Ханс Макарт чији се рад не може одвојити о театра – готово све његове слике одликује сценска драматичност, док је са друге стране целокупан дизајн рађен за представе у Бургтеатру имао призив такозваног *Макартовог стила*, следећи карактеристичан колорит и стилску особеност принца сликара.⁹⁴⁴

Вагово ангажовање у осмишљавању историјске поворке којом је требало представити развојне епохе мађарске нације, и рад на њеним нацртима, као и јасна национална одређеност уметника (видети страну 276) указују да је и пре приступања раду на изображењу торонталског бандерија врло јасно промишљао ову тему, следећи већ опробане кораке потребе за трансформисање ефемерног спектакла у слику историје. Конституисању саме композиционе шеме слике *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* претходио је настанак фотографија сваког појединачног учесника торонталске делегације, за шта је био задужен бечкеречки фотограф Иштван Олдак млађи. Тим поводом торонталски прваци су се изнова одевали су своје дисмађар костиме, што потврђује једина сачувана фотографија са приказом Золтана Јеноваја (Jenovay Zoltan), члана бандерије, како позира фотографу јашући коња такође украшеног луксузном опремом. Поред фотографских предлога Ваго је извео и припремне портрете највероватније свих учесника, од којих су данас сачувана само два која се налазе у Народном музеју у Зрењанину, ови портрети припадају Имреу Јеновају (Jenovay Imre) (сл. 75) и Иганцу Чавошију (Csávósy Ignác) (сл. 76).⁹⁴⁵ Поред ова три предлога за која се поуздано зна да су настала за потребе ове слике, постоји још једна фотографија на којој је приказан велики жупан Рене Јонаи на коњу са жупанијским барјаком у руци, док се поред њега налазе двојица дечака, такође одевених у униформу која алудира на хусарску одежду; велика је вероватноћа да је ова фотографија настала током Миленијумске прославе, иако се не може поуздано у тврди с обзиром да се у публикацији у којој је издата не наводе прецизни подаци о времену и месту њеног настанка.⁹⁴⁶ Штампана је током миленијумске године, али и у годинама које су уследиле била испуњена фотографија насталих 8. јуна 1896. године или током процеса осликавања панораме на челу са Ајзенхутом. Вагови појединачни портрети Чавошија и Јеноваја веома су сродни припремним скицама које је радио Лајош Марк за

⁹⁴² Навести примере из књиге о мађарској уметности у 19. веку

⁹⁴³ Ф. Немет, *Тај дивни колорит грађданства: Ликовни живот у Великом Бечкерек у 19. и почетком 20. века*, Зрењанин, 2009, 36.

⁹⁴⁴ А. Steiner – Strauss, “Kulissenzauber und Bühnenstars, Hans Makart und das Theater”, у: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, eds. Gleis Ralph, (Wien Museum: Prestel, 2011), 92-94.

⁹⁴⁵ Ф. Немет, *Тај дивни колорит грађданства: Ликовни живот у Великом Бечкерек у 19. и почетком 20. века*, 33.

⁹⁴⁶ Gilicze E, Róray, J Marosvári A, *A zombori Rónay család története*, (Szeged: DÉK-ALFÖLDI ÉVSZÁZADOK 30, 2012), 406.

описану панораму.⁹⁴⁷ Општа карактеристика портретних представа учесника у коњичким трупама које су дефиловале пред краљем Фрањом Јосифом јесте детаљно насликан *дисмађар* костим који је мађарска национална елита поимала као реторички елемент који упућује на припадност мађарској (политичкој) нацији. Маркове и Вагове скице карактерисало је и вођење рачуна о верном приказивању личних особености учесника у мађарском националном мимоходу. На Марковим портретима који су публиковани у *Недељним новинама* били су представљени припадници државног врха, уз тек понеког представника жупанија, док су на Ваговим припремним скицама, као и на самој слици налазе припадници најугледнијих торонталских племићких породица.

Композиција слике почива на лонгитудалној основи, одређеној свечаном поворком сачињеном од торонталских првака, који јашу на коњима у дворишту Краљевске палате у Будиму, одајући утисак живописне покретне траке. Предњи план слике је неиспуњен, што је омогућило да коњаничка поворка буде наглашена у средишњем делу композиције. Међутим и први и други план слике оријентисани су према трећем плану, у ком је представљен исечак препознатљивог архитектонског језика будимског двора – балкон испуњен члановима краљевске породице. Монументална архитектура палате омогућила је композиционо устројство на основама *театрализације*, где прочеље палате одаје утисак кулисности, а плато испред постаје сцена којом се крећу „глумци“ у тријумфалном ходу. Балкон Краљевске палате остаје у сценском међупростору, између актера и публике, условљавајући да краљевска породица истовремено буде и субјекат и објекат. Актери делују за њих и због њих, док владарска породица наизглед посматра учеснике. Међутим, из позиције посматрача свечане поворке, чију улогу у контексту Ваговог дела преузима реципијент слике, они су такође активни учесници јавне свечаности. Њихова улога у овом случају је двосмерна, краљевска породица је објекат према ком је усмерена радња (свечана поворка *њима* одаје почаст), док са друге стране, краљевска породица у садејству са свечаном поворком, уобличава јавни перформанс пред публиком, која је реципијент спектакла.⁹⁴⁸

Наглашеној хоризонталности слике, која почива на три линије: линија поплочане стазе испред Краљевске палате у Будиму, линија свечане поворке и линија сокла фасаде прочеља палате; супротстављена су четири стуба балкона палате, заједно са пиластрима средишњег ризалита објекта. Вертикални елементи архитектуре здања искоришћеног као сценографија слике, конфронтирани су наглашеној хоризонталности слике, уносећи склад у целокупни визуелни утисак. Избочени средњи ризалит Краљевске палате, архитектонски обликоване на пропозицијама академизма, сликар је искористио да у средишњем пољу слике истакне Краља и Краљицу, а архитектонски елементи палате му помажу у овој намери. Иста ствар учињена је са колоритом слике, сценографски елементи прочеља Двора и плато испред њега осликани су у светлим тоновима, чији се валер креће од беле до окер боје. Насупрот њима живописност коњаничке поворке, којом доминирају интензивно плава и црвена боја хусарских одежди торонталских жупана, са којом је усклађена и коњска опрема, као и одежа дечака који корачају поред коњаника. Разнобојни колорит којим су насликани припадници краљевске породице, такође се супротставља монохромји палате, целокупном утиску такође доприносе три црвене драперије постављене на ограду балкону, док је на средишњој представљен грб Угарске краљевине.⁹⁴⁹

Фокална тачка композиције слике изједначена је са идејном суштином насликаног догађаја – велики жупан Ронаи је, као врхунац учешћа торонталске бандерије у истористичкој процесији, видео тренутак у коме он испред владара спушта жупанијски барјак из 1809. године. Конструирајући слику као исечак знатно обимнијег догађаја, што она и јесте била, наглашава се утисак „тренутности“. Међутим, тај тренутак је, будући да је

⁹⁴⁷ Vasárnapi Ujság, бр. 36, год. 45, 4. септембар 1898.

⁹⁴⁸ Ј. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: Дефиле банатских спахија пред царем Фрањем Јосифом I Пала Вага“, *Зборник Народног музеја*, XXII/2, Београд, 2016, 210-211.

⁹⁴⁹ Исто.

рекреиран у сликарском медију, лансиран је у ванвременост, што се у теоријским текстовима историјског сликарства германског круга истиче као једна од главних особина историјског сликарства. Реципијенту историјске слике допуштено је да верује да је део историјског тренутка који се налази пред њим.⁹⁵⁰ Одабиром „чина“ који ће бити насликан, примат је дат „кулминацији драме“, врхунац свечаности за торонталског великог жупана представља моменат у ком он ступа у непосредну интеракцију са монархом, односно носиоцем круне св. Стефана. Ако целокупну јавну свечаност посматрамо кроз призму наративне структуре одређене низом ритуалних догађаја, насликани чин препознајемо као врхунски израз потврде династичке лојалности и регионалног идентитета, заоденути у форму историзма. Наиме, поклонивши се краљу Мађара, торонталски прваци су му пружили исказ лојалности, нагласивши том приликом *сопствени* локални идентитет, различит од других жупанија, сублимиран у историјском барјаку.⁹⁵¹ Средиште Ајзенхутове панораме чинио је такође приказ палате у Будиму и тренутак у коме је потпредседник Куће великаша Бела Вај пред владарским паром свечаним гестом спустио заставу Угарске. Чин одавања почастии носиоцима мађарске Свете круне истовремено постаје и чин династичке лојалности који доводи до додатне конфузије мађарске националног пројекта који је ипак био неодојив од (непријатељске) династије Хабзбург, како ће се испоставити.⁹⁵²

*

Пласирање владарских лица краља Фрање Јосифа који се током „Празника круне“ у потпуности уподобио очекивањима својих поданика, указавши се пред њима као истински мађарски краљ, у пратњи своје супруге, обожаване краљице Елизабете, одевене у црно због смрти свог сина која изазивала таласе емпатије рецепијената крунидбеног спектала, у оквиру историјске слике опредмећено је присуство монархијске власти је на периферије. Наративност историјске слике „савремености“ заснована је на исказу династичке лојалности суверену Фрањи Јосифу, али и у потврди регионалног идентитета амблематски оличеног у барјаку Торонталске жупаније. На слици *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* између два значењска носиоца композиције – краља Мађара и локалног барјака, налази се трећи – на црвеној тканини аплицирани грб Краљевине Угарске, одмах испод представе краљевског пара, према коме је уперен торонталски барјак. Постављањем ова три амблема у центар композиције, исказана је идеолошка суштина локалног идентитета на линија континуитета у оквиру сопствене историје, материјализована у уметничком делу. Овом сликом Торонталска жупанија је желела да укаже на своје активно суделовање у миленијумској историји мађарског народа, као важан као лојални члан мађарске политичке нације упркос свом мултиетничком саставу. Одлука да се дата слика чина одавања почастии концепту мађарске политичке нације, постави у локални „национални храм“ – зграду Жупаније, била је намењена будућности, пре свега као етички позив на *националну акцију*, започету датом сликом.⁹⁵³

Наручилац слике Јене Ронаи је након повлачења из Торонталске жупаније 1902. године наставио рад на националном пројекту на ком је приљежно радио и током столовања на челу жупаније. Године 1903. у Сегедину је оснивано *Јужноугарско културно друштво* које било задужено за мађаризацију на територији осам јужноугарских жупанија: Торонталске, Крашо-Северинске, Арадске, Бекешке, Бач-Бодрошке, Чонградске и Чанандске. Председник и главни идеолог друштва је био Јене Ронаи залажући се спровођење мађарских националних циљева, макар и на симболичком нивоу, за које су веровали да ће

⁹⁵⁰ F. Büttner, „Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: *op. cit.*, 48.

⁹⁵¹ J. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањем Јосифом I* Пала Вага“, 213.

⁹⁵² A. Gerő, „A magyar nemzeti világhép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországn“, „*A királzhűség jól bevált útján...*“: *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer és A. Zima et al, 67-69.

⁹⁵³ J. Миловановић, „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањем Јосифом I* Пала Вага“, 213-214.

бити претходница остварењу мађарског сна о хомогеној нацији у оквиру Краљевине Угарске.⁹⁵⁴

Кулминација визије мађарске политичке нације: слика *Одавање почести Миленијуму Ђуле Бенцура*

Празник круне који се збио у Будимпешти 8. јуна 1896. године био је кулминација читаве Миленијумске прославе, међутим, поред историјске поворке и јавног перформанса, *завршни чин* великог националног спектакла представљало је поклоњење чланова оба дома Парламента краљу и краљици – Фрањи Јосифу I и Елизабети у престоној сали Краљевске палате у Будиму. Национални понос који је владао међу мађарском елитом у години обележавања Миленијума утицао је на то да и последњи у низу догађаја који су се збили 8. јуна буде забележен на платну монументалних размера у жанру историјске слике. Попут осталих наруџбина које су се тицале рецепције Миленијума у историјском сликарству, посао ових размера и овог значаја био је додељен једном од најбољих мађарских сликара - Ђули Бенцуру који је израду слике започео у јесен 1899. године.⁹⁵⁵ Вербални наратив којим је овај догађај забележен у штампи прожимао је велики национални патос, са извесним одликама катарзе, што ће се у великој мери пренети и на визуелно сведочанство чина поклоњења које ће извести Бенцур. *Пешти Наplo* бележи: „Врата се отварају, виде снажног краља у генералској униформи, поред њега краљицу у хаљини мађарског кроја, величанственог стаса, са благим осмехом на лицу. Пред њима се нижу заставници Краљевине Угарске: гроф Карољ Куен Хедервари, гроф Ференц Зичи, гроф Геза Сапари, грош Аладар Андраши, гроф Тасило Фештетих, барон Бела Орци и старији гроф Имре Сечењи. Следи принц-примас Колош Васари, ког прате министри у паровима. Гроф Ердеди носи палос⁹⁵⁶, а Часка апостолски крст. Краљ и краљица заузеле своје место на престолу, а клици се стишаше. Затим Деже Силађи иступи напред и одржа говор. Диван, моћан говор. (...)“ Силађи је у свом говору истакао неколико важних ствари које реферишу на кључне поставке мађарске политичке нације и њену манифестацију у оквиру прославе Миленијума: „Мермер у који је закон урезан можда ће нестати, али извор моралне снаге који је дала ова кнежевска декларација, из које ће потоње генерација црпети ентузијазам и у великим и тешким данима, никада неће нестати из срца нације. (...)“⁹⁵⁷ Сврха прослављања великог националног јубилеја лежала је у управу у моралној снази, како је истакао Силађи, односно акумулираним колективним доживљајем мађарске нације као величајне – идеолошко-политичко поимање нације путем културе требало је трансформисати у духовни и емотивни капитал сваког појединца на чију је припадност нација пледирала. „Када је председник Представничког дома изговорио ове речи, две сузе су сакупиле у очима краљице.“ – читав вербални наратив у листу *Пешти Наplo* који преносио догађај у престоној дворани будимског дворца истицао је краљицу Елизабету као мађарску националну хероину, истакавши да је краљица уживала бескрајну захвалност и милост мађарског народа, што је био већ устаљени принцип када је реч о доживљају краљице у мађарској јавности.⁹⁵⁸ Деже Силађи је такође споменуо Свету круну, осврнувши се истовремено на конституционализам, као али и на краљевску фигуру Фрање Јосифа: „Круну смо носили и за ову велику прилику, да бисмо истакли и посведочили да је Ваше величанство заслужује не само по закону, већ и по својим кнежевским врлинама, којима је испунило ово доба.“⁹⁵⁹ Вербални патос који је обликовао дискурс о поклоњењу чланова угарског Парламента краљевском пару Бенцур је преточио у слику, успевши да оствари полетну композицију, изведену ведрим, прозрачним

⁹⁵⁴

⁹⁵⁵ G. Pauer, „Benczúr Gyula képe“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 17. szám, 25. április 1909.

⁹⁵⁶

⁹⁵⁷ *Pesti Napló*, 57. évfolyam, 158. szám, 9. június 1896.

⁹⁵⁸ L. Tarr, *Az ezredév*, Magyar tallózó, 155-158.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

колоритом, коју није одликовао схематизам званичне наруџбине. Идеја о изради ове слике је дошла на приватну иницијативу коју је прихватио велики подржавалац уметности Ђула Влашић тадашњи министар, добивши једногласну сагласност осталих чланова владе.⁹⁶⁰

Ђула Бенџур је читаву деценију радио на монументалном платну *Одавање почести Миленијуму* које је довршио 1909. године и изложио је на пролећној изложби Палате уметности (*Műcsarnok*). (сл. 77) Осим Бенџуровог дела којим је евоцирао миленијумски занос, у просторијама овог изложбеног простора нашла и велика скулптура Ђерђа Зале – *Алегорија рата* – намењена Миленијумском споменику, целини која је још увек била у изградњи, на пространим тргу испред изложбеног простора.⁹⁶¹ Године 1945. оригинална верзија Бенџурове слике је изгубљена, али је завршној варијанти претходило неколико припремних скица и студија које с једне стране сведоче о промишљеном сликарском процесу који Бенџур применио, а са друге стране данас нам омогућавају да стекнемо утисак о овом делу. Једна од верзија изведених у уљу из 1897. године данас се налази у музеју „Јоша Андраш“ (*Jósa András Múzeum*) у Њиређхази (*Nyíregyháza*) у североисточној Мађарској.⁹⁶² (сл. 78) Упркос томе што је изгубљена, коначна верзија је позната због бројних репродукција које су у јавности пласиране, а једна од њих је портрет краља Фрање Јосифа пласиран као разгледница. (сл. 79) Великим сликарским умећем Бенџур је успео да изведе историјску композицију изузетне драматичности и националног набоја каквој је био дорастао само уметник његовог калибра. На платну седам и по метара дужине и четири метара висине нашле су се седамдесет две људске представе насликане у пуној фигури или дате у портретном приказу у раскошној дворани будимског двора.⁹⁶³

Темљан опис Бенџурове композиције *Одавање почести Миленијуму* доноси Геза Пауер (*Pauer Géza*), сликар, илустратор и ликовни критичар који је од 1899. писао за *Недељне новине*. Он скреће пажњу да је најкомпликованији део уметничког решења била организација насликаних група људи према редоследу ранга који је одговарао достојанству представљених ликова, а потом и распоред пламтећих боја раскошне одеће коју је мађарска елита носила тог дана, уз вођење рачуна да се не наруши укупни ефекат и историјска верност композиције.⁹⁶⁴ По природи ствари целокупни ликовни приказ је организован у односу на краљевски пар ком су се истакнути представници мађарске политичке нације поклањали.

Подужно платно Бенџур је организовао тако да је главни фокус слике смештен у левом пољу слике, где је дат приказ раскошног трона Краљевине Угарске, надвишеног златним балдахиним, испод ког је аплициран угарским грб, док је у подножју насликано тростепено узвишење, на ком стоји апостолски краљ Угарске, дат у пуној фигури у профилу, одевен у раскошну генералску униформу заогрнут светлоплавом ментом, ког окружују дворски, државни и црквени великодостојници. Краљ нетремице гледа у Дежеа Силађија док држи споменути говор, на шта указује његов став и корпорална реторика. Иза краља је у седећем положају насликана краљица Елизабета, заоденута у црно, одсутног погледа, што је пристајало епитету *mater dolorosa* доживљавана у Монархији након трагичне смрти њеног сина престолонаследника Рудолфа.⁹⁶⁵ Насликати краљицу је било посебно изазовно за Бенџура, како преноси штампа, будући да је краљица преминула још на почетку његовог рада на слици, али „ипак седи као да је жива“.⁹⁶⁶ Дијагонално од краља, једина издвојена фигура која стоји самостално, трочетвртински окренута леђима посматрачу, јесте калочки

⁹⁶⁰ „Tavaszi tárlat a Műcsarnokban“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 15. szám, 11. április 1909.

⁹⁶¹ „Tavaszi tárlat a Műcsarnokban“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 15. szám, 11. április 1909.

⁹⁶² Димензије припремне верзије слике која се чува у музеју „Јоша Андраш“ износе 123 × 240 cm, а овај Бенџуров рад је музеју поклонила његова удовица. Данас је део Збирке лепих уметности и заведен је под инвентарним бројем 54.1.1. http://www.museum.hu/hir/8945/Az_eredeti_monumentalis_Benczur_alkotas_odaveszett_1945-ben (приступљено: 24.10.2022.)

⁹⁶³ G. Pauer, „Benczúr Gyula képe“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 17. szám, 25. április 1909.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ K. Foldi-Dózsa, E. Ver Virag, *Erzsébet királynő mítosza*, Godolo, 2007.

⁹⁶⁶ G. Pauer, „Benczúr Gyula képe“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 17. szám, 25. április 1909.

надбискуп Ђерђ Часка како држи апостолски крст, одевен у загаситу надбискупску одору љубичасто-црвене боје. Апостолски крст који Часка држи инсигнија је апостолског достојанства угарских краљева који је првобитно била позната као дупли крст који је касније изгубљен, да би потом био замењен једноставним, сребрним крстом какав је видљив и у рукама калочког надбискупа.⁹⁶⁷ Непосредно поред краља, у крајњем левом углу, представљена је група седамнаесторице надвојвода и заставника као и раскошне заставе историјских покрајина на које је претендовала Краљевина Угарска. Леђима окренута фигура Иштвана Кеглевича, насликана у првом плану ове групе спрема се да подигне заставу са српским грбом аплицираним на златној позадини – на Бенцуровој слици се на први поглед уочава крст са четири оцила и један је од најјасније насликаних грбова – да ли је реч о случајности или промишљеном пропагандном иступу, не може се са сигурношћу утврдити.

Централно поље историјске слике испуњено је раскошно насликаном групом фигура на челу са Дежеом Силађијем, док се иза њега ређају Тибор Карољи (Károly Tibor), Колош Васари, Калман Сел (Széll) Kálmán, гроф Албин Чаки (Csáky Albin), Калман Тиса и Лоринц Шлаух (Schlauch Lőrinc). Три фигуре заједно груписане иза црквених великодостојника, у специфично живахном гесту представљени су грофови Лајош Баћањи, Тасило Фештетих (Tasziló Festetics) и добро познати актер Миленијумских свечаности гроф Јене Зичи, који понет тренутком подиже капу са кићанком у вис. Последња група људи која је изведена у првом плану, у крајњем десном пољу слике, су раскошно приказани двојица грофова из славне породице Андраши, у друштву грофа Алберта Апоњија који је у тренутку довршетка слике био увелико постављен за министра образовања, док је покрај њега приказан његов претходник на тој позицији Алберт Берзевици (Albert Berzeviczy).⁹⁶⁸ Предњи план слике одликује незнатни празан простор који служи да посматрача уведе у историјску сцену која се одвија пред њим. Промишљеним уметничким средствима, Бенцур је на платну бравурозно извео раскошне костима које су носили припадници највиших мађарских кругова он истиче „Седамдесет четири историјске и политичке личности заједно, уједињене у тако величанствену шарену групу, овековечене за потомство.“⁹⁶⁹ Други план слике формиран је од личности приказаних на балкону престоно дворане који помно прате шта се пред њима одиграва, делимично се састоји од приказа женских фигура, највероватније супруга краљевих поклоника. Са десне стране престола специфичну динамику у композицију уноси остатак приказаних застава које својом разнобојном, али загаситијом изведбом доприносе свечарској атмосфери, формирајући кулису читавог догађаја у садејству са златним зидовима дворане. У скупини од седамдесетак приказаних нашао се и гроф Ендре Чеконић из Жомбоља у Торонталској жупанији који је у то време обављао различите важне државничке функције.⁹⁷⁰ На Бенцуровој слици у позадини се уочава Чеконићево препознатљиво лице – значај и углед жомбољске породице Чеконић у Угарској на прелазу векова потврђено је изображењем њиховог члана у на историјској слици која приказује главне носиоце мађарске политичке нације. Поред Чеконића, још једна личност која се везивала за простор Јужне Угарске нашао се Бенцуровој слици – надбискуп Ђерђ Часка који је столовао на челу јужноугарске Калочко-бачке надбискује, уочи Миленијума је учествовао у изради серије портрета калочких надбискупа намењених палати Бачко-бодрошке жупаније, што сведочи о континуираном прожимању центра и периферије у деловању у име мађарске политичке нације. Оно што је у осталим европским државама био претежно грађански слој када је реч о националном деловању, у Угарској то претежно било

⁹⁶⁷ Према устаљеној традицији угарски краљеви се називају апостолским, реферишући на њихову свету дужност ширења хришћанства, која се првенствено везује за првог угарског краља Светог Стефана, коме је ово звање доделио папа Силвестер II. да би у потоњим временима било додатно развијана. У својој титуларности током постојања двојне монархије, Фрања Јосиф и Елизабета се називали Царским и Краљевским Апостолским Величанством. <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/a-a-13/apostoli-cim-es-kereszt-1964/> (приступљено: 25.10.2022.)

⁹⁶⁸ G. Pauer, „Benczúr Gyula képe“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 17. szám, 25. április 1909.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ На овај податак указала ми је колегиница Марија Силађи на чему јој се пуно захваљујем овом приликом.

племство. Припадници аристократских кругова су били ти који су генерисали историјска национална стремљења, који су заједно са грађанским слојем стасали као ослонац патриотско-грађанских дужности. Иако малобројан у односу на становништво из осталих сталежа, племство и грађанство су се диференцирали као културно надмоћни, легитимишући себе као сталеж који креира и говори у име нације.⁹⁷¹ У том светлу треба сагледати и истакнуте појединце попут грофа Чеконића, али и осталих учесника бандеријског дефилеа са простора јужне Угарске, који су својим суделовањем у догађајима мађарске политичке нације, сопствене регионалне идентитете позиционирали у односу на доминантни државни концепт.

*

Анализом појединачних елемената дела Ђуле Бенцура *Одавање почасту Миленијуму* који заједнички творе компресовану парадигму мађарске политичке нације, може се закључити да је на њој отелотворена визија мађарске националне елите куда треба усмерити постмиленијумску мађарску националну политику. Упркос многобројним сумњама које су постојале и пре Првог светског рата да ли је Краљевина Угарска, таква каква је била, заиста политички само држава Мађара, доминантни мађарски интелектуални и политички кругови су чврсто веровали у ову премису. Ово уверење је током Миленијумских свечаности додатно ојачало, пружајући слику о Мађарима као културно и економско надмоћним у односу на остале народе у оквиру Угарске. У самом језгру овог веровања, које је истовремено било и надахнуће и камен спотицања, јесте питање територијалности мађарске нације – историјска држава Угарска територијално се простирала на много већој површини од простора на ком је живео мађарски народ. У периоду дуализма принцип територијалности је постао важан фактор реинтерпретацијом средњовековних идеја о угарској државности и изједначавања територијалног јединства и мађарске Свете круне.⁹⁷² На овим основама заставе регија на које Угарска полагаала историјско су се нашле на челу процесије у оквиру *Празника круне* које су носили припадници најистакнутијих мађарских племићких породица. Међутим, мађарско национално мишљење нашло се у необичној ситуацији, на неки начин и у својеврсној замци. С једне стране они су се држали сопственог права на самоопредељење, док су са друге стране своје територијално јединство договали договору са Хабзбурговцима што је била цена постојања Угарске у њеним средњовековним оквирима, како ће се испоставити након Тријанонског споразума 1920. године.⁹⁷³ Слика *Одавање почасту Миленијуму* у себи сажима парадокс мађарског национализма будући да су субјекти којима се национална елита клања као носиоцима Свете круне управо владари из династије Хабзбург, што додатно истиче чињеницу да је мађарска државност постојала, али да мађарска држава није имала пуни суверенитет. Истовремено, Бенцурово дело је требало да учврсти веру Мађара да су на правој страни историје.

Одржавање Миленијумских свечаности и свих пратећих елемената, који ће прокрчити пут постмиленијумској симболичкој политици, оправдано је сагледати и као покушај изједначавања доживљаја *државе* и *отаџбине*, односно наметања угарске државе као унутрашње, духовне категорије свим становницима Земља круне Светог Стефана. Ипак, с обзиром на то да је држава пре свега политичка, географска и правна категорија, а отаџбина преваходно духовна и емотивна категорија која може постојати на мапи и поседовати државно-правне одлике, али то није нужно, овај мађарски циљ је неминовно био осуђен на пропаст у великој мери и због тога што је већина народности која је унутар Угарске отаџбину поседовала изван њених граница, што је показано на примеру сликара

⁹⁷¹ Игор Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, докторска дисертација, (Београд: Филозофски факултет, 2013.), 34.

⁹⁷² A. Gerő, „A magyar nemzeti világgép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországon“, „A királzhűség jól bevált útján...“: *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer és A. Zima et al,

⁹⁷³ *Ibid*,

Паје Јовановиће и композиције *Сеоба Срба*.⁹⁷⁴ Територијални интегритет Угарске се показао као један од примарних националних циљева будући да је Мађарима учинио подношљивим и прихватљивим живот у оквирима империје, који су током периода дуализма гајили наде да ће Угарска временом стасати као држава Мађара ако буду довољно и прилежно радили на томе.

Још један важан аспект мађарске нације упадљив је на овој слици, а то је племенито порекло њених носиоца. Централни визуелни означитељ племићке природе Мађара били су историјски костими којима је придаван изузетан значај који превазилазио питање одевања, како уочи и током историјске процесције, тако и на историјским сликама које су настале као одјек овог догађаја – на Ајзенхутовој панорами, Ваговој слици за палату Торонталске жупаније, а нарочито на Бенцуровој слици. У свим описима миленијумских ефемерних спектакала ексклузивност мађарске нације је поистовећивана са костимима које су носили. У *Недељним новинама* недељама после Празника круне писано је о велелепности националне маскаркаде: „У таквим свечаним приликама, велики западни народи који су код нас увек називани култивисаним, облаче се у ношње и носе оружје витешког доба која су у једном народу исти као и код других (...) ми се једноставно обучемо у празнично мађарско рухо, или оклопну опрему наших старих ратника, и одмах имамо онај чисто мађарски сјај на који ни Исток ни Запад не могу да се угледају.“⁹⁷⁵ (курзив Ј. М.) Миленијумска прослава је била прекретница у тежњи да се успостави аутентични мађарски национални стил како у погледу примењених уметности, тако и на пољу архитектуре, што ће касније бити познато као мађарска сецесија.

Одјаци Миленијума у визуелним уметностима на простору јужне Угарске у првим деценијама 20. века

У периоду након Миленијума на простору јужне Угарске наставиће се већ успостављени системи визуелне комуникације мађарске политичке нације засноване на галеријама портрета извдених на плату у оквиру јавних институција које су представљале експоненте угарског конституционализма на периферији монархије. Међутим, паралелно са већ познатим током долази до медијске иновативности у креирању националног пантеона, увођењем технике витража. На простору јужне Угарске у постмиленијумском периоду долази до нових иконографских образаца који представљају важан стадијум у развоју отелотворења мађарске националне визије.

Трагична смрт вољене краљице Елизабете 1898. године биће повод за наручивање нове серије репрезентативних портрета на територији јужне Угарске, те је за простор Магистрата у Новом Саду поручен и израђен 1899. године, када се навршавало годину дана од атентату у Женеви. У Угарској пре Првог светског рата Нови Сад није представљао центар са значајним потенцијалом за остварење мађарске националне симболичке географије, што не значи да је остао ускраћен за било какве покушаје; такође није био истакнут ни као нарочито проминентан градски центар јужних крајева државе, као што се то може рећи за Суботицу, Темишвар или Земун. Са друге стране, у нову државу Нови Сад улази као „незванични центар Срба у Угарској“, уз популарни назив „српска Атина“ – снажан идеолошко-политички и културно-симболички потенцијал су га учинили „природним“ средиштем Војводине, обликоване новим државним границама, што ће и званично постати успостављањем Дунавске бановине чији ће центар бити.⁹⁷⁶ После једно и по вековног сељења по граду и многих несугласица између опозиције и владајућих структура,

⁹⁷⁴ A. Gerő, „A magyar nemzeti világgép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországon“, „A királzhűség jól bevált útján...“: *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer és A. Zima et al,

⁹⁷⁵ „A mi díszmenetünkről.“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 25. szám, 21. június 1896.

⁹⁷⁶ С. Радовић, „Идентитети и памћење у јавном простору: одономастика Новог Сада од аустро-угарског до југословенског града“, 218-219.

новосадски Магистрат коначно добија своју зграду 1894. године на Главном градском тргу, насупрот римокатоличке Цркве Име Маријино.⁹⁷⁷ Изградња или доградња репрезентативних здања за смештање државних и градских институција била је једна од главних одлика читавог периода постојања Аустроугарске монархије, како у центрима – Бечу и Будимпешти, тако и на периферији – на простору јужне Угарске. Изградњу репрезентативних здања која су доминирала градским пејзажом пратило је и постављање дела ликовне уметности, преваходно слика, портретног или историјског жанра чија је основна намена била да искажу политички програм наручиоца или замишљене политичке циљеве које требало остварити. Како на простору читаве Монархије, тако и у њеним јужним деловима, слике царског пара су биле свеприсутне у јавности, творећи јединствено визуелно искуство на културном простору Хабзбуршког царства. У периоду када је наручен портрет краљице Елизабете у Новом Саду је већ постојао репрезентативни портрет краља Фрање Јосифа нарученог 1892. године када је широм Угарске обележавана двадесетпета годишњица крунисања Фрање Јосифа за апостолског краља Угарске. Како би обележиле овај јубилеј новосадске власти су наручиле портрет краља, који је првобитно био изложен у Жандармеријској касарни (на месту данашње Робне куће „Базар“), будући да нови објект Магистрата на тадашњем Тргу Фрање Јосифа, још увек није био довршен. Ауторство слике се не спомиње ни у новинским текстовима, као и ни у публикацијама које су се већ дотицале овог портрета; спорадично је наведено пар информација, од којих је релевантна да је портрет рађен по фотографији, што не чуди с обзиром на распрострањеност слика са ликом Фрање Јосифа чија је продукција додатно расла поводом јубилеја.⁹⁷⁸

За израду портрета краљице Елизабете ангажован је етаблирани сликар Ђерђ Ваштаг који ће израдити и украсити рам за смештање парадног портрета. Будући да је краљичин портрет изгубљен, његов изглед данас је познат искључиво на основу репродукције из *Политике* од 29. октобра 1936. када је вођена полемика о краљичином новосадском портрету.⁹⁷⁹ (сл. 80) Међутим, ранија истраживања помогла су у осветљавању уметничких одлика овог дела. У последњој четвртини 19. века настају многобројни портрети хабзбуршке царице, а сам Ђерђ Ваштаг је насликао неколицину њих. Типска појавност царице Елизабете као мађарске краљице била је честа тема Ваштагових слика; у периоду када је радио на слици намењеној простору Магистрата у Новом Саду настају још два портрета која су нам данас позната. У питању су дела из градских већница словачког града Банска Штавница (некада угарског града *Selmecbánya*) и мађарског града Ходмезевашархелј (*Hódmezővásárhely*) (сл. 81, сл. 82). Портрет из Банске Штавнице је донет у тај град 1925. године, а до 1899. до 1925. се налазио у Градској кући словачког града Шахи (*Šahy*, некада угарски град *Ipolyság*).⁹⁸⁰ И новосадска слика, као и друге две поменуте Ваштагове слике са приказом краљице Елизабете у потпуности се ослањају на фото-серију бечког фотографа Емила Рабендинга (*Emil Rabending*), настале 1866. године, која ће постати неприкосновени канон када је реч о краљичиној слици у угарском делу монархије у различитим медијима. Током њеног живота, а нарочито после смрти, Елизабета у угарском делу Монархије није сагледавана искључиво као припадница владарског дома, већ као истинска национална хероина.

Упркос различитим променама које су наступиле у периоду након Миленијума када је реч о декорацији јавних институција у Угарској, галерије портрета у функцији националног пантеона су и даље биле актуелне с тим да су чешће наручивани портрети националних хероја чији су се лик и дело везивали за борбу против династије Хабзбург, као и за

⁹⁷⁷ Д. Станчић, М. Лазовић, *Новосадски Магистрат*, Нови Сад, 2015, 46-47.

⁹⁷⁸ Ј. Миловановић, „Свечана сала Градске куће у Новом Саду као простор владарске репрезентације: од цара Фрање Јосифа I и царице Елизабете до краља Александра и краљице Марије Карађорђевић“, *ЗЛУМС* 29, 2021, 165-186.

⁹⁷⁹ Више о томе: Љ. Лазвић, „Афера нестанка портрета царице Јелисавете из Градске куће у Новом Саду у светлу новинских извештаја 1936-1938. године“, *Рад музеја Војводине* 58, 2016, 133-148.

⁹⁸⁰ Љ. Лазвић, *нав. дело*.

самосталност Угарске. У првој деценији 20. века, пре него што ће бити срушена стара Градска кућа 1908. године, симболички потенцијал њене свечане сале проширен је репрезентативним портретима Лајоша Кошута (сл. 83) и Ференца Ракоција (сл. 84). Оба дела су рад сликара Антала Сирмаија (Szirmai Antal), рођеног у Суботици, и следе типологију приказивања националних хероја која била заступљена у жупанијама и градским кућама и у предмиленијумском периоду. Портрет Лајоша Кошута суботичке градске власти су наручиле 1903. године, а наредне 1904. портрет је стигао у Суботицу. Две историјске околности су утицале да наручивање Кошутових портрета постане све учесталије, прва је била његова смрт 1894. године и сахрана у Будимпешти која је била догађај од прворазредног националног значаја, а друга је обележавање педесетогодишњице Мађарске револуције 1898. године.⁹⁸¹ На портрет који је придружен суботичкој галерији портрета Кошут је представљен у пуној фигури, у ранијем животном добу које упућује на његове године у време револуције у сведеном ентеријеру који указује на његово правничко образовање и залагање. Приликом уобличавања лика Лајоша Кошута Сирмаи се ослонио на доступне предлошке који су настали у периоду када је Кошут био најактивнији, углавном у медију цртежа и дагеротипије. Највероватније да је Кошутов лик на суботичком портрету настао према цртежу Миклоша Барабаша из 1847. године.⁹⁸²

Култ Ференца Ракоција се додатно проширио по читавој Угарској током 1906. када се одиграо пренос његових посмртних остатака из Цариграда у Кашу (Кошице, данас у Словачкој). Том приликом је воз са његовим пепелом прошао и кроз територију јужне Угарске, што је иницирало нови талас комеморације великог хероја нације који је на изванредан начин доживљаван као Кошутов претеча. Значајну улогу у обликовању Ракоцијевог култа у другој половини 19. века имао је историчар и политичар Калман Тали, ипак, све док краљ Фрања Јосиф није упутио допис премијеру Иштвану Тиси да се позабави питањем враћања Ракоцијевих посмртних остатака кући, конкретни кораци по овом питању нису предузети. У мађарском делу јавности ова иницијатива је изазвала велику пажњу и сматрана је „светим националним задатком“ који је дуго времена припреман у штампи, па тако и јужноугарским листовима *Торонтал* и *Бачка*.⁹⁸³ Пролазак Ракоцијевог воза кроз торонталску и бачко-бодрошку регију имао је превасходно симболичко карактер који је индуковао стварање великог броја прозних и лирских текстова новинара и уредника у колумнама војвођанских листова,⁹⁸⁴ који је најзад кулминира подизањем Ракоцијеве статуе у седишту Бачко-бодршке жупаније. Нови национални занос је навео Суботичане да поруче Ракоцијев портрет од истог сликара који је у Суботицу стигао 1907. године. Принц Ракоци је приказан у свечаном мађарском костиму, заогрунута хермелинским плаштом, са калпаком на глави у раскошном ентеријеру. У левом сликовном пољу портрета дат је приказ битке који алудира на борбе које је Ракоци водио. Портрети мађарских револуционара убрзо долазе у посед суботичког музеја с обзиром да је стара Градска кућа срушена 1908. године, ради изградње новог сецесијског објекта.⁹⁸⁵

Градска кућа у Суботици завршена у праскозорје Великог рата може се сматрати грандиозним отелотворењем визије мађарске политичке нације остварене синергијом архитектуре, ликовних и примењених уметности, као специфична претеча тотал дизајна, односно *Gesamtkunstwerk* мађарске националне идеје. Суботичка Градска кућа се с разлогом сматра иконом мађарске сецесије у данашњој Војводини, изграђена је за само две године од 1908. до 1910, али је због вишеслојних и захтевних радова на уређењу ентеријера ступила у своју функцију тек септембра 1912. године. Ова грађевина настаје према пројекту двојице етаблираних престоничких пројектаната Дежеа Јакаба (Jakab Dezső) и Марцела Комора

⁹⁸¹ E. Bickel, *op. cit.*, 322.

⁹⁸² Zs. Korhecz Papp, „A címoldal Kossuth-képe”, *Bácsorszag*, 2000/1-2, 25.

⁹⁸³ V. Fehér, „A Rákóczi-vonat kultusza Bács-Bodrog és Torontál vármegyében” („Kult voza Ferenc Rakocija II u Ваџ-бодрошкој и Торонталској жупанији“),

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ O. K. Ninkov, *Lica vremena I, Portreti iz umničke zbirke Gradskog muzeja u Subitici*, 216.

(Komor Marcell), који су наставили архитектонску замисao свог учитеља и претходника Едена Лехнера о остварењу мађарског националног стила у архитектури.⁹⁸⁶ Првобитна идеја градских власти била је да објекат Градске куће треба да изградити у необарокном стилском изразу који би евоцирао „стил“ Марије Терезије, што представљало (још један) израз пијетета према владарки која Суботицу учинила слободним краљевским градом. Међутим, архитекти су успели да убеди градоначелника у већу материјалну исплативост савременог националног стила која је у основним архитектонским масама необарокна, али су фасадна платна као и целокупан ентеријер засновани на сецесијској декорацији која је у највећој мери подразумевала фолклорне елементе из Трансилваније и мотив лале – мађарски национални цвет.⁹⁸⁷ У тренутку када је грађено средиште суботичких власти Монархија се интензивније крунила, међутим, Мађари нису одустајали од употребе културе као оруђа у борби за препознавање њихове домовине као историјске веле-силе, са претензијом да то буду и у садашњости. Овом политичком процесу су изразито погодиле јавне административне зграде од националног и (или) локалног значаја које су служиле у сврху националне експресије, нарочито у мултиетничким срединама каква је била Суботица.⁹⁸⁸ Свеукупно уметничко дело Градске куће у Суботици подразумевало је дрворезбарске, столарске, браварске, каменорезачке, керамичке и друге радове, међу којима су се нарочито издвајали витражи са приказом мађарских националних хероја и угарских владара који су заменили репрезентативна уља на платну из галерију портрета у старој Градској кући. Витраже је израдио Микша Рот (Róth Miksa), чувени мађарски витражиста и мозаичар, заједно са својом радионицом. Витражи су такође били веома популарна техника у Угарској током прославе хиљадугодишњице – могли су се видети на ефемерним архитектонским објектима подигнутим на Миленијумској изложби, исто тако су постали део опреме зградњ угарског Парламента чија се архитектура ослањала на неоготички стил.

Техника витража која се претежно везује за период средњег века и француску готику, у 19. веку је доживела ревитализацију у складу са свепрожимајућим историзмом који је поред формално-стилског израза, оживљавао и средњовековне декоративне технике. Упркос томе што је техника витража примарно била везана за сакрални контекст у 19. веку улази у употребу на профаним здањима, претежно јавног карактера захваљујући свечарској, мистичној атмосфери коју је обојено стакло креирало.⁹⁸⁹ На прелазу векова техника витража је била веома популарна у читавој јужној Угарској те је употребљавана за декорацију грађевина и сакралне и секуларне намене. На територији Торонталске жупаније техником бојеног стакла декорисана је жупанијска палата 1892. године, приватне виле племића и богатијег грађанства, као и сакрални објекти попут цркве Узнесења Девице Марије у Модошу 1912. године.⁹⁹⁰

Некадашња пантеон мађарске нације формиран помоћу портрета знаменитих личности из локалне и националне историје, смештен у свечаној сали суботичке Градске куће, изградњом сецесијског објекта био је такође смештен у најрепрезентативнијом просторији – великој већници, нашли су се портрети бројних херојских личности, изведене у техници витража. (сл. 85) Све витраже Градске куће је извео Микша Рот (Roth Miksa) у својој

⁹⁸⁶ Јакаб и Деже су пројектовали и синагогу у Суботици, која је изграђена 1902. године, такође у мађарској варијанти сецесије: К. Martinović-Cvijin, *Subotički opus Komora i Jakaba*. u: *Secesija u Subotici*, Subotica 2002,

⁹⁸⁷ Лала је постала популаран у Угарској када је 1885. године Лажош Хуска писао о њој као о националном цвету. У архитектури је лале први популаризовао Еден Лехнер, а затим је и Деже Јакаб имплементирао овај мотив у својим пројектима. Почетком 20. века, лала је постала симбол националног отпора, када је заједничко тржиште Монархије све мање погодило мађарским интересима, почели су на производе стављати мотив лале како би обележили њихово порекло. О. Ninkov K., *A tulipán jegyében*. *Aracs* 12/4, 2012, 122-126.

⁹⁸⁸ M. Székely, „National Endeavour or Local Identity? Art Nouveau Town Halls in Hungary”, in: *Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition*. 1st coupDefouet International Congress, Barcelona 2013.

⁹⁸⁹ I. Rév, *Építészet és enteriőr a magyar századfordulón*. Gondolat, Budapest 1983, 181-182.

⁹⁹⁰ Више на ову тему: В. Стојковић, „Витражи цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу“, *Уметност и наука у примени: искуство и визија*, Smart Art, Vol. 2, Београд, 2022, 87-104.

радионици у Будимпешти, међутим, шест витража је изведено према идејном решењу сликара Шандора Нађа⁹⁹¹ (Nagy Sándor).

Чеони зид свечане сале формиран је у три сегментне нише, како по луку, тако и по пресеку у основи нише. Средишња ниша је шири од друге две и представља фокус читаве сале; у њу смештена четири витража – два средишња која приказују актуелног владара краља Фрању Јосифа и његову претходницу на трону, посебно вољену у Суботици – краљицу Марију Терезију, док су са леве и десне стране фланкирани приказима пажева, младих племића који је су евоцирали средњовековну витешку традицију – један се ослања на грб краљевства, а други на грб града Суботице.⁹⁹² (сл. 86) У бочним нишама до централе, лево и десно, су изведени витражи по пројекту Шандора Нађа који је осмислио представе шесторице средњовековних угарских владара – од самих почетака на челу са Арпадом, преко Светог Стефана, Светог Ладислав, Коломана I, Лајоша Великог, до Матије Корвина. (сл. 87) Они су попут Фрање Јосифа и Марије Терезије изведени у пуној фигури.

Осим владарских приказа Микша Рот је аутор витража на бочним зидовима, изведеним у мањим прозорским окнима, у оквиру који су приказане значајне личности мађарске нововековне историје на које се надовезују деветанестовековни хероји нације – заједно са средњовековним владарима скуп ових личности на одређени начин представља укупност мађарске историје која је претходила Нагодби, односно савременом тренутку. У виду попрсја са леве стране су приказани Јанош Хуњади, Иштван Вербеци и Ференц II Ракоци (са леве стране), док су са десне представљене личности које симболизију различите ступеве националног препорода – Иштван Сечењи, Ференц Деак, Лајош Кошут. (сл. 88)

Представе владара из дома Хабзбурга су изведене ослањајући на раније сликарске предлошке. Портрет краљице Марије Терезије репетира старији краљичин ликовни приказ који је стару Градску кућу извео Мор Тан 1880. године, описан у другом поглављу, који су пратиле одређене иконографске промене. За разлику од Тановог портрета из 1880. године на ком је мраљица Марија Терезија представљена у свечаној мађарској тоалети, али са Светом мађарском круном на столу са стране, на витражу с почетка 20. века је приказана са Круном на глави и жезлом високо подигнутим – тако је краљичин портрет у трајном материјалу добио још наглашенији мађарски карактер што је био случај и са активним сувереном Фрањом Јосифом. Како би иконографски били усаглашени централни владарски портрети, цар и краљ Фрања Јосиф приказан је у орнату реда Светог Стефана.⁹⁹³ Одабир да актуелни суверен буде приказан у орнату који упућује на првог мађарског крунисаног краља није указивао његову повезаност са владарем који је успоставио Краљевину Угарску, већ и на краљицу Марију Терезију која је основала овај ред 1764. године.⁹⁹⁴ Приликом израде витражног приказа Фрање Јосифа Микша Рот се такође ослонио на старији ликовни

⁹⁹¹ Нађ је истакнута личност мађарске сецесије и један од оснивача уметничке колоније у Геделеу: с. Őriné Nagy, „A gödöllői művésztelep (1901-1920) vajdasági kapcsolatai – Vojvodánske veze umetničke kolonije u Gedeleu (1901-1920)“, u: *Putevi secesije – Kulturális utak – szecesszió, Gradski Muzej – Városi múzeum, Subotica – Szabadka*, 2014. 23-36.

⁹⁹² Приказ пажева је био изузетно занимљиви за савременике, јер постоје индиције да су њихова лица моделована по ћеркама градских челника – градоначелника Кароља Бироа и великог жупана Шандора Пурглија: Б. Дуранци, „Витражи градске куће у Суботици“, *Грађа за проучавање споменичке културе. Покрајински завод за заштиту споменичке културе*, VIII–IX, Нови Сад 1978, 309.

⁹⁹³ Главни део одежде је смарагдни баршунасти огртач извезен мотивима златног храстовог лишћа и оивичен хермелинским крзном. На центру овратника се налази крст извезен златним и сребрним материјалом. Доња хаљина је grimизне боје, такође извезена мотивима златних храстових листова. Униформу овог реда допуњују и баршунасте ципеле. Орден је био украшен патриотским и династичким мотивима: једнакокраки крст прекривен тамнозеленим емајлом привезан је на стилизовану круну Светог Стефана. На предњој страни се налази двоструки крст на круни и три брда привезак са стилизованом мађарском круном, поред стоји монограми МТ (Maria Theresia), а све то заокружује мото PUBLICUM MERITORUM PRAEMIUM (јавна награда за заслуге). Ланац који држи орден – носи се само уз одежду, приказује мађарску круну и монограме SS (Sanktus Stephanus) и МТ (Maria Theresia): G. Kugler, „A középkori lovagrendektől a modern érdemrendig“, in: *Tanulmányok Budapest Múltjából XXIX.*, Budapest 2001.

⁹⁹⁴ *Ibid*, 86-87.

предложак – портрет владара у раскошном орнату извео је Ђула Бенџур 1894. године за још једну институцију у Угарској – за палату Пештанске жупаније са седиштем у престоници. (сл. 89) За потребе настанка овог портрета краљ је лично двапут посетио принца сликара у његовом будимпештанском атељеу, што је била реткост у настанку владарских портрета који су углавном израђивани шаблонски.⁹⁹⁵

Једна од главних карактеристика када је реч о витражима у суботичкој Градској кући јесте стилска неуједначеног решења Микше Рота и Шандора Нађа. За разлику од Рота који је свој стилски израз задржао у конзервативним оквирима, ослоњеним на академску традицију и репетирање постојећих модела, Нађови портрети средњовековних краљева заједно са Арпадом изведени су плошно, благо геометризовано, у складу са сецесијском стилизацијом.⁹⁹⁶

У великој већници Градске куће у Суботици поновљен је принцип илустрације мађарске хиљадугодишње историје приказом еминентних личности које симболишу одређени историјски период што је делимично сретно и у галеријама портрета подизаним пре Миленијума, да би истоветни принцип у заокруженом облику био пласиран кроз статуе великана на Миленијумском споменику на Тргу хероја у Будимпшети. У периоду око Миленијума настаје промена у симболичкој политици пласираној у угарским јавним институцијама којима је требало указати на политички легитимитет угарског конституционализма који је превладао наследни владарски легитимитет,⁹⁹⁷ у Суботици је то симболички означено ношивом у које су заоденути владари из дома Хабзбурга. *Мађаризовани* приказ краља Фрање Јосифа и краљице Марије Терезије треба укаже на њихове персоне које и саме партиципирају у уставној историји угарске и део су племените нације, што их је предодредило да буду приказани на најистакнутијој позицији у објекту који и сам био отелотворење мађарске националне идеје засноване на конституционализму.

*

Једна од парадигматских слика насталих на простору јужне Угарске која илуструје смер у ком се развијала визуелизација мађарске политичке нације у постмиленијумском периоду јесте дело *Patrona Hungariae* (*Заштитница Мађарске*), мађарског сликара Јаноша Бема, настала је 1902. године као олтарска слика за капелу новоизграђеног објекта Гимназије у Суботици, а данас је део фондуса Градског музеја, такође у Суботици.⁹⁹⁸ (сл. 90) Настанак и уобличавање капеле суботичке гимназије, као и споменуте слике уклапа се у доминанте религиозно-идеолошке тенденције које су се рефлектовале на простору читаве јужне Угарске у периоду након Миленијумске прославе. Важна прекретница које је утицала на распрострањеност иконографског приказа *Patrona Hungariae* био је тренутак када је Света столица препознала национални карактер поштовања Богородице, те је на захтев кардинала Колоша Васарија, принца примаса и надбискупа Естергома који је вишеструко био укључен у прослављање Миленијума, папа Лав XIII одобрио увођење засебног празника – прослављање Богородице као Заштитнице Мађара поводом ког је први пут служена миса у другој недељи октобра 1896. године.⁹⁹⁹

Визуелизација концепта *Patrona Hungariae* заснивала се на већ устаљеним иконографским обрасцима који су доминирали западним католичким светом, у које су инкорпорирани описани национални симболи. Иконографски образац Богородице као

⁹⁹⁵ G. Bellák, „Benczúr Gyula: Ferenc József a szent István-rend díszruhájában”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 571.

⁹⁹⁶ Б. Дуранци, Витражи градске куће у Суботици“, *Грађа за проучавање споменичке културе. Покрајински завод за заштиту споменичке културе*, VIII–IX, Нови Сад, 1978.

⁹⁹⁷ E. Bickel, *op. cit.*, 328-329.

⁹⁹⁸ Дело *Patrona Hungariae* Јаноша Бема се до 1944. налазило у олтарској капели Гимназије у Суботици након чега је уклоњена и придружена фондусу данашњег Градског музеја у Суботици. Слика је изведена техником уља на платну, у димензијама 150 × 111 цм, а сигнирана је у доњем десном углу где стоји потпис сликара и година настанка: Böhm János 1902.

⁹⁹⁹ Папа Пије X (Pio X; Giuseppe Melchiorre Sarto 1835–1914), следбеник Лава XIII, је касније утврдио да тачан датум празновања Богородице заштитнице Мађара буде 8. октобар.

Patrona Hungariae консеквентно је проистекао из апокалиптичног приказа „жене одевене у Сунце”, описаног у дванаестој глави *Откровења Јовановог*, који је у јеку буђења националне свести мађарског народа током 19. века, подразумевао иконографску измену, у ком случају је венац од дванаест звезда замењен Светом Круном (*Szent Corona*), а придодају јој се и остале краљевске регалије - скиптар и шар.¹⁰⁰⁰ Комплексност мађарског сакралног идентитета огледа се у самом називу олтарске представе Богородице, која је насловљена као *Patrona Hungariae*, заштитница мађарске земље и народа. Представљена са регалијама угарске краљевине, скиптаром у руци и Светом Круном на глави, Богородица поред својих уобичајених мајчинских и еклезијалних епитета, поприма и национални карактер. Наратив о Богородици заштитници потиче из времена хришћанских почетака угарског краљевства, када јој први хришћански монарх Стефан, предаје краљевске регалије и завештава јој мађарски народ и земљу. Уступање оруђа моћи Богородици представља најважнији тренутак у хришћанској историји Мађарске, у којем се спаја сакрално и национално у јединствени концепт богоизабраног народа и *свете земље* обједињених појмом *Маријиног краљевства (Regnum Marianum)*.¹⁰⁰¹

У окриљу мађарске историографије истакнуто је да нуклеус *доктрине о мађарској државности* представљају два религиозна догађаја: божанска интервенција да Круна припадне Стефану I посредством анђела, односно папе Силвестера II, и чин завештања мађарске Круне Богородици.¹⁰⁰² Приказана у седећем положају на полукружном месецу са Светом мађарском круном на глави, Богородица у фронталном ставу представља оличење снажне и доминантне нације, док благи израз лица сведочи о њеној надземаљској суштини.¹⁰⁰³

Фигуралну групу божанских заступника која твори *дело Patrona Hungariae* одликује богата национално-теолошка симболика која је требало да укаже на богоизабраност и правоверност мађарске нације о чему сведочи и прецизност хришћанско-националних владарских инсигнија. Символи и предања о мађарској етници у предмодерном периоду који су постали неизоставни део идеологије мађарске политичке нације засновани су на религијским коренима и предмодерним „светим изворима“¹⁰⁰⁴, од којих је за тумачење овог дела најважнији концепт *изабраности*, односно *богоизабраности*¹⁰⁰⁵. Утицај хришћанске догме на европску културу прожео је феномен нације принципом *изабраности* захваљујући ком су многи народи себе сагледавали као заједницу у прошлости изабрану од Бога, да буде носилац „незаменљивих културних вредности“, што их је упућивало на остварење јединствене мисије, али и на националну диференцијацију, кохезију и упорност,¹⁰⁰⁶ што је био случај и са Мађарима у 19. и првој половини 20. века.¹⁰⁰⁷ У постмиленијумском периоду успостављају се сакрални објекти посвећени управо овом типу Богородице, док сама иконографска представа која се среће и у Суботици такође постаје све учесталија. Када је реч о територији јужне Угарске један од најбољих примера је такозвана *Миленијумска црква*

¹⁰⁰⁰ 12.1 *И знак велики показа се на небу: жена обучена у Сунце, и Месец под ногама њеним, и на глави њеној венац од дванаест звезда.*, више о апокалиптичним представама кроз епохе у: N. O’hear, A.O’hear, *Picturing the apocalypse : the book of Revelation in the arts over two millennia*, Oxford, 2015, 279.

¹⁰⁰¹ P.Rokai, *Z. Dere nav.delo*, 18.

¹⁰⁰² B. Hóman, G. Szekfű, *Magyar történet I–IV*, Budapest: Kiraly Magyar egyuetemi nyomda, 1936, IV, 376; Péter László, *nav. дело*, 511.

¹⁰⁰³ R.Nátyi, *A Napbaöltözött Asszony, Mint A Patrona Hungariae Ikonográfiai Típusa*, 2013, 26-7.

¹⁰⁰⁴ Према разумевању водећег теоретичара нација који заступа тезу о њиховом етно-симболичком пореклу, најважни аспекти нације били су *порекло, изабраност, златно доба, света земља и жртва предака*. A. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, London and New York, 2009, 81-104.

¹⁰⁰⁵ Овај сложени културни феномен датира из *Старог завета* истицањем народа Израила као изабраног од Бога, који ће захваљујући деловању Божанске промисли и поштовању Бога себи обезбедити уздизање у обећано будуће време, есхатон, што ће у хришћанској, новозаветној теологији бити преобликовано у могућност спасења који је Христос обезбедио подносећи жртву на крсту. (J. Ердељан, *Изабрана места: Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд, 2013, 25-55.)

¹⁰⁰⁶ A. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, London and New York, 2009, 92-94.

¹⁰⁰⁷ P. Hanebrink, *op. cit.*

подигнута у Темишвару, у округу Фабриц, посвећена управо Светој Богородици заштитници Мађара. Исти иконографски тип национализоване богомајке насликао је годину дана раније сликар Ђерђ Ваштаг у Темишвару¹⁰⁰⁸ (сл. 91)

Олтарски простор смештен у оквиру свечане сале суботичке гимназије носио је вишеструку теолошко-националну симболику и представљао је сведочанство постмиленијумских тенденција на обронку јужноугарских територија. О значају визуелног али и идеолошког уобличавања репрезентативног простора свечане сале сведочи чињеница да је олтарска слика наручивана чак три пута. Према архивској грађи, управа суботичке гимназије је по завршетку изградње гимназијског комплекса 1899. године од будимпештанског сликара Пала Бема (Pál Böhm)¹⁰⁰⁹ наручила олтарску слику са представом *Патроне Мађарске*.¹⁰¹⁰ Пал Бем је израдио две композиције за ове потребе да би прва, а затим и друга верзија олтарске слике (сл. 92) биле одбијене од стране Грађевинског одбора за изградњу Гимназије; трећа верзија из 1902. године, дело Јаноша Бема (János Böhm)¹⁰¹¹ напослетку је била задовољавајућа.¹⁰¹² У иконографском погледу није било већих измена у поређењу са пређашњим верзијама, те највећу промену представља колорит и обрада лика Богородице и Христа, који су у великој мери типизирани, што је одговарало захтевима гимназијског одбора.¹⁰¹³

Олтар у свечаној сали суботичке гимназије био је формиран у два нивоа које се слажу један иза другог творећи ширу целину у коју је интегрисана олтарска пала са представом *Patrona Hungariae*, као крајња фокална тачка, смештена изнад олтарске мензе, коју фланкирају два пиластра. (сл. 93) Са леве и десне стране олтарске представе постављене су скулптуре светитеља Светог Алајоша¹⁰¹⁴ и Светог Имреа¹⁰¹⁵, изведене у боји, док се изнад олтарске слике налазио приказ Свевидећег ока, датог у троуглу из ког се радијално шири дванаест зракова означавајући Божанско провиђење и симбол Свете тројице. У контексту ове олтарске композиције, Свети принц уступа престо Богомајци, што представља прекретницу дотадашњег монархистичког устројства.

На централној тачки вертикалне осе олтарске конструкције налази се Свевидеће око, мотив који је заступљен на римокатоличким олтарским палама од 17. века а указује на

¹⁰⁰⁸ „Vastagh György oltárképe“, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 21. szám, 26. május 1901.

¹⁰⁰⁹ Аутор прве и друге неприхваћене олтарске слике, Пал Бем каријеру је започео као позоришни сликар, осликавајући сценографије позоришне трупе са којом је путовао, да би након боравка у атељеу Антала Хана почео да се бави потретним и олтарским сликарством. Након боравка у Дебрецину, Бечу и Пешти 1865. године оснива атеље и сликарску школу у родном Нађвару са шегртом, младим уметником Ласлом Палом. Након добијања стипендије мађарског министарства религије и образовања 1871. године, Пал Бем каријеру наставља у Минхену, где борави до краја живота. G.Seregélyi, *Magyar festők és grafikusok adattára*, Szeged, 1988, 173.

¹⁰¹⁰ ИАС, Ф:2, *Записник одбора за изградњу гимназије*, акт бр. 53/901,122422/1900

¹⁰¹¹ Аутор финалне олтарске слике, уметник Јанош Бем похађао је будимпештанску дизајнерску школу (*Mintarajziskolában*), претечу Мађарског Универзитета лепих уметности у Будимпешти (*Magyar Képzőművészeti Egyetem*), на класи славног сликара историјског жанра Берталана Секеља, након чега је основао своју радионицу и радио као учитељ цртања и сликања. Бем је имао запажену каријеру на пољу ликовне и примењене уметности, о чему сведоче његова излагања на Националном салону и другим реномираним изложбеним дешавањима будимпештанског културног кружока. Ангажовање престоничких уметника за израду олтарске слике, као и изразити захтеви Грађевинског одбора и гимназијске управе огледало су мађарских националних тенденција на обронку јужноугарских територија и значаја подизања средњошколске образовне установе за локалну власт Суботице.

¹⁰¹² ИАС, Ф:2, *Записник одбора за изградњу гимназије*, акт бр. 160/1901

¹⁰¹³ Главни проблем пређашњих верзија олтарске слике, о којем сазнајемо на основу архивске заоставштине у виду записника са седнице Грађевинског одбора за изградњу Гимназије, представља лик Богородице, који је подсећао на познату суботичанку, као и недовољно прецизно уобличен лик Христа детета. Према поменутом записнику, олтарска слика из 1901. је наредне године, након приспећа нове верзије, премештена у оближњу сеоску цркву. ИАС, Ф:2, *Записник одбора за изградњу гимназије*, акт бр. 553/1902; L.Magyar, *Gimnázium és kápolna in: Gymnasium*, Szabadka, 1997, 157-158.

¹⁰¹⁴ О животу и култу Св. Алајоша више у: М.Paganella, *San Luigi Gonzaga – Un ritratto in piedi*, Ares, 2003.

¹⁰¹⁵ Више светим почецима угарског краљевства у: J.Bánlaky, *A magyar nemzet hadtörténelme*, III., *A királyság megalapítása. Harcok az ország függetlenségéért*, (972-1074), 1928-31.

Божанско присуство.¹⁰¹⁶ Изнад овог мотива, највероватније је позициониран грб династије Хабзбург – двоглави орао, који није могуће да у потпуности поуздано идентификовати с обзиром на квалитет фотографије; исказ династичке лојалности је био неизоставан акт који се среће и у новоизграђеној Градској кући у Суботици. Читав олтар засведен је шкољкастим балдахином, који је један од најстаријих хришћанских симбола и указује на опште место хришћанске догме - мотив спасења и вечног живота у Христу, са чим кореспондира и остатак делова пластике изведене у олтарској ниши. На зидном платну које се уздиже изнад олтара представљен је херувим, док је на највишој тачки олтарске конструкције позиционирана Света мађарска Круна, недвосмислено истичући спону сакралног, монархистичког и националног принципа. Круна као означитељ владарског статуса, али и припадности мађарској политичкој нацији, у овом вертикалном низу је посредством херувима присаједињена представи на олтарској слици, те додатно потврђује чудотворни чин крунисања Заштитнице Мађара и богоизабраност мађарске нације. Олтарска декоративна, махом флорална пластика, уобличена у необарокном маниру евоцира плодност и изобилје, те је комплементарна носећој теми олтарске пале, на којој је саздана идеја о величанствености мађарске нације и њених митолошко-сакралних корена.

*

Опадање реалне политичке моћи Мађара у Угарској које се све више осећало како се примицао неумитни крај Монархије утицало је на индуровање снажније симболичке моћи, произвођене у домену културе и пласиране у облику својеврсног културног рата који су Мађари водили против осталих народа, али конфесионалних групација.¹⁰¹⁷ Настојање да се концепт мађарске политичке нације у Угарској наметне као *национална секуларна религија*, те да се изврши интеграција мађарских грађана у заједницу свесних Мађара који деле исту културу, памћење и визију будућности,¹⁰¹⁸ напослетку није уродило плодом о чему сведоче потоњи историјски догађаји, али културни заборав који је наступио на територијама које су након Тријанонског споразума остале изван мађарских граница.

Концепт мађарске политичке нације у споменичкој култури на простору јужне Угарске у првим деценијама 20. века

Преломни тренутак у угарској споменичкој продукцији биле су Миленијумске свечаности 1896. године када је поводом велике националне прославе на читавој територији угарског дела Монархије никао велики број мнемоничких артефаката како у престоници, тако и на периферији.¹⁰¹⁹ Све до миленијумске године готово да није било модерних, јавних споменика у покрајинским градовима Угарске, али током непуне две деценије, у периоду између 1896. и почетка Првог светског рата, наступило је доба бујања меморијала о чему сведочи и ситуација у јужној Угарској.¹⁰²⁰ Период хиперпродукције споменика у Угарској коинцидирао је са сукобима Мађара са царом, али и са интензивним интеграционим процесима који су резултирали појачаним притиском на немађарске народе и њихову насилну асимилацију.¹⁰²¹ Због оваквих односа моћи у земљи, нови симболи су морали бити компатибилни са званичним мађарским историјским наративом, чак и у случајевима када

¹⁰¹⁶ L. Ryken et al. *Dictionary of Biblical Imagery*, England, 1998, 890.

¹⁰¹⁷ P. Hanebrik, *In Defense of Christian Hungary: Religion, Nationalism and Antisemitism, 1890-1944*, Ithaca and London, 10-46.

¹⁰¹⁸ B. Varga, *op. cit.*, 12.

¹⁰¹⁹ B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 2016. J. Миловановић, „Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну“, *Саопштења* бр. XLIX-2017, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, 2017, 185-210.

¹⁰²⁰ B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, 2016, 213.

¹⁰²¹ L. Kardum, B. K. Gajski, „Kriza dualizma u Austro-Ugarskoj 1903. godine“, *Politička misao*, god. 49, br. 2, 2011, 97-123.

су изражавали другачији идентитет. Већину нових јавних споменика иницирали су, дизајнирали и финансирали локални актери, представљајући теме од највећег значаја за домаћу публику, коју је прилежно пратила и престоничка штампа.¹⁰²² Споменици подигнути у последње две деценије постојања Монархије биће тумачени као систем знакова путем којих су званична историографија и идентитет мађарске политичке нације трансформисани у јавни простор. Изградњу споменика пратиле су промене у одонимима, јавним просторима и осталој урбаној иконографији која је град трансформисала у простор историјских сећања, културних имагинарија и политичких визија насталих као последица Миленијума. Као што је већ напоменуто, симболичка структура града је заснована на скупини знакова који као већина културних текстова имају способност да утичу на конструкцију идентитета људи, самим тим и на формирање и промену културних вредности, у шта су се уздали и мађарски културни радници на прелазу векова.¹⁰²³

На самом почетку 20. века на територији јужне Угарске долази до интензивне споменичке продукције посвећене истакнутим личностима и догађајима из мађарске националне и локалне историје коју је требало представити као део ширег националног историјског тока. У читавој Европи у овом периоду споменици бивају препознати као важно реторичко средство јавног убеђивања,¹⁰²⁴ за чим ће у првим деценијама 20. века посегнути и национални радници Бачко-бодрошке и Торонталске жупаније, као и слободних градова унутар њих.¹⁰²⁵ Дobar пример је слободни краљевски град Суботица који је на прелазу векова у угарском делу Монархије био трећи по величини, али без обзира на статус и величину имао је мали број јавних споменика који су углавном били сакралне намене,¹⁰²⁶ док је 1899. године испред Националне касине био подигнут споменик Капоњској бици, названој по месту на ком се одиграо оружани сукоб између мађарске и српске војске током Револуције 1849. године.¹⁰²⁷ (сл. 93) Споменик је био изведен у виду високог обелиска на чијем врху се налазила митолошка птица турул – овај тип спомен обележја постао је распрострањен током обележавања Миленијума неколико година раније. Међутим, Суботица и даље у свом градском језгру није имала фигуралне споменике, што је био случај са читавом јужном Угарском. Парадигматски текст насловљен „Уметност“ (Művészet) који се нашао на насловној страни *Бачких новина (Bácskai Hírlap)*, иако је реч о Суботици осликава стање на периферији Монархије, постављајући питање: „Када ће бити речи о томе, да се, на пример, наш град почне улепшавати уметничким делима, када ће у нашем јавном простору по нека статуа или уметничко дело вредно пажње указивати на то да и ми поседујемо добар укус и осећај за лепо?“¹⁰²⁸ Споменути текст је изашао само два дана пре него што је у Суботици откривена прва од две бисте краљице Елизабете, у парку поред железничке станице.¹⁰²⁹ Такође, читав текст указује с једне стране на неразвијеност јужноугарске периферије у културно-уметничком погледу, али и жељу да се то пренебрегне, на чему се увелико радило током прве две деценије 20. века.

*

¹⁰²² B. Varga, *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary* 213.

¹⁰²³ S. Radović, *Grad kao tekst*, 2013.

¹⁰²⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд, 2006.

¹⁰²⁵ Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, 2016, 161.

¹⁰²⁶ У градском језгру Суботице пре краја века нашло се неколико мањих сакралних споменика посвећеним Светом Року и Светом Јовану Непомуку, ако и већи и значајнији споменик Светој Тројици подигнут 1815. на Пијачном тргу. M. László, „A szabadkai Szentháromság-szobor“, in: *Iratváltató: egy levéltáros írásaiból*, Életjel, Szabadka, 1999, 129-131.

¹⁰²⁷ „A Kaponyai ütközet emlékszobra“, *Vasárnapi Ujság*, 46. évfolyam, 50. szám, 10. december 1899.

<https://www.kozterkep.hu/24849/a-kaponyai-csata-emlekmuve#> (приступљено: 27.10.2022.)

¹⁰²⁸ „Művészet“, *Bácskai Hírlap*, IV. évfolyam, 134. szám, 8. szeptember 1900.

¹⁰²⁹ „Erzsébet királyné emléke szabadkán“, *Vasárnapi Ujság*, 47. évfolyam, 39. szám, 30. szeptember 1900.

Пре него што је подигнут споменик краљици Елизабети, у Суботици су већ били успостављени симболички знакови који су играли важну улогу у отеловљењу јавног сећања на убијену краљицу. Топоси који су меморисали краљицу Елизабету били су концентрисани у непосредној близини железничке станице у Суботици која је сама по себи била парадигма модернизације и национализације угарске територије; постојала је улица која носила назив по владарки све до краја Великог рата, а осим тога, недалеко одатле се налазила и зелена јавна површина названа Парк краљице Елизабете у који је, уосталом и смештена споменута биста. На прелазу векова у Угарској су јавни паркови били важан део урбанистичког планирања који је дошао као последица побољшања квалитета живљења, али и простора друштвеног живота и комуникације, који су имали и комеморативну функцију, инструисану са државног врха. Министар пољопривреде Игнац Дарањи (Darányi Ignác) је након смрти краљице Елизабете послао циркуларно писмо жупанијским седиштима и градовима, којим је сугерисао садњу спомен-стабала и успостављање спомен паркова у њену част. Као одговор формиран је национални покрет који је резултирао настанком великог броја нових тргова, променада и паркова коју су у себи садржали мађарску варијанту имена почивше владарке – *Ержебет* (Erzsébet).¹⁰³⁰ Фигурални споменици су често били нераздвојни део парковских целина, што је био случај и са суботичким Парком краљице Елизабете крај железничке станице, као и са двориштем Касарне шестог пешадијског пука које ће само годину дана након откривања бисте у парку крај железничке станице, постати топос јавне меморије посвећен краљици Елизабети.

Први споменик страдалој угарској краљици у Суботици подигнут је 1900. године на иницијативу главног инжењера Мађарске краљевске железнице (Magyar Királyi Államvasutak) – Јаноша Ковача (Kovács János) – чију су идеју прихватили запослени у железници. (сл. 94) Део трошкова за реализацију споменика обезбедило је железничарско особље, док је остатак средстава прикупљен на јавној свечаности приређеној тим поводом на Палићу, те је и биста могла бити наручена. Споменик краљице Елизабете откривен у суботичком парку, „у сенци тужних врба“, садржао је краљичину портретну бисту изливену у Бешорнеровој ливници, по обрасцу прослављеног престоничког скулптора Алајоша Штробла изведеној пре краљичине смрти. Бронзана биста је била постављена на бели камени постамент, на ком је стајао натпис „ERZSÉBET KIRÁLYNE 1900“.¹⁰³¹ Портрет краљице Елизабете који се нашао у суботичком јавном простору био је изведен по узору на владаркину канонску представу на територији Угарске, која се често могла срести и на репрезентативним портретима.¹⁰³² Представљена је у младом добу, одевена у препознатљиву *дисмађар* хаљину, са круном на глави и дијамантском огрлицом око врата. На Штробловој бисти је нарочита пажња била посвећена краљичиној коси, представљеној у плетеницама, која је била један од препознатљивих атрибута Елизабетиних представа. (сл. 95)

Алајош Штробл је према наводима свог сина још пре краљичине смрти урадио њену портретну бисту када му је она позирала на будимском Двору која ће после краљичине смрти постати веома тражена. У том истом периоду, други знаменити будимпештански вајар, Штроблов супарник, Ђерђ Зала, такође је извео портретне бисте краљевског пара. И Залин и Штроблов рад послужиће за извођење монументалних скулпторских целина након краљичине смрти када се потражња за њеним ликом у трајном материјалу нагло повећала. У том подухвати значајну улогу имаће Мађарско друштво за примењену уметност које је започело је продају дванаест бронзаних попрсја мађарских националних хероја, међу којима се нашао и владарски пар – краљ Фрања Јосиф и краљица Елизабета, крајем 19. века. Из огласа доступног у њиховом гласнику се сазнаје да је једна биста била висине око 28-30 цм,

¹⁰³⁰ J. Sisa, „Public Parks“ in: J. Sisa (ed.), *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, 595-603.

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² О уобличавању краљичине канонске представе видети поглавље „Владарски портрети у палати Бачко-бодрошке жупаније“.

а да је коштала тридесет пет форинти.¹⁰³³ Бешорнорова ливница, у којој је изливена и суботичка биста, започела је сарадњу са Мађарским друштвом за примењену уметност у новембру 1898. године, након што је на ванредној седници друштва, одржаног 15. септембра 1898. поводом смрти краљице, одлучено да ће „припремити уметнички израђену малу бисту Њеног Величанства (уместо постојеће мање успешне скулптуре), која би се умножавала у бронзи.“ Од септембра 1899. године нашла се на тржишту и нова Елизабетина биста аутора Ђерђа Зале, која се у формалном погледу била у готово иста као Штроблова биста.¹⁰³⁴ Убрзо је започело постављање краљичиних попрсја по Штробловом моделу – прва биста је откривена у Мишколцу, а потом је уследило откривање широм Угарског краљевства, између осталог и у још једном јужноугарском граду – у Вршцу.¹⁰³⁵

Начин на који је реаговало Мађарско друштво за примењену уметност након смрти краљице говори о потреби у угарском делу Монархије да се обезбеди лик славне покојнице у трајном материјалу намењен јавној комеморацији. Смештањем лика мађарске хероине у артифицијелни природни простор конституише се јединствени уметнички амбијент, који обавља двојаку функцију: истовремено се у датом простору потврђује лојалност династији Хабзбурговаца, али се он и национализује захваљујући Елизабетиној појавности уобличеној у складу са очекивањима мађарских националних радника. Краљичин лик изведен на дати начин у јавном простору слободног краљевског града Суботице требало да је још једном да означи Суботицу као мађарску националну средину, упркос мултиетничком саставу њеног становништва, на чему се у освит 20. века радило свим средствима. (сл. 96)

Већ наредне године у Суботици је откривен још један споменик посвећен краљици Елизабете који је урадио млади суботички вајар Еде Телч (Telcs Ede) (сл. 97). Краљичина спомен-биста је откривена у дворишту Касарне шестог пешадијског пука 28. јула 1901. године.¹⁰³⁶ Простор дворишта касарне био је испуњен засадима дрвећа, уређен као парковска целина чија је структура била устројена у односу на краљичин споменик. У штампи се наводи да је „ово двориште претворено у цветни врт и названо Елизабети парк у знак сећања на вољену краљицу.“¹⁰³⁷ Биста је изливена у бронзи, а моделована је према портрету краљице Елизабете насталом током седамдесетих година 19. века. У сличном маниру је Ђула Бенџур изобразио краљицу на постхумном портрету намењеном Елизабетиној дворској дами Иди Ференци, а који је наручио краљ Фрања Јосиф.¹⁰³⁸ Постамент на који је постављен Телчова биста искорачује из традиције академског реализма и приближава се сецесијским визуелним кодовима који ће у наредном периоду бити веома заступљени у трећем по величини граду у Угарској. За разлику од првобитно постављене краљичине бисте у Суботици коју је извео Алојош Штробл чија је формална изведба обиловала детаљима који визуелно детерминишу Елизабету као мађарску краљицу, Телчово решење се ослања на приказ краљице са косом скупљеном у високу пунђу, одевеном у хаљину са наглашеним оковратником какву је носила на дан убиства. Будући да употребљени визуелни наратив није комуницирао да је у питању краљица Мађара, то је требало надоместити вербалним наративом. На постаменту испод статуе је у оквиру свечаности откривања споменика био положен лаворов венац са траком у националним мађарским бојама на којој је писало: „Заувек незаборавном анђелу чувару Мађарске – официри суботичког шестог пешадијског војног пука“.¹⁰³⁹ Након 1918. године када се Суботица нашла у границама јужнословенске државе, владарка из династије Хабзбург је била

¹⁰³³ *Magyar Iparművészet* I évfolyam, 9. szám, november 1898.

http://epa.oszk.hu/01000/01059/00008/pdf/1898_9_hird.pdf (приступљено: 27.10.2022.)

¹⁰³⁴ *Magyar Iparművészet* I évfolyam, 8. szám, szeptember 1898.

¹⁰³⁵ Т. Куџор, *Апотеоза краљице Елизабете: Споменик Алајоша Штробла у Суботици* (завршни рад), 17.

¹⁰³⁶ <https://www.kozterkep.hu/24882/erzsebet-kiralynye-mellszobra#> (приступљено: 4.11.2022.)

¹⁰³⁷ „Erzsébet királyné szobra Szabadkán“, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 31. szám, 4. augusztus 1901.

¹⁰³⁸ G. Bellák, „Benczúr Gyula: Erzsébet királyné” in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 573-574.

¹⁰³⁹ „Erzsébet királyné szobra Szabadkán“, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 31. szám, 4. augusztus 1901.

непожељна у јавном простору, те су обе њене статуе уклоњене из јавног простора града.¹⁰⁴⁰

*

У слободном краљевском граду Земуну, смештеном у пограничном ободу на југу Краљевине Угарске, у првој деценији 20. века такође долази до *династизације* јавног градског простора, подизањем спомен-бисте посвећене краљу и цару Фрањи Јосифу 1901. године, у Градском парку који је након смрти владареве супруге преименован у Парк царице и краљице Јелисавете (Erzsébet királyné park). Први јавни, скулпторални споменик, подигнут у градском језгру Земунa, био је споменик краљу Фрањи Јосифу које је Градско заступништво 1899. године одлучило да подигне у част владаревог 70. рођендана који је наступао следеће 1900. године.¹⁰⁴¹ (сл. 98) Тим поводом је оформљен посебан одбор који је дату идеју реализовао у наредне две године, а израда бисте је поверена естаблираном хрватском скулптору Ивану Рендићу. Споменик је постављен на почасно место на северној страни проширеног дела главне стазе у Градском парку, а састојао се од попрсја владара изведеног у белом мермеру, постављеног на бели постамент, стилизован флоралним мотивима на ком се нашао и градски грб урађен техником мозаика у складу са принципима академске традиције.¹⁰⁴² Мермерна биста коју је Иван Рендић извео за земунски парк настаје по гипсаном моделу царевог допојасног портрета који је Рендић урадио у Бечу, након што му је са острва Вис стигао захтев да изради споменик цара Фрање Јосифа. Приликом овог ангажмана Рендић није желео да портретише цара „према фотографији, већ по нарави“, те је исте 1898. године отпутовао у Беч са том намером. Међутим, вајару Рендићу дуго времена током боравка у Бечу није полазило за руком да изобрази владарев лик, што је напослетку највероватније ипак остварио.¹⁰⁴³ У Глипототеци Хрватске академије знаности и умјетности данас се чува бронзано попрсје цара и краља Фрање Јосифа захваљујући ком можемо стећи утисак о бисти која се налазила у земунском парку.¹⁰⁴⁴ У јулу 1901. године Рендић је лично надгледао постављање споменика у Земуну, а присуствовао је и свечаности откривања која је била уприличена 27. јула. Овој пригоди су присуствовали представници области, на челу са великим жупаном Сремске жупаније Петром Јурковићем, као појединцима из редова свештенства и војске.¹⁰⁴⁵ Аутор текста у сарајевској Нади наводи: „Споменик је израђен ријетком умјетничком вештином, те се сваки дивни новом ремек-дјелу славног хрватског кипара.“¹⁰⁴⁶

Поред земунског споменика на простору јужне Угарске су подигнута и друга спомен-обележја посвећена аустроугарском монарху. Визуелно веома сродан земунском споменику, подигнута у другом материјалу, била је бронзана биста краља Фрање Јосифа, постављена на камени постамент у Градском парку у слободном краљевском граду Вршцу (сл. 99). Вршачка краљева биста је позиционирана је пандан већ постојећој статуи краљице Елизабете постављеној 1899. године наспрам које се нашло попрсје њеног супруга. (сл.)¹⁰⁴⁷ Владарево попрсје откривено у Вршцу на његов 72. рођендан изведено је према моделу

¹⁰⁴⁰ Више о процесу уклањања и потоњој судбини попрсја краљице Елизабете које је извео Еде Телч: Z. Kovacs, „Az elveszett szabadkai Erzsébet szobortól Keglovich szegedi műterméig“, доступно на: https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/muzeumok/Csongrad_megye/Muzeumi_kotetek/pages/mukucsom_1999/009_szabadkai.htm (приступљено: 4.11.2022.)

¹⁰⁴¹ „Svečano otkriće spomenika Njegovom veličanstvu caru i kralju u Zemunu“, *Nada*, god. VII, br. 16, 15. augusta 1901.

¹⁰⁴² М. Дабижић, „Прилог прошлости Градског парка Земуну од седамдесетих година XIX века до 1914. године“, *Наслеђе* 14, 2013, 152.

¹⁰⁴³ D. Kečkemet, *Ivan Rendić: život i djelo*, Supetar, Zagreb, 1969, 115-116.

¹⁰⁴⁴ D. Prančević, „Slavoluci i(li) spomenici. Načini obilježavanja prisutnosti cara i kralja Franje Josipa I. u javnom prostoru Dalmacije i Kvarnera u drugoj polovini 19. stoljeća“, *Rad Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. No. 44/1, 2020, 142-143.

¹⁰⁴⁵ „A király szobra Zimonyban“, *Budapesti Hírlap*, 21. évfolyam, 205. szám, 28. július 1901.

¹⁰⁴⁶ „Svečano otkriće spomenika Njegovom veličanstvu caru i kralju u Zemunu“, *Nada*, god. VII, br. 16, 15. augusta 1901.

¹⁰⁴⁷ „Szoborleleplezés Verseczen“, *Vasárnapi Ujság*, 49. évfolyam, 34. szám, 24. augusztus 1902.

познатог аустријског скулптора Виктора Тилгнера (Viktor Oscar Tilgner) ког је у више наврата ангажовао цар Фрања Јосиф, који је такође у Бечу извео велики број јавних споменика, између осталог и статуу свог пријатеља, чувеног сликара Ханса Макарта.¹⁰⁴⁸ Реконструкција изгледа споменика краљу Фрањи Јосифу у Градском парку у Вршцу, могућа је захваљујући сачуваним фотографијама бисте цара Фрање Јосифа које је извео Тилгнер. Иако заснована на традицији идеалистичког реализма у портретним попрсјима, Тилгнеров рад одликује извесна динамичност форме која је послужила за обраду краљеве војничке одежде у којој је приказан, као и карактеристичне браде и бркова.

Ипак, без обзира на то, у јужноугарској споменичкој култури на прелазу векова одређени број спомен-обележја био је посвећен и припадницима владајуће династије, што је углавном био случај са срединама у којим мађарски народ није чинио већину становништва.

*

Комеморативна пракса у виду споменичке продукције на простору јужне Угарске у периоду између Миленијума и почетка Великог рата у највећој мери је била посвећена Мађарској револуцији и Рату за независност (1848-49). Велики број спомен-обележја подигнут је широм данашње Војводине у насељима различитог статуса и етничке структуре. Неки од споменика су постављани на главне градске тргове у седиштима жупанија, изводили су их престонички скулптори и представљали су важан симболички означитељ у градским целинама, док су други следили типизирани, масовни споменички прототип обелиска који се током Миленијума нарочито раширио диљем Угарске.

Посвета споменика подигнутих у овом периоду у великом броју случајева се односила на *арадске мученике* (мађ. *aradi vértanúk*), генерале револуционарне војске који су стекли ореол мученика херојски палих у борби за националну слободу.¹⁰⁴⁹ Њихово погубљење је наредио, пре више од пола века, тада још увек актуелни владар – Фрања Јосиф, против ког се, у освит 20. века, све више оријентисала владајућа струја у угарском парламенту – Странка независности. Погубљење генерала у Араду у мађарској националној свести фигурирао је као догађај од прворазредног значаја, те је у добу стасавања јавне споменичке скулптуре у Угарској једна од првих иницијатива била да се уобличи спомен-обележја на 6. октобар 1849. године које је 1890. у Араду реализовао познати скулптор Ђерђ Зала.¹⁰⁵⁰ Споменик сачињава скулпторска целина у чијем центру се нашла алегоријска женска фигура која симболизује слободу, са ловоровим венцем и мачем у рукама, на највише постаменту; средишњи ниво је сачињен од четири фигуралне групе од којих свака персонификује одређене апстрактне категорије које кореспондирају са одликама арадских мученика, док су на најнижем нивоу спомен-обележја у кружним медаљонима, изведеним у бронзи били су приказани портрети тринаестице генерала.¹⁰⁵¹ Две године након откривања споменика у Араду, у Вршцу је 2. новембра 1892. године подигнут Споменик народној одбрани (Honvéd-emlékmű) (сл. 100), позициониран на Андрашијевој променади, један од ретких који је пре Миленијума изграђен на периферији јужне Угарске. Аутор споменика је био Антал Ридл (Riedl Antal), не нарочито познати скулптор, а изградња споменика је финансирана средствима Збора народне гарде у Вршцу и грађана Вршца, који су били „спремни на жртву“. Формално решење споменика је било сродно арадском – састојао се од високог постамента у форми обелиска – својеврсна гвоздена пирамида, на чијем врху се нашла персонификација *Hungária*-е изображена као женска фигура у младој доби која држи ловоров венац у десној руци, док јој је лева ослоњена на штит са мађарским националним обележјем. С обзиром да је споменик срушен као и сви остали на територији данашње Војводине, изглед споменика је познат на основу фотографије у *Недељним новинама* као и

¹⁰⁴⁸ http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_T/Tilgner_Viktor-Oskar_1844_1896.xml (приступљено: 4.11.2022.)

¹⁰⁴⁹ Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкерекy: култура сећања и култура заборава“, 159.

¹⁰⁵⁰ Gy. Borbás, *A millennium szobrása: Zala György, 1858-1937*, Budapest, 1999.

¹⁰⁵¹ I. Nagy, „Az első emlékművek, emlékműpályázatok. Tarsadalmi igény és műveszi teljesítmény“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 584.

са разгледница из Вршца које су дистрибуиране до 1918. године. У чланку којим је испраћено откривање споменика велики простор је посвећен борбама вођеним у периоду 1848-49. као и заслугама мађарских домобрана, у тексту се наводи да „(...) Споменик народне одбране у Вршцу велича хероје и мученике не само једне битке, већ свих борби у којима је Вршац учествовао током Револуција и Рата за независност.“¹⁰⁵²

Упркос јако малој популацији мађарског живља у граду Вршцу, насупрот немачком и српском,¹⁰⁵³ у граду је подигнут споменик са предзнаком мађарске нације који је величао мађарску борбу за слободу и самосталност. Формална реализација овог споменика припада типском решењу, без нарочитих уметничких одлика, ипак – његова пропаганда функција је била испуњена. У новинском тексту у *Недељним новинама* нарочита пажња је посвећена замишљеној визији мађарске политичке нације: „(...) али земља се може поносити и градом Вршцем који оваквим примером доказује да, иако његови грађани углавном говоре немачким језиком, по мађарском патриотизму не заостају ни за једним другим градом у држави. За истински просвећене душе које заиста воле своју земљу, не може бити противречности између наслеђеног матерњег језика и осећања мађарског држављанства.“¹⁰⁵⁴ Визуелни и вербални наративи остварени у вршачком Споменику народној одбрани доказ су предмиленијумских тенденција да се *мађаризију* сви градови на јужноугарском простору, без обзира на већинско становништво које су чинили немађарски народи. Кулминација ових настојања уследиће у постмиленијумском периоду.

У Турском Бечеју (данашњи Нови Бечеј) у септембру 1903. свечано је откривен споменик посвећен мађарској револуцији, обелиск од кречњака, висине осам метара, са натписом „Славној успомени на борбу за слободу 1848/49. Подигнуто 1903.“¹⁰⁵⁵ Почетком наредне године 1904. у Мађарском Итебеју (данашњи Нови Итебеј) откривен је споменик вођи Мађарске револуције Лајошу Кошуту. Наредне године је у још једном банатском месту, у Жомбољу, такође је подигнут споменик водећем револуционару Лајошу Кошуту. Већинско жомбољско становништво су били Немци, али, како је писано у ондашњој штампи, „у којима куца верно мађарско срце“¹⁰⁵⁶.¹⁰⁵⁷ Споменик Јожефу Швајдлу је у Сомбору откривен у мају 1905, а у мају 1906. у Великом Бечкереку (данашњи Зрењанин) светлост дана је угледао раскошни фигурални споменик посвећен још једној особи страдалој у Араду 1849, пореклом из Баната, генералу Ернеу Кишу који предводио борбе против Срба у банатској регији.¹⁰⁵⁸ Године 1907. је у Турском Бечеју покренута иницијатива за успостављање споменика посвећеног такође једном од тринаесторице арадских мученика, овога пута Карољу Ланинген Вестербургу (Leiningen-Westerburg Károly), а до његове реализације долази 1911. године.¹⁰⁵⁹ *Монументоманија* на територији јужне Угарске се наставила све до краја постојања двојне монархије, а нарочито ће бити актуализован мађарски револуционар с почетка 18. века – Ференц Ракоци. У националном заносу инспирисаном повратком Ракоцијевих земних остатака у Угарску 1906. године, долази до

¹⁰⁵² „A Verseczi Honvédemlék.“, *Vasárnapi Ujság*, 39. évfolyam, 48. szám, 27. november 1892.

¹⁰⁵³ О етничком саставу у граду Вршцу видети поглавље „*Вршчаки триптих* Паје Јовановића: улепшани свет Банаћана“.

¹⁰⁵⁴ „A Verseczi Honvédemlék.“, *Vasárnapi Ujság*, 39. évfolyam, 48. szám, 27. november 1892.

¹⁰⁵⁵ Иницијатор споменика био је Густав Шољмошија, а пројектовао га је будимпештански инжењер пореклом из Турског Бечеја Геза Банлаки. Крчмар 2016: 160.

¹⁰⁵⁶ „Süd-Ungarn. Kossuth-Feier in Zsomboly“, GBWb 26, 1. Juli 1905, 2-3. Наведно према: Ф. Крчмар, „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, 2016, 160.

¹⁰⁵⁷ Ф. Крчмар „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, 160.

¹⁰⁵⁸ Аутор споменика био је Бела Раднаи, скулптор пореклом из Пожуна, који је радио споменике мађарским херојима пера – Шандору Петефију у свом и песниковом родном Пожуну, као и Николаусу Ленауу у банатском месту Чатад (данашњи Ленаухајм у Румунији), а био је ангажован и на пројектима у Будимпешти – изради скулптура на Парламенту и Будимској тврђави. *Исто*, 162-163.

¹⁰⁵⁹ *Исто*, 161.

низа националних акција посвећених овом хероју; у Оршави је 1907. откривен споменик њему посвећен,¹⁰⁶⁰ а у Сомбору 1912. године.¹⁰⁶¹

Одлука да се подигне споменик генералу Јожефу Швајдлу у Сомбору 1905. године иницирала је чињеница да је рођен у овом граду крајем 18. века. Овај посао је поверен мађарском скулптору на заласку каријере, Лајошу Ђерђу Матраију, који је преминуо наредне 1906. године, а у овом подухвату му је помогао његов Лајош Матраи млађи.¹⁰⁶² Подизању Швајдловог споменика претходио је процес креирања мита о хероју мученику који је положио крв за живот мађарске нације у неколико етапа, што је био устаљени механизам у „производњи“ хероја у европским деветнаестовековним друштвима.¹⁰⁶³ Процес произвођења херојског мита о Јожефу Швајдлу започело је Историјско друштво Бачко-бодрошке жупаније које је имало важну улогу у оснаживању мађарске националне идеје у складу са ондашњим духом времена.¹⁰⁶⁴

У другој књизи седамнаестог годишта *Годишњака Историјског друштва* која је штампана 1901. године изашао је текст „Јожеф Швајдл, генерал 1848-49, арадски мученик, реликвије“ који је приредио Лајош Редигер (Roediger Lajos), чувара музеја Историјског друштва Бач-бодрошке жупаније.¹⁰⁶⁵ У тексту је описано да је Ференц Цирфус (Czirfusz Ferenc), један од оснивача Друштва и вишегодишњи председник, упутио молбе породицама „ватрених патриота и великих људи“ да приложе меморабиле које би постале део *функционалног памћења*¹⁰⁶⁶ на одређеног појединца. На овај захтев је одговорио Шандор Балог (Balogh Sándor), зет пострадалог генерала Јожефа Швајдла, пославши музеју Друштва следеће „цењене“ реликвије: 1. молитвеник генерала на немачком језику, у кожном повезу, који је био код њега у рано јутро 6. октобра 1849. године, у тренутку смрти;¹⁰⁶⁷ 2. картушу, односно генералову хусарску футролу за патроне коју је сачувала „мученикова удовица и предала својој деци“;¹⁰⁶⁸ 3. декрет којим ратни министар Артур Гергеи (Artúr Görgei) поставља генерала Швајдла за команданта Града Пеште и даје му отворену команду; на списку су се нашле и друге меморабиле од мањег значаја. На крају текста аутор изражава наду да ће се остварити план да плочом буде обележен објекат на чијем се месту налазила кућа генерала Швајдла.¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁰ Исто.

¹⁰⁶¹ G. Csoór, *Bácska társadalmi élete: ezer arcképpel*, Budapest, 1910, 33-34.

¹⁰⁶² О читавом процесу уобличавања херојског култа Јожефа Швајдла у Сомбору, погледати више у: Ј. Миловановић, „Између националног сећања и заборав: споменици херојима мача – Јожефу Швајдлу у Сомбору и Карађорђу Петровићу у Београду“, *Наслеђе* 21, Београд, 2022, 123–148.

¹⁰⁶³ Тимотијевић 2002. Значај хероја у деветнаестовековној мисли констатуише се већ на самом почетку века у окриљу британски историографије. Највећи допринос у том погледу дао је Томас Карлајл, британски историчар, у свом делу *О херојима, култу хероја и херојском у историји* (1841) у којој говори о значају „великих личности“ и њиховој важности у историји. (Карлајл 1988.)

¹⁰⁶⁴ К. Каић, „Сазревање урбане културе“ у: *Историја Сомбора кроз векове*, Сомбор, 2017, 455.

¹⁰⁶⁵ За датум оснивања музеја Историјског друштва Бач-бодрошке жупаније узима се датум оснивања Друштва, међитим, 1887. године за излагачке потребе Друштву су уступљене просторије у приземљу Жупаније, да би касније биле премештене на спрат. Првобитне музеолошке збирке које су прикупљане у оквиру ове институције биле су нумизматичка, археолошка, архивска и библиотечарска. (Бодор 1996.)

¹⁰⁶⁶ Према дефиницији Јана и Алаиде Асман функционално памћење подиже мост између прошлости, садашњости и будућности, поступа селективно, поседује вредности на којима се темеље идентитетски профил и норме поступања, има специфичног носиоца у виду групе, институције или појединца, и може играти важну улогу у легитимацији и делегитимацији власти. (J. Asman, *nav. delo*, 63.)

¹⁰⁶⁷ С обзиром на тежњу ка верном преношењу историјских података које је гајило Друштво, у тексту се наводи да аутентичност ове „реликвије“ може да потврди капетан Ђула Типула (Tirpula Gyula) из Чаквара, који наводи да је поред тела пострадалог Швајдла молитвеник пронашао војник батаљона чији је ескадрон извршио егзекуцију над четворицом генерала Швајдлом, Кишом, Дежефијем и Лазарусом. L. Rodieger, „Schweidel József 1848 – 49-es honvédtábornak, aradi vértanú, reliquiái”, in: *A Bács-bodrogh vármegyei történelmi társulat évkönyve*, ed. Trencsényi Károly 190, 79-80.

¹⁰⁶⁸ И за ову „реликвију“ аутор текста наводи да су њену аутентичност потврдила деца мученика. Rodieger 1901: 79-80.

¹⁰⁶⁹ L. Rodieger, *op. cit*, 1901, 81.

Меморабилеје су биле у функцији оприсутњавања хероја мученика, отелотворење сећања на његово велико дело, као и материјални доказ његовог страдања. Потреба Историјског друштва Бач-борошке жупаније и њених челника за прикупљањем *реликвија* хероја и *излагањем* локалној заједници темељила се на потреби да се истакне посебност локалне заједнице која је успела да изнедри оваквог хероја партиципирајући истовремено у слојевитом процесу мађарског националног памћења. Херојска величина појединца који је из ње проистекао је постајала огледало заједнице – он у чистом облику оличава наводно „стварне“ квалитете дате скупине, које је модерни живот замаглио и укаљао. Евоцирање хероја мађарске револуције 1848-49. године је актуелним припадницима нације који су се дивили својим претходницима у борби за националну слободу служило као инспирација за нове националне подвиге, указивало правац, а уједно је и мобилисало народ да се уједине за достизање заједничког циља.¹⁰⁷⁰ У контексту Јозефа Швајдла битно је истаћи да он етнички није био Мађар, већ Немац, чак је и његов молитвеник као прворазредна реликвија његовог страдања била на немачком, а не мађарском језику; међутим мађарска заједница у Сомбору је у њему видела сопствени узор на основу његових идеолошких афинитета, а не генеалошког порекла.¹⁰⁷¹

Следећа етапа у креирању мита о Јозефу Швајдлу као националном хероју било је обележавање места где се налазила кућа у којој је рођен генерал која је било још једано сведочанство о присуству, али и пореклу великана које је делио са локалном заједницом. Спомен-плоча у виду камене табле исписане златним словима, постављена је на објекат Школе за забавиље (данашња ОШ „Братство-јединство“) која је била подигнута на месту где се налазила Швајдлова родна кућа, а откривена је 6. октобра 1902. године, када је обележаван Дан арадских мученика.¹⁰⁷²

Наредна фаза апотеозе националног хероја мученика била је успостављање трајне меморије у виду бронзане статуе, на Тргу Жупаније, испред жупанијског здања, на самом уласку у Градски парк који је уређен неколико година раније. Након откривања споменика, на иницијативу Одбора за подизање Швајдловог споменика ова градска целина је преименована у Трг слободе, чиме је заокружена сомборска симболичка топографија, али и створен специфични *крајолик сећања (landscape of memory)* и истакнуте врховне вредности заједнице која креира значење.¹⁰⁷³

Споменик Јозефу Швајдлу у Сомбору је био први самостални споменик неког од тринаесторице арадских мученика подигнут у Угарској, као и први споменик у градском језгру Сомбора који кореспондира са мађарском националном идејом. Споменик се састојао од бронзане статуе са приказом генерала у пуној фигури која је била постављена на камени постамент са натписом имена представљеног и осталим детаљима који указују на поручиоце споменика и датум откривања. (сл. 101) Швајдл је био верно приказан, што су потврдили његови потомци на свечаности откривања.¹⁰⁷⁴ Генерал је одевен у хусарску униформу, типичан мађарски костим, представљен у ставу контра поста, прекрштених руку, сабље за пасом, погледа упереног у даљину; израз лица генерала Швајдла је одлучан и непоколебљив, чему доприносе бркови као симбол маскулинитета, али и мађарска национална карактеристика.¹⁰⁷⁵ Бркови међу Мађарима нису били искључиво део мушке моде, већ су били препознати као идентификациони симбол мађарске нације о чему нарочито сведочи

¹⁰⁷⁰ A. D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, 1986, 196.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² G. Csóór, *op. cit.*, 33.

¹⁰⁷³ S. Radović, *Grad kao tekst*, Beograd, 2017, 202.

¹⁰⁷⁴ Schweidel József emlékszóbranak leleplezése Zomborban, *Vasárnapi Ujság*, 21. május 1905.

¹⁰⁷⁵ На самом почетку националне мађарске скулптуре стоји портрет хероја песника Михаља Чоконаија (Csokonai Mihály) из Дебрецина који је извео Иштан Ференци (Ferenczy István). Ова биста је најавила приказ идалног мађарског хероја – песник је био представљен овенчан ловоровим венцем, али одевен у мађарско свечано одело – дисмађар. Његов мађарски карактер је додатно наглашен приказом бркова. Е. Király 2018: „A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül”, 120.

рад мађарског етнографа, археолога и натуралисте Ота Хермана „Мађарски бркови“.¹⁰⁷⁶ У мађарској култури одевања, а још више у визуелној, идентификационој култури, ношиву је придавана нарочита пажња. Хусарски костим у који је одевен генерал Швајдл био је симбол мађарске борбе за слободу који је стајао насупрот германском грађанском костиму, а такође су и мађарски бркови у одређеном периоду 18. века били забрањени као маркер који се супротстављао германској култури. (сл. 102) Описани детаљи указују да је од великог значаја било да генералова статуа добије мађарски карактер, док се са друге стране ослањала на нововековну споменичку традицију. Употреба споменика у јавном простору у сврху устројавања политичке реалности често је надилазила одлике споменика као аутономне уметничке форме. Бронзана фигура генерала Швајдла није поседовала нарочите уметничке одлике, већ су је карактерисали типизираност приказа и основно испуњење захтева за сличношћу између реалног генераловог изгледа и његовог изображења на споменику. Споменик генералу Швајдлу подигнут у Сомбору фигурира као сакреатор у култури сећања и идеолошком значењу града, пре него као нарочито истакнут уметничко-естетски артефакт. Упркос томе, креирање култа мученика, а затим и његова апотеоза изображењем херојског лика у медију скулптуре који је претендовао на вечност, служили су превладавању телесне пропадљивости генерала која је изједначена са бесмртношћу мађарске нације.¹⁰⁷⁷

Завршна фаза апотеозе националног хероја представљала је свечаност откривања споменика, након чега је споменик могао функционисати као експонент концепта мађарске политичке нације. Свечаности поводом откривања споменика су биле крајњи, али такође веома важан елемент у процесу креирања култа хероја у 19. веку често уобличаване као својеврсни ефемерни спектакл.¹⁰⁷⁸ На такав начин је била уобличена и свечаност поводом откривања споменика Јожефа Швајдла у Сомбору на дан генераловог рођења 18. маја 1905. године. Поред присутних из редова градске и жупанијске власти, као и чланова генералове породице, свечаности су присуствовали и политички званичници из престонице, међу којима се нашао и Ференц Кошут (Kossuth Ferenc), син једног од најистакнутијих револуционара 1848-49. Лајоша Кошута и вођа Независне странке које која се почетком 20. века борила против дуализма.¹⁰⁷⁹ Светковине, попут ове, сагледавају се као метафоре у којима су кондензоване политичке поруке. У њима је могуће ишчитати друштвено-политичку стварност, основне принципе и постулате идеологије. Истовремено, свечаности су и једно од најмоћнијих средстава обликовања јавног мњења, па су тако не само пратилац политичког живота, већ и активно средство политичке акције.¹⁰⁸⁰ О церемонији откривања споменика су извештавали бројни листови како локални и регионални, тако и престонички. Лист *Бачка (Bácska)* је готово читав број посветила сећању на генерала Швајдла, његовом споменику и свечаности откривања.¹⁰⁸¹ У будимпештанским *Недељним новинама* прилично простора је такође заузео овај догађај, те је култура сећања, по устаљеном принципу, била подједнако подржана и визуелним, али и вербалним аспектом. Један цитат из овог текста компресовано преноси атмосферу која је 18. маја 1905. владала у Сомбору: „Као што се охрабрујућа дуга појавила на Истоку када су погубљени арадски мученици, тако је и откривање статуе једног од мученика требало да буде прекретница у животу мађарске отаџбине.“¹⁰⁸²

Симболички капитал који је потицао од Сомборца, генерала Швајдла, актуелна мађарска власт у Бачко-бодрошкој жупанији је ставила у сврху постизања савремених

¹⁰⁷⁶ https://en.mandadb.hu/cikk/809971/Cult_of_moustache

¹⁰⁷⁷ Т. Кулић, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, 2014, 54.

¹⁰⁷⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, 2006, 356.

¹⁰⁷⁹ Kardum, Gajski, *op. cit.*, 2012, 112. Припадници сомборских странака који су се залагали за независност одали су почаст Ференцу Кошуту. Csóór 1910: 43.

¹⁰⁸⁰ J. Đorđević, *nav. delo*, 8.

¹⁰⁸¹ *Bácska: megyei közérdekű politikai közlöny*, 19. május 1905. http://www.biblioso.org.rs/digitalna_arhiva/backa

¹⁰⁸² Schweidel József emléksobrának leleplezése Zomborban, *Vasárnapi újság*, 21. május 1905. http://epa.oszk.hu/00000/00030/02680/pdf/VU_EPA00030_1905_21.pdf

циљева и усмерила против свог јавног непријатеља који се с једне стране огледао у хабзбуршком владару – истом оном који је „крив“ за Швајдлово погубљење, а са друге стране у немађарским народима који је требало да постану верни грађани Угарске са мађарским националним предзнаком. У време када откриван овај споменик у Сомбору, у Европи је увелико зveckало оружје и Велики рат се назирао, те је статуа једног генерала требало да подсети на суштину нације и њеног колективног живота који тек у рату задобијају „потпуни смисао“, попут свесног умирања зарад имагинарне заједнице каква је нација.¹⁰⁸³

Годину дана након Швајдловог споменика у испред палате Бачко-бодрошке жупаније, откривен је споменик његовом ратном саборцу, али и сапатнику у арадском страдању генералу Ернеу Кишу (сл. 103), рођеном у Темишвару, али јерменског порекла, чија је породица поседовала земљишне поседе у Итебеју и Елемиру, у околини Великог Бечкерека. Иницијатива о подизању споменика генералу Кишу потекла је 1903. од државног инспектора матичних књига Торонталске жупаније Јаноша Хегедиша који се, између осталог, бавио и истраживањем Револуције 1848. и прикупљањем историјске грађе у вези са овим догађајем. Делјењем своје идеје са јавношћу у бечкеречком листу *Торнтал (Torontál)*, Хегедиш је пробудио интересовање за остварење ове замисли код супруге торонталског великог жупана Лајоша Делиманића која је предузела прве кораке у реализацији, сазивањем женског скупа који је успео да анимира ширу јавност што је резултирало формирањем Одбора за подизање Кишовог споменика који су поред иницијатора и супруге великог жупана чиниле и супруге високих жупанијских званичника.¹⁰⁸⁴

Пројекат уобличавања овог споменика поверен је скулптору Бели Раднаију (Radnai Béla), пореклом из Пожуна (данас Братислава), који је у тренутку ангажовања на пројекту у Бечкереку већ имао остварене споменичке целине иза себе попут споменика Шандору Петефију, подигнутог 1899. у његовом родном граду, уз још неколицуну споменика. Раднаи се школовао у Школи за примењену уметност, а потом се додатно усавршавао годину дана у школи Алајоша Штробла, док је од 1895. до 1903. радио као помоћник Јаноша Фардуса (Fadrusz János), све до његове смрти. Након Фардусове смрти започиње самосталну скулпторску активност, а упустиће се и у педагошке воде, предавао је у моделирање студентима уметности у Високој школи ликовних уметности. Карољ Лика уметнички критичар који је писао о многим мађарским уметницима, тако и Бели Раднаију наводи да његову целокупну уметност карактерише жеља за интимношћу, нежни, лирски квалитет, пре него херојски прикази јунака.¹⁰⁸⁵ Међутим Раднаи је урадио две статуе националних хероја, арадских мученика на простору јужне Угарске – генералу Кишу у Великом Бечкереку и генералу Лајнингену у Турском Бечеју 1911. године. Међутим, и један и други споменик не одликује херојски набој, већ својеврстан узвишени патос који кореспондира са националним мартирима које је Бела изобразио у медију скулптуре.

Уобличавање споменика Ернеу Кишу почивао је на основама веома блиским подизању споменика Јожефу Швајдлу у Сомбору. Попуст сомборског монумента посвећеног арадском мученику и овај је био постављен на најзначајнију симболичку тачку у граду – на централни Градски трг испред палате Торонталске жупаније. У извештавању локалне штампе, годину дана пре него што је споменик откривен, објављена је вест о позицији и изгледу будућег споменика: „Наш трг ће ускоро красити споменик познатом борцу за мађарску слободу, генералу Ернеу Кишу. Одбор за подизање споменика је, као што је познато, израду споменика поверио вајару Бели Раднаију, ученику Јаноша Фардуса. Раднаи је већ утврдио изглед споменика: Киша је представио као војсковођу у униформи, ослоњеног левом руком

¹⁰⁸³ Т. Кулјић, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, Београд, 2014, 198.

¹⁰⁸⁴ За више детаља који се тичу подизања споменика генералу Ернеу Кишу у Великом Бечкереку, потрекепљених обимном историјском грађом погледати: Ф. Крчмар „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заборав“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, Нови Сад, 2016, 157-173.

¹⁰⁸⁵ К. Лика, „Radnai Béla“, in: *Művészet*, , 10. évfolyam, 9. szám, 375-378.

на мач, како болно гледа према Перлезу где се бије крвава битка. Око њега су тужни знаци протекле битке.“¹⁰⁸⁶

Споменик Ернеу Кишу састојао се од широког, подужног, каменог постамента, на који је била постављена бронзана статуа генерала, ослоњеног на мач. Генерал је био обучен у генералску, хусарску униформу, са дугачким капутом преко. Типичну мађарску униформу у којој је био представљен и генерал Швајдл, допуњавали су бркови који су били део Кишове појавности. (сл. 104) Своје утиске о изгледу генерала Киша поделио је извештач *Недељних новина* у тексту који је изашао након откривања споменика: „Овај високи, чврсти лик, упркос свом страном пореклу, обиловао је великим националним врлинама, био је то Ерне Киш, богати банатски велепоседник, који је својим наступом 1848. године одведен на Голготу у Арад.“¹⁰⁸⁷ Попут Јожефа Швајдла, ни Ерне Киш није био мађарског порекла, али то, као ни у првом случају није представљало проблем мађарским националним радницима да створе митску, херојску ауру око генерала мартира. За разлику од бисте генерала Швајдла који је приказан одлучно и пркосно, заглаван у даљину, Кишова фигура, иако уметнички квалитетније изведена приказивала је разочараног борца, спуштеног погледа који евоцира меланхоличну природу која је била приписивана мађарском националном бићу.

Откривање споменика Ернеу Кишу је такође било испраћено највишим званицама, међу којима се нашао и Ђула Јушт (Justh Gyula), председник Представничког дома угарског сабора који је у свом говору истакао да је дошао да изрази сопствени и скупштински омаж заслугама Ернеа Киша, истичући „велики преокрет који се догодио у политичком животу“, скрећући пажњу на чињеницу да је приликом откривања статуе мученика Мађарског рата за независност присутан и представник мађарске владе, „по први пут од 1867.“. Систем значења на којима се темељио Швајдлов споменик у Сомбору, прожео и бечкеречки јавни меморијал који је баштинио сећање на национално страдање, црпећи из њега капитал за остварење замисли о мађарској политичкој нацији. Мађарски национални радници који су учествовали у подизању споменика у постмиленијумском периоду, веровали су у снагу њиховог делања, о чему сведочи и говор Имреа Варадија представника града који је на крају свог говора изразио је жељу да статуа учествује у стварању идеје о мирном братском заједништву у региону различитих националности и у свим фазама предстојећег великог националног и друштвеног преображаја. Нарочито политизован говор одржао је Антал Гунтер, антибечки настројен секретар Министарства правде, припадник Четрдесетосмашке и независњачке странке у коме је сажео значење споменика. У његовом излагању се јасно може ишчитати вишеслојни раздор који је владао у угарском политичком и друштвеном животу и сукоб са краљем позивајући се на основе концепта мађарске политике нације који је отелотворен у споменику Ернеу Кишу у центру етнички разнородне Торонталске жупаније. „(...) влада може да води династичку политику само у договору са нацијом. Нације јединствен организам који укључује нацију као и краља. Краљ није изнад нације и није ван устава, краљ је орган устава, институција националног живота. Не можете замислити несрећнију и слепију политику, рекао је он, него када један народ слави своје хероје и мученике, а онда краљеве владе не учествују у тим прославама.“ Потреба да се и јужној Угарској изгради мрежа симбола посвећених арадским мученицима јасно је означена следећом реченицом: „Крв хероја, сећање на њихове мученике: то је оно од чега се састоји мађарски устав.“¹⁰⁸⁸

Трећи споменик који је посвећен још једном арадском мученику на територији јужне Угарске био је откривен је у Турском Бечеју 17. септембра 1911. године у част грофа Кароља Лајнингена (сл. 105), а у наредном месецу октобру се припремало откривање коњаничке статуе њиховог наредника, а потом и сапатника Јаноша Дамјанића у граду Солноку у

¹⁰⁸⁶ „Lokales. General Ernest Kiss-Monument“, *Gross Becskerek Wochenblatt* 31, 5. august 1905, 4.

¹⁰⁸⁷ „Kiss Ernő. Szobra leleplezése alkalmáól“, *Vasárnapi Ujság*, 53. évfolyam, 22. szám, 28. május 1906.

¹⁰⁸⁸ „A nagybecskerekéi Kiss Ernő-szobor. Távirati tudósítás“, *Pesti Naplo*, 57. évfolyam, 145. szám, 28. május 1906.

средишњој Угарској.¹⁰⁸⁹ Дан уочи откривања Лајнингенове статуе, књижевник и новински репортер Емод Фаркаш (Farkas Emőd) је у листу *Пешти Наplo* објавио надахнути текст о лику, делу и *мађарству* грофа пострадалог грофа. Након кратког увода у ком се осврнуо на споменике арадским мученицима који су већ били представљени јавности или који ће тек бити, у једном пасусу је поделио колективно осећање које је нагонило Мађаре да подижу спомен-обележја мартирима револуције: „Живимо у доба уморних душа и вапећих срца. Милосрђе према херојима само осветљава сећање на наше народне великане као бледећа дуга сећања на прошлост, али ће доћи време када ће народ саградити храм мученицима слободе и као пред олтаром, клекнуће и молити се пред њиховим пепелом.“¹⁰⁹⁰

Гроф Лајнинген није потицао са простора јужне Угарске као Швајдл и Киш, рођен је у Немачкој, у славној грофовској породици, те је његов животни пут био нешто другачији. Фаркаш о томе каже: „Лајнинген није рођен као Мађар, али га је помађарила супруга Елиза Шишањи (Sissányi Eliz.), богата женственим врлинама, која је била живахна кћер богатог земљопоседника из Турског Бечеја.“¹⁰⁹¹ Сва три национална хероја која су страдала у Араду 1849. нису били мађарског генеалогског порекла што је у конструисању националног мита о тринаесторици арадских мученика пренебрегнуто, у користи њиховог националног, а последично и идеолошког опредељења.

Споменик који је откривен у Турском Бечеју био је висок шест метара, а обухватао је бронзану статуу коју је извео Бела Раднаи, која приказује грофа Лајнингена како стоји у ставу контрапоста, на каменом постаменту средње висине, док у једној руци држи мач преко које је пребачен војнички капут. Одевен у хусарску униформу, Лајнинген је приказан поноситог става, погледа упртог у даљину. Грофова карактеристична физиономија је детерминисана брадом и брковима, као и специфичном фризуром, како је био приказан и на портрету који је у медију графике извео Елек Самоши 1873. године.¹⁰⁹² Скулпторско умеће Беле Раднаија огледа су живахним формама које чине ову скулптуру – динамични набори и надахнути став у ком је гроф приказан, надограђени су одлучним изразом лица који Лајнингеновом споменику дарује херојски полет који се пре може приписати поетској, него војничкој грофовој природи. У споменутом тексту којим је Фаркаш најавио свечаност откривања статуе, истиче следеће: „Можда то није величина коју је заслужио својим војном јунаштвом, античким карактером и мучеништвом за свету ствар, али осим уметничких заслуга, овој статуи се придаје велики значај и чињеницом да ће промовисати уједињено осећање нације и интензиван култ идеје независности оличене у борби за слободу.“

Ако се обрати пажња на типологију личности којима посвећена највећи број споменика на територији данашње Војводине, у првим деценијама 20. века, а која такође кореспондира са типологијом хероја који су насељавали мађарски национални пантеон – врло јасно се увиђа да је он био насељен трагичним и неуспешним личностима. Једна од централних карактеристика мађарске националне мисли било је преображавање националног неуспеха у морални успех, те је временом успех сагледаван као сумњив и морално проблематичан, док је неуспех био уздижући и морално чист.¹⁰⁹³ Прекретница у идеологизацији херојства била је појава култа националне жртве у 19. веку. Плански негован пијетет страдања за нацију незадрживо је потискивао хришћанске мученике за веру. Мртви који су своју крв предавали колективном животу нације давали су виши смисао националној идеји и жртвовању за њу.¹⁰⁹⁴ Идеја производње хероја мученика у националној идеологији

¹⁰⁸⁹ „Gróf Leiningen Károly. (Törökbecsei szobrának leleplezése alkalmából.)“, *Pesti Naplo*, 62. évfolyam, 222. szám, 19. szeptember 1911.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² Портрет грофа Кароља Вестербург-Лајнингена који је извео Елек Самоши доступан је на сајту Аустријске националне библиотеке: https://onb.digital/result/BAG_4106848 (приступљено 6.11.2022.)

¹⁰⁹³ A. Gerő, „A magyar nemzeti világgép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországon“, „A királzhűség jól bevált útján...“: *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer és A. Zima et al.

¹⁰⁹⁴ T. Kuljić, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, Beograd, 2014, 207.

почива на хришћанском тумачењу хероизма смрти, те овако схваћен херој постаје отелотворење моралног принципа који је подразумевао жртвовање не само за верске, већ и за политичке вредности.¹⁰⁹⁵ Култ хероја мученика у мађарској националној идеји је добио централно место, а до краја 19. века се значајно развио. Вербални наративи који су пратили изградњу споменика трагично пострадалим херојима додатно су снажили схватање мађарске нације као жртве, која у свом мучеништву треба да пронађе снагу за будућност.

У предвечерје Великог рата, када су се на Балкану водиле борба и дрмали темељи Османског царства, у јужној Угарској је откривен споменик још једном мађарском националном хероју који је херојску ауру стекао борећи се против династије под чијом су владарском палицом Мађари још увек живели. Споменик Ференцу II Ракоцију, мађарском велепоседнику и револуционару, откривен је у Сомбору, на Тргу Јокаи, испред Фернбахове куће,¹⁰⁹⁶ 9. јуна 1912. године. (сл. 106) Сомборци су дошли на идеју о подизању споменика Ракоцију понети националним заносом инспирисаним великим догађајем 1906. године. Председник Књижевног друштва Бачко-бодрошке жупаније Карољ Вертеши, као члан градског већа Сомбора присуствовао је другој Ракоцијевој сахрани у Каши крајем октобра 1906. године, те је „инспирисан тугом и надахнут родољубљем“, по повратку кући са члановима свог Друштва поделио идеју о подизању споменика вољеном кнезу.¹⁰⁹⁷ У прогласу из 1907. којим је Друштво позвало на прикупљање средстава за подизање Ракоцијевог споменика стајало је да су се водили мишљу о „о обожавању слободе, која се радије налази у апатридији него у сагињању главе пред светлим ропством“, коју су желели умножити кроз трајни материјал, што је утицало на формирање покрета да би се овековечило сећање на Ференца Ракоција у седишту жупаније.¹⁰⁹⁸

До реализације споменика дошло је так пет година касније; Одбор је бирао између дванаест уметника који су послали своје нацрте, а избор је пао на Ђулу Јанковића који је био ангажован и за изведбу миленијумских споменика, као других споменичких целина у постмиленијумском периоду. Висина споменика је била 5,88 метара; Ракоцијева бронзана статуа била је постављена на постамент изведен од мермера, на коме су се налазиле и три рељефне представе са приказом епизода из његовог живота, такође изведене у бронзи. Ференц II Ракоци је био приказан у ставу контрапоста, гологлав, дуге распуштене косе, одевен у мађарски национални костим, огрнут хермелинским плаштом, што је био чест мотив на његовим портретима. Једном руком је био ослоњен на мач, а у другој је држао буздован што су такође били неизоставни Ракоцијеви атрибути.

Свечаност откривања Ракоцијевог споменика 9. јуна 1912. забележена је камером Ернеа Бошњака од ког је настао документарни филм који садржи секвенце свечане поворке снимљене на Тргу Св. Ђорђа у Сомбору, као и церемонију откривања споменика.¹⁰⁹⁹ Појава нових медија пружила је надградњу традиционалним медијима, тако је седма уметност послужила да ефемерни спектакл постане етерналан. Истовремено, филм је послужио да се очува сећање на изглед Ракоцијеве бисте коју је извео Јанковић, будући да ће кроз само неколико година овај споменик бити трајно уклоњен из сомброског градског простора.

*

Јужноугарски споменици арадским мученицима, као и споменик Ференцу Ракоцију, темељили су на устаљеним принципима на којим а се заснивала споменичка култура друге половине 19. века, проистекла из традиције европских академија, заснована на ренесансном постулату остварења јединство стварног и идеалног. У добу интензивне споменичке продукције на прелазу векова, уметничке одлике споменика неретко су узмицале пред идеолошком функцијом споменика који су формирани као симболички знак, уметнут у

¹⁰⁹⁵ М. Тимотијевић, 2002, 46.

¹⁰⁹⁶ Данас је то простор који се назива Трг Републике, а у објекту испред ког се налазио Ракоцијев споменик данас је смештен Градски Музеј Сомбор.

¹⁰⁹⁷ G. Csógr, *op. cit.*, 33.

¹⁰⁹⁸ „Szobrot II. Rákóczi Ferencnek!”, Архив Сомбор, фонд 475, инв. бр. 433.

¹⁰⁹⁹ <https://www.ravnoplov.rs/tri-srucena-spomenika/> (приступ: 6.11.2022.)

простор и историју, партиципијент у култури сећања који ангажовано делује на отвореном простору у интеракцији са сопственим реципијентима.¹¹⁰⁰ Подизањем споменика националним херојима који се борили за слободу Мађара, иако безуспешно, била је испуњена основна функција концепта жртвовања за националну заједницу, који је требало да испуне дидактичку мисију да је положена жртва за заједницу, залог бесмртности.¹¹⁰¹

Изненадни и потпуни слом Аустроугарске монархије у јесен 1918. године омогућио је пропагаторима југословенског уједињења шансу да распламсају сопствене визије националне интеграције на територији (некадашње) јужне Угарске и тиме осујетио тежњу мађарских националних протагониста да остваре идеју о мађарској политичкој нацији, која гаји хомогено историјско памћење и унисоне визије о заједничкој будућности.¹¹⁰² Хиперпродукција споменика неретко наступа као последица државних ентитета ниског степена објективне моћи коју је требало надоместити симболичком моћи пласираном кроз артефакте културе. Сви споменици о којима је било реч у овом поглављу нестали су заједно са државом у чијим границама су били подигнути. Формирањем југословенске државе и успостављањем нових, пост тријанонских граница, сви споменути градови ће постати део Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, што ће довести до разрачунавања бившег и садашњег политичког режима, последично и идеолошко-идентитетских интервенција.¹¹⁰³ Процес конституисања култова хероја мученика, њихова апотеоза и трасирање у вечност пружају јединствен поглед на кључну, детерминишућу ствар у поимању хероја у оквиру једне заједнице, а то је контекст. Моћ и значај хероја неодвојиви су од заједнице из које је проистекао, као и од јединственог политичког контекста. Нестанком дефинишућих одредница, аура „недодирљивог“ хероја бива озбиљно уздрмана, што се неретко завршава у деструктивном чину, па су тако готово сви споменици подигнути у име мађарске политичке нације на простору данашње Војводине уклоњени из градских простора. Живот, а тако и смрт споменика скривао се у архаичној снази споменика схваћених као „живих организама“. Пракса уништавања мнемоничких артефаката, присутна и у 21. веку, неретко представља покушај прекрајања историјских чињеница интервенцијом у домену памћења човечанства које увек изнова бива последица (зло)употребе моћи.¹¹⁰⁴

4. Закључна разматрања

Визуелизација мађарске политичке нације на територији јужне Угарске сагледана је у хронолошком размаку омеђеном настанком Аустроугарске монархије у оквиру које су Мађари добили статус државотворног народа и почетком Првог светског рата који условио нестанак Краљевине Угарске са историјске позорнице. Територијални оквири на којима је спроведено истраживање односе се на простор Бачке и Баната, односно на насеља која су била део Бачко-бодрошке и Торонталске жупаније, али и околних слободних краљевских градова попут Суботице, Новог Сада и Земуна који је припадао Сремској жупанији. Генеза мађарске националне идеје у модерном смислу започела је крајем 18. века, развила се у периоду такозваног националног препорода (1825-1848), да би кулминирала Мађарском револуцијом и Ратом зависност (1848-1849) када су се Мађари борили са самосталност против Хабзбуршке монархије. Осујећени ослободилачки подухват навео је Мађаре да сопствене захтеве прилагоде политичким приликама на ширем плану, што је најзад резултирало склапањем Аустроугарске нагодбе 1867. године. Политички споразум са аустријским царом омогућио је Мађарима јако висок степен самосталности у извршној власти, док заједнички послови са аустријским делом Монарије сведени на питања

¹¹⁰⁰ И. Борозан, „Типологија јавне фигуралне скулптуре у Краљевини Србији (1882-1914)“, *Наслеђе XX*, Београд, 2020, 42-43.

¹¹⁰¹ Т. Кулјић, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, Београд, 2014, 200-204.

¹¹⁰² В. Varga, 2016, 236.

¹¹⁰³ О. Manojlović Pintar 2017, 227.

¹¹⁰⁴ Fleckner 2011: 208.

финансија, војске и дипломатије. У периоду после Нагодбе мађарска национална идеја доживела је нову трансформацију чија је кључна премиса била заснована на стварању концепта мађарске политичке нације којим је етничку границу требало проширити до политичке границе, ослањајући се на две кључне идеје које су доминирале синхроно, али и потпуно одвојено, а то су *угарски конституционализам* и *доктрина о мађарској државности*.

Функционисање деветнаестовековних држава у великој мери је било одређено нацијом, као кључном категоријом у формирању идентитета нових друштвених структура попут грађанске класе. Идеал националне државе или националне групе која је стремилa да оствари своју хомогеност у друштвеном погледу било је успостављање „националне културе“ која је требало да служи као ултимативни кохезиони фактор, што је био случај и са мађарским националним подухватом у угарском делу монархије. Питање националне кохезије се додатно компликује на верски и етнички хетерогеном простору каква је била јужна Угарска у овом периоду. Миграцијски и колонизацијски процеса који су у различитим историјским периодима обележили простор данашње Војводине утицали су на уобличавање дивергентних колективне идентитета, чија ће последица бити формирање особених култура сећања кроз дијаметрално супротстављене облике колективног памћења, између осталог, пласираних и путем уметничке продукције и дела визуелне културе.

Деловање на пољу уметничке продукције представљало је важан ослонац у пласирању, али и креирању специфичне идеје о мађарској политичкој нацији. Пажљивим визуелним стратегијама апстрактна мисао је задобила свој физички облик са снагом деловања. У периоду након Нагодбе носећи аспект визуелизације концепта мађарске политичке нације била је изградња мреже галерије портрета, својеврсних националних пантеона, у јавним институцијама попут градских и жупанијских седишта. У доба развоја националне идеје галерије историјских портрета је карактерисао пажљиво осмишљени национални ликовни програм који је рефлектовао различите локалне и националне претензије, у ком су се преламали актуелни политички догађаји и јубилеји. Комплексност јавног живота и система репрезентације у Угарској огледа се у специфичној типологији портретисаних личности коју је могуће разврстати у неколико категорија. Убедљиво најзаступљенији по броју репрезентативних портрета били су носиоци апсолутне политичке моћи, а то су чланови владарских кућа, пре свега владари и чланови њихових породица, припадници дома Хабзбурга. Сачувани портрети из галерија Градске куће у Суботици, али и жупанијских палата Бачко-бодрошке, Тамишке и Торонталске жупаније, омогућавају специфичан увид у носеће визуелне кодове у складу са којима су креиране слике Хабзбурговаца у угарском делу монархије. Неизоставан означите владарских слика је референца на мађарске националне оквири који су симболички пласирани приказом Круне Св. Стефана као и специфичним одећом која се наслањала на свечани мађарски костим. Други тип личности који је доминирао галеријама портрета у Угарској били су вођа националног покрета и актуелних политичара – значајни савременици који су чином репрезентације, те снагом визуелних медија транспоновани у историјске личности којима је додељено истакнуто место у процесу националне историје, међу којима се често срећу прикази Иштвана Сечењија, Ференца Деака и Ђуле Андрашија. Трећа најбројнија група портретисаних личности били су локални лидери, попут жупана и градоначелника чији су портрети сагледани као потреба да се успостави *локална политичка генеалогичка* чији се учесници себе желели да истакну као део шире, условно речено, *националне генеалогичке*.

Значајан полигон репрезентацијске и симболичке политике у Европи, као и у Америци у другој половини 19. века, биле су универзалне изложбе, познатије као светске, на којима су представљана економска, политичка и културна достигнућа. Овај вид догађаја организован је и у мађарској престоници први пут у националним оквирима 1885. године, те је манифестација носила назив Земаљска изложба – њом је требало приказати незапамћени раст и изузетан развитак на пољу економије, друштва и културе који је наступио као последица Нагодбе. На Земаљској изложби 1885. може се назрети замајац

„историјског“ погледа на живот који ће свој пуни потенцијал остварити током прослављања Миленијума. Организација, спровођење и последице две велике изложбе у Будимпешти 1885. и 1896. године послужиле су за анализу (не)оствареног потенцијала ових манифестације којима је требало превладати проблеме и од конгломерата различитих народних и језичких скупина начинити лојалне припаднике *мађарске политичке нације*. Врхунац деловања мађарске националне идеје у јавној сфери путем најразличитијих медија визуелне културе збио се 1896. године када је у читавој Угарској обележавана хиљадугодишњица досељавања Мађара на из азијских степа на простор Панонске низије. Овај специфични подухват, познат као Миленијумска прослава, објединио је различита поља људског деловања, од технологије и индустрије, преко градитељских подухвата, до културне продукције. Сагледавање разнородних облика визуелизације присутних током Миленијума увиђа се жанровски изузетно широк дијапазон: од узвишених медија историјског сликарства и појединих примерака споменичке културе, до несагледивог присуства дела примењене уметности и најзад до ефемерних спектакала у којима су, носећи националне костиме, учествовали припадници племства и државни чиновници, настојећи да избришу границу из између прошлости и будућности – представљајући хиљадугодишњи распон мађарске историје као једна динамички ток који непрекидно тече.

Све административне јединице у Краљевини Угарској, од жупанија и слободних град, до мањих насељених места, су биле у обавези да на двоструки начин обележе велики национални јубилеј – с једне стране свечаностима у својим матичним јединицама, а са друге стране учествовањем на Миленијумској изложби и свечаној историјској поворци 8. јуна на годишњицу крунисања краља Фрање Јосифа и краљице Елизабете Светом мађарском круном. Облигаторно узимање учешћа у слављењу мађарске нације и историје изазвало је одређена негодовања међу немађарским народима која с обзиром на лошу организованост остала без значајнијих ефеката.

Главна окосница Миленијумске прославе биле је Миленијумска изложба која је у Будимпешти била отворена од 2. маја до 3. новембра 1896. у Градском парку, на крају Андрашијеве авеније у Будимпешти, у ком је одржана и Земаљска изложба 1885. године. Један од најважнији изложених простора је био Уметнички павиљон, смештен у новоизграђеном објекту на Тргу хероја, на самом ободу Градског парка, у ком је било изложено преко хиљаду и триста радова - намера организатора је била да пружи потпуну слику о стању уметности у Угарској на прелазу векова. Значај портретног жанра који је доминирао визуелизацијом мађарске политичке нације у предмиленијумском периоду, у годинама око Миленијума, апсолутни примат је дат историјском сликарству. Државни врх је упутио позив свим локалним и регионалним јединицама да у складу са крилатицом „народи живе у својој историји“ изаберу историјски догађај достојан репрезентације који је требало преточити у монументални историјски жанр. Овим поводом на простору јужне Угарске по први пут настају сликарска дела великог формата, претежно историјске тематике, не само са мађарским националним предзнаком, већ и са српским. Историјске композиције настале поводом Миленијума анализирани су као целина, али појединачно, с обзиром да су у датом историјском тренутку представљале преломну тачку у уметничком животу, али су фигурирале и као важни елементи идентитетског само поимања, али и важан политички чинилац. Уметници који су сликали миленијумске историјске композиције углавном су били школовани у минхенском кругу образованом око Теодора Карла фон Пилотија чије је деловање предодредило историјски жанр у читавој Средњој Европи у другој половини 19. века.

Важна окосница обележавања Миленијума у Угарској било је успостављање комеморативних артефаката који ће мађарску националну и миленијумску идеју отелотворити у јавном простору урбаног језгра престонице, на удаљеним локацијама на ободима Угарске, или пак у унутрашњости земље. Идеја о изградњи седам миленијумских споменика потекла је од Калмана Талија, а овај подухват је представљао важну тенденцију ширења националног празника на обод Угарског краљевства, али и *омеђавања* мађарског

националног простора у границама Монархије. Миленијумски споменик подигнут на брду Гардошу у Земуну једини је преживели миленијумски спомен-граничник, који је упркос мађарској идеолошкој залеђени, преживео захваљујући рецепцији у локалној средини.

Арифициране јавне свечаности биле су неизоставан део културног деловања у Европи крајем 19. века, чија су важна окосница биле историјске поворке. Свечана истористичка процесија организована поводом „Празника круне“, како је у јавном дискурсу означавана годишњица крунидбеног јубилеја, која се одиграла 8. јуна 1896. године, представљала је врхунац празновања поводом хиљадугодишњице мађарске државе. Дефиле бандерија у раскошним *дисмађар* костимима, у ком су се нашле и депутације из Суботице, Великог Бечкерека, Новог Сада и других јужноугарских градова, објединио је центар и периферију.

Поворка која је парадирала Будимпештом, пружајући омаж краљу и Светој круни сажела је у себи визију мађарске политичке нације – позивајући се на конституционализам и улогу племства у јавној власт са једне стране, док су са друге стране недвосмислено исказана историјска права Угарске у које су биле завијене савремене националне аспирације.

Догађај ових размера који се ослањао на машту многих националних радника није могао бити препуштен заборава нити једноставном медију фотографије, већ је морао бити уписан у колективно сећање и сачуван за вечност узвишеним језиком историјске слике. Са овом намером су настала раскошна дела како у центру, тако и у Торонталској жупанији, која творила јединствену визуелну мрежу миленијумских одјека на простору Угарске. Сlike у центру данас су изгубљене или скрајнуте, док је процес настанка слике *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I* био прекретница у ликовном животу целог Баната.

Мађарска национална елита је чврсто веровала у могућност националне интеграције посредством миленијумске симболичке политике и свих медијских деривата који су деловали у њено име. Међутим, до тога ипак није дошло, што је у постмиленијумском периоду условило успостављање нових ликовних целина, као и својеврсну статуоманију на простору јужне Угарске. Током последње две деценије које су претходиле распаду Монархије, јавном сфером су доминирале личности које су се бориле за мађарску независност, од Ференца Ракоција и Лајоша Кошота, до арадских мученика који су били нарочито заступљени у споменичкој култури на простору данашње Војводине.

Улога медијске културе и визуелних уметности у еволуцији мађарске политичке нације била је од изузетног значаја, делујући у двосмерном процесу. С једне стране је наступала као последица националних интереса, док је са друге стране имала конститутивну улогу у средство остварења националне кохезије. Ако се за тренутак остави по страни идеолошки апсект, увиђа се значај државно подстакнуте културне продукције на простору јужне Угарске, чије наслеђе данас представља прворазредно културно благо, високих естетских и идејних домета које је продукт свеукупних струјања у европској култури 19. века заснованој на историзму.

Списак илустрација

- Сл. 1 Иштван Ференци, *Портрет Михаља Чоконауја*, 1818, мермер, преузето са: https://static-cdn.hungaricana.hu/tile/thumb/kepeslap/hires_emberek/hires_emberek/hires_emberek__0091.esw/
- Сл. 2 Едуард Енгерт, Крунисање цара Фрање Јосифа и царице Елизабете за краља и краљицу Угарске, *8. јуна 1867, у Будиму*, 1872, уље на платну, , преузето са: <https://www.mfab.hu/artworks/the-coronation-of-franz-joseph-and-elizabeth/>
- Сл. 3 Бергалан Секел, *Крунисање*, 1867, скица у уљу, преузето са: <https://mng.hu/mutargyak/koronazas/>
- Сл. 4 Штефан Лемермајер (?), *Портрет цара Фрање Јосифа*, 1862, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 5 Мор Тан, *Портрет краљице Марије Терезије*, 1882, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 6 Бела Палик, *Портрет краљице Марије Терезије*, 1882, уље на платну, Музеј Јожеф Атила у Макоу
- Сл. 7 Фотографија свечаног салона у палати Шандор у Будиму на ком се види уништени портрет Марије Терезије, захвалност за уступање фотографија дугујем колеги Саболчу Шерфезу
- Сл. 8 Фотографија свечаног салона у палати Шандор у Будиму на ком се види уништени портрет Марије Терезије, захвалност за уступање фотографија дугујем колеги Саболчу Шерфезу
- Сл. 9 Мор Тан, Портрет краља Фрање Јосифа, 1875, уље на платну, преузето са: <https://gyujtemenyek.mnm.hu/record/-/record/display/manifestation/MNMMUSEUM1466387/98f5b0f1-7a1e-4df4-868a-15e94f674dc6/solr/0/24/2/57/importDate/DESC>
- Сл. 10 Мор Тан, *Портрет краљице Елизабете*, уље на платну, 1875, Градски музеј Сомбор
- Сл. 11 Боршош и Доктор, *Фотографија грофице Катинке Кендефи Андраши*, 1867, Мађарски национални музеј, преузето са: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/MNMMUSEUM1407972
- Сл. 12 Емил Рабендинг, Фоторафија царице Елизабете Аустријске, 1866/67, Мађарски национални музеј, преузето са: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/MNMMUSEUM1198397
- Сл. 13 Георг Мартинг Игнац Раб, *Портрет царице Елизабете Аустријске*, 1874, Аустријска галерија Белведере, преузето са: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Georg_Martin_Ignaz_Raab_-_Kaiserin_Elisabeth_-_8841_-_%C3%96sterreichische_Galerie_Belvedere.jpg
- Сл. 14 Алајош Ђерђ Гиргл, *Портрет Ференца Деака*, 1861, уље на платну, преузето са: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/display/manifestation/MNMMUSEUM1470735/0a6c231f-f43f-48b3-8442-c8c2bbb64a8c/solr/24/24/9/101/importDate/DESC
- Сл. 15 Карољ Јакоби, *Портрет Ференца Деака*, 1862, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 16 Карољ Јакоби, *Портрет грофа Иштвана Сечењија*, 1862, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл.17 Елек Самоши, *Портрет Ференца Деака*, 1876, уље на платну, Музеј Војводине Нови Сад
- Сл. 18 Лајош Абрањи, *Портрет грофа Ђуле Андрашија*, уље на платну, крај 19. века, Музеј Војводине Нови Сад
- Сл. 19 Миклош Барабаш, Портрет Ласла Карачоњија, 1861, уље на платну, Музеј Јожеф Атила у Макоу
- Сл. 20 Мор Тан, *Портрет Жугмунда Ормоша*, 1883, уље на платну, Музеј Војводине

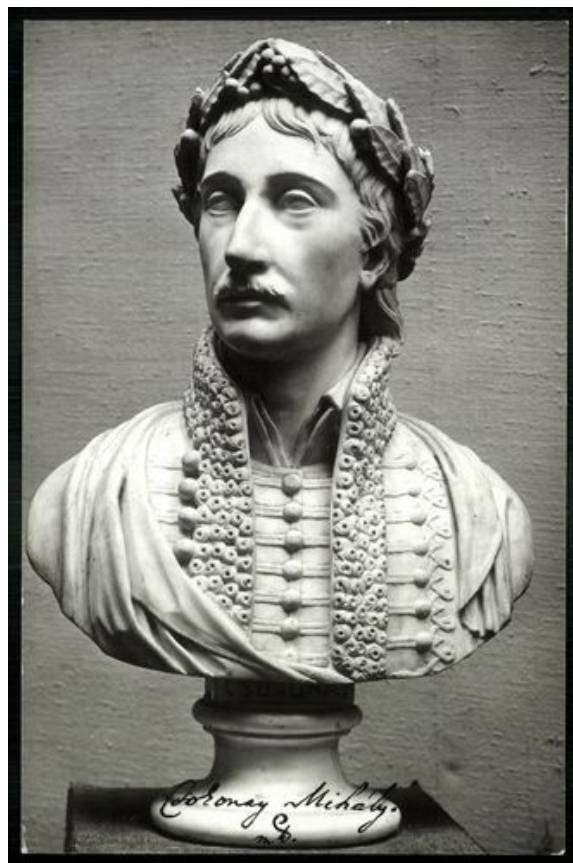
- Сл. 21 Карл Радници, Јубиларна медаља поводом седамдесетог рођендана великог жупана Тамишке жупаније Жигмонда Ормоша (аверс), 1883, сребро, преузето са: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/MNMMUSEUM1779401
- Сл. 22 Карл Радници, Јубиларна медаља поводом седамдесетог рођендана великог жупана Тамишке жупаније Жигмонда Ормоша (реверс), 1883, сребро, преузето са: https://gyujtemenyek.mnm.hu/en_GB/record/-/record/MNMMUSEUM1779401
- Сл. 23 Ференц Штајнер, Јожеф Кноп, *Комеморативна медаља Земаљске изложбе 1885. у Будимпешти са портрет надвојводе Рудолфа* (аверс), 1885, преузето са: https://mandadb.hu/tetel/742369/Az_1885os_budapesti_Orszagos_Altalanos_Kiallitas_emlekerme_Rudolf_foherceg_portrejava1
- Сл. 24 Ференц Штајнер, Јожеф Кноп, *Ференц Штајнер, Јожеф Кноп, Комеморативна медаља Земаљске изложбе 1885. у Будимпешти са портрет надвојводе Рудолфа* (реверс), 1885, преузето са: https://mandadb.hu/tetel/742369/Az_1885os_budapesti_Orszagos_Altalanos_Kiallitas_emlekerme_Rudolf_foherceg_portrejava1
- Сл. 25 Ђула Бенџур, Плакат за Земаљску изложбу, 1885, преузето са: <https://arthomegaleria.wordpress.com/2013/09/03/37/benczur/>
- Сл. 26 Информативни проспект Земаљске изложбе 1885. године у Будимпешти са приказ Индустриског павиљона у центру, преузето са: https://hu.m.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Orsz%C3%A1gos_%C3%81tal%C3%A1nos_Ki%C3%A1ll%C3%ADt%C3%A1s.jpg
- Сл. 27. Мапа Земаљске изложбе у Градском парку у Будимпешти 1885. године, преузето са: <https://archivnet.hu/felebredt-a-haladas-igaz-barataiban-az-a-vagy-hogy-veg-re-egy-igaziteljes-orszagos-kiallitas>
- Сл. 28 Ф. Козмата, *Оријентални павиљон Земаљске изложбе 1885. године*, фотографија у књизи, 1885, преузето са: <https://bpker.fszek.hu/CorvinaWeb?pagesize=60&view=long&sort=0&page=0&perpage=0&action=looklinks&actualsearchset=LOOK+LINKS+%5B773%5D+B761304&actualsort=0&language=¤tpage=result&text0=&index0=&whichform=&showmenu=&itemOrder=&itemOrderAD=&edocOrder=ROWNUM&edocOrderAD=a&resultview=long&recnum=386337&marcposition=19&text0=&index0=&ccltext=%5B774%5D+B386337&resultsiz=1>
- Сл. 29 *Српске црквене старине I*, фотографија старина манастира Врдника, 1884, димензије: 30 × 25 цм, инв. број 1912, Музеј Војводине.
- Сл. 30 *Српске црквене старине II*, фотографија старина манастира Крушедола, 1884, димензије: 25,2 × 19,5, инв. број 1909, Музеј Војводине.
- Сл. 31 Михаљ Мункачи, *Долазак Мађара у Панонску низију*, 1893, уље на платну, 450×1350 см, Мађарски парламент, Будимпешта, преузето са: [https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Munkacsy_Mihaly_Honfoglalas_\(colored\).jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Munkacsy_Mihaly_Honfoglalas_(colored).jpg)
- Сл. 32. Михаљ Мункачи, *Долазак Мађара у Панонску низију*, 1891, припремна скица, Музеј Рипл-Ронаи, Капошвар, преузето са: https://hu.m.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Munk%C3%A1csy_V%C3%A1zlat_a_Honfoglal%C3%A1shoz.jpg
- Сл. 33 Арпад Фести, Панорама *Долазак Мађара* (исечак), 1892, уље на платну, 150 × 1500 см, Пустасер
- Сл. 34 Краљ Фрања Јосиф отвара Миленијумску изложбу 2. маја 1896. године, фотографија, *Vasárnap iúság*, 43. évfolyam, 19. szám, 10. május 1896.
- Сл. 35 И. Фодор, *Немачка кућа Торонталске жупаније у оквиру Миленијумског села*, 1896, фотографија, преузето са: <https://fortepan.hu/hu/photos/?q=torontal>
- Сл.36 Нацрт и распоред соба Уметничког павиљона у Будимпешти током Миленијумске прославе 1896. године

- Сл. 37 Паја Јовановић, *Сеоба Срба*, 1896, уље на платну, 380 × 585 cm, Музеј Српске православне цркве
- Сл. 38 Паја Јовановић, *Сеоба Срба*, 1896, уље на платну, 127 × 190,5 cm, Народни музеј Панчево
- Сл. 39 Ференц Ајзенхут, *Битка код Сенте*, 1896, 700×400 cm, уље на платну, Управа Града и Западно-бачког округа, Сомбор
- Сл. 40 Ференц Ајзенхут, *Битка код Сенте*, 1895, 58×85 cm, уље на платну (припремна скица), Национална галерија у Атини
- Сл. 41 Ференц Ајзенхут, Скица за слику *Битка код Сенте*, оловка на папиру, није датовано.
- Сл. 42 Мађаша Јанђика, *Проглашење Суботице слободним краљевским градом*, 1896, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 43 Паја Јовановић, *Врашачки триптих*, 1895, Градски музеј Вршац.
- Сл. 44 Паја Јовановић, Скица за рам *Врашачки триптих*, 1895, Градски музеј Вршац.
- Сл. 45 Тржишна повеља са амблемом града Вршца, 1804, Градски музеј Вршац.
- Сл. 46 Паја Јовановић, Берба грожђа у Херцеговини, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina*, 1901, Wien, 461.
- Сл. 47 Алберт Шикенданц, Ђерђ Зала, *Миленијумски споменик*, Будимпешта, 1896-1929. (данашњи изглед)
- Сл. 48 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Пустасер, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 49 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Нитра, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 50 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Панонхалма, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 51 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Мункачево, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 52 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Земун, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 53 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Девин, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 54 Ђула Берцик, *Седам Миленијумских споменика*: Брашов, 1896, преузето из: К. Thaly, *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Сл. 55 Поглед на Земун са реке, преузето са: <http://arpad.lapok.hu/keret.cgi?arpad/bfeher.html>
- Сл. 56 Земунска тврђава и оштећена Миленијумска кула, фотоснимак 1936, фотодокументација ЗЗСКГБ, СЈЗ Б-5.
- Сл. 57 Миленијумска кула приликом свечаности инаугурације, фотографија, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 38. szám, 20. szeptember 1896.
- Сл. 58 Пал Ваго у атељеу Алајоша Штробла ради на нацртима за поворку „Историја десет векова“, фотографијам, *Vasárnapi Újság*, 42. évfolyam, 20. szám, 19. május 1895.
- Сл. 59 Полазак свечане поворке са поља Вермезе, фотографија, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 25. szám, 21. június 1896.
- Сл. 60 Пренос Свете мађарске круне из Краљевског двора у Матијину цркву у Будиму, фотографија, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 24. szám, 14. június 1896.
- Сл. 61 Свечана процесија испред нове Палате правде, фотографија, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 24. szám, 14. június 1896.
- Сл. 62 Представници и чланови Великашке куће испред новоизграђене зграде Угарског парламента, фотографија, *Vasárnapi újság*, 43. évfolyam, 24. szám, 14. június 1896.
- Сл. 63 Део суботичке бандерије испред тркалишта поред Сомборског пута, фотографија, Градски музеј Суботица
- Сл. 64 Ференц Рајхл, *Застава суботичке бандерије са приказом Марије Терезије*, 1896, димензије заставе: 55 × 90 cm, фотографија, Градски музеј Суботица

- Сл. 65 Ференц Рајхл, *Застава суботичке бандерије са приказом Свете Терезе*, 1896, димензије заставе: 55 × 90 cm, фотографија, Градски музеј Суботица
- Сл. 66 Суботичка бандерија испред старе Градске кући, фотографија, фотографија, Градски музеј Суботица
- Сл. 67 Пал Ваго, *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I*, 1898, 266×146cm, уље на платну, Народни музеју у Зрењанину
- Сл. 68 Застава торонталске бандерије, 1809, фотографија, Народни музеј Зрењанин
- Сл. 69 Учесници новосадске бандерије, 1896, фотографија, Музеј града Новог Сада
- Сл. 70 Ференц Ајзенхут, Скица за панораму свечане истористичке процесије, *Vasárnapi újság*, 45. évfolyam, 33. szám, 14. augusztus 1898.
- Сл. 71 Ференц Ајзенхут, Панорама свечане истористичке процесије, *Vasárnapi újság*, 45. évfolyam, 33. szám, 14. augusztus 1898.
- Сл. 72 Ференц Ајзенхут, Панорама свечане истористичке процесије, *Vasárnapi újság*, 45. évfolyam, 33. szám, 14. augusztus 1898.
- Сл. 73 Ференц Ајзенхут, Панорама свечане истористичке процесије, *Vasárnapi újság*, 45. évfolyam, 33. szám, 14. augusztus 1898.
- Сл. 74 Лажош Марк, Портрети истакнутих угарских личности, фотографија, *Vasárnapi Ujsag*, 45. évfolyam, 36. szám, 4. szeptember 1898.
- Сл. 74 Ференц Ајзенхут, Скица за панораму свечане истористичке процесије, Галерија Матице српске, 1897.
- Сл. 76 Пал Ваго, Портрет Имреа Јеноваија, скица за Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I, 1897, уље на платну, Народни музеј Зрењанин
- Сл. 77 Пал Ваго, Портрет Игнаца Чавошија, скица за Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I, 1897, уље на платну, Народни музеј Зрењанин
- Сл. 78 Ђула Бенцур, Одавање почаст Миленјуму, 1909, преузето са: <http://www.magyarvagyok.hu/galeria/hiressegek/4601-Benczur-Gyula/13710-Millenniumi-hodolat-70-alakos-csoportportre.html>
- Сл. 79 Ђула Бенцур, Одавање почаст Миленјуму, 1897, Музеј Јоша Андраш, Њиређхаза: http://www.museum.hu/hir/8945/Az_eredeti_monumentalis_Benczur_alkotas_odaveszett_1945-ben
- Сл. 80 Ђула Бенцур, Разгледница са портретом краља Фрање Јосифа, 1903, преузето са: https://mandadb.hu/tetel/759294/Kepeslap_I_Ferenc_Jozsef_Benczur_Gyula_altal_festett_portrejava1
- Сл. 81 Ђерђ Ваштаг, Царица Елизабета Аустријска, уље на платну, 1899, фотографија, Политика, 29. октобар 1936.)
- Сл. 82 Ђерђ Ваштаг, Портрет цара Фрање Јосифа, уље на платну, 1899, Градска кућа Ходмезвашархел
- Сл. 83 Ђерђ Ваштаг, Портрет царице Елизабете Аустријске, уље на платну, 1899, Градска кућа Ходмезвашархел
- Сл. 84 А. Смираи, Портрет Лајоша Кошута, 1903, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 85 А. Смираи, Портрет Ференца Ракоција, 1907, уље на платну, Градски музеј Суботица
- Сл. 86 Велика већница Градске куће у Суботици, фотографија, преузето са:
- Сл. 87 Микша Рот, Чеони зид Велике већнице Градске куће у Суботици са представама краља Фрање Јосифа и краљице Марије Терезије, фотографија
- Сл. 88 Шандор Нађ, Витражи са приказом шесторице угарских средњовековних владара
- Сл. 89 Микша Рот, Витражи са приказом значајних личности мађарске нововековне историје
- Сл. 90 Ђула Бенцур, Портрет краља Фрање Јосифа у орнату реда Св. Стефана, преузето са:
- Сл. 91 Јанош Бем, Патрона Хунгарије/*Patrona Hungariae*, уље на платну, 1902, 150 × 111, Градски музеј Суботица
- Сл. 92 Ђерђ Ваштаг, Патрона Хунгарије/*Patrona Hungariae*, Темишвар, фотографија, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 21. szám, 26. májús 1901.

- Сл. 93 Непознати аутор, фотографија друге неприхваћене олтарске слике Пала Бема, непознате димензије, писмо непознатог аутора, Историјски архив Суботице, 1902.
- Сл. 94 Арпад Костолањи, Олтар у свечаној сали суботичке гимназије, фотографија, непознате димензије, 1900, публикувано у: *Értesítője az 1899-900. tanévről. Szabadka sz. k. város. Községi főgymnasiumának, Szabadka 1900.*
- Сл. 95 Споменик Капоњској бици, 1899, Суботица, фотографија, „А Каронyai ütközet emlékszóbra“, *Vasárnapi Ujság*, 46. évfolyam, 50. szám, 10. december 1899.
- Сл. 96 Алајош Штробл, Споменик краљици Елизабети, 1900, Суботица, фотографија.
- Сл. 97 Алајоша Штробл, Споменик краљици Елизабети, 1900, Суботица, фотографија.
- Сл. 98 Откривање споменика краљици Елизабети у Суботици, фотографија.
- Сл. 99 Еде Телч, Споменик краљици Елизабети, 1901, Суботица, фотографија.
- Сл. 100 Иван Рендић, Споменик краљу Фрањи Јосифу у Парку краљице Елизабете у Земуну, 1901, фотографија
- Сл. 101 Споменик краљу Фрањи Јосифу у Градском парку у Вршцу, 1902, *Vasárnapi Ujság*, 49. évfolyam, 34. szám, 24. augusztus 1902.
- Сл. 102 Виктор Тилгнер, Биста Фрање Јосифа, преузето са:
- Сл. 103 Антал Ридл, Споменик народној одбрани, 1892, Вршац, фотографија, *Vasárnapi Ujság*, 39. évfolyam, 48. szám, 27. november 1892.
- Сл. 104 Лајош Ђерђ Матраи, Споменик Јожефу Швајдлу, 1905, фотографија, Историјски архив Сомбор.
- Сл. 105 Лајош Ђерђ Матраи, Бронзана статуа генерала Швајдла са сомборског споменика, *Vasárnapi Ujság*, 39. évfolyam, 48. szám, 19. május 1905.
- Сл. 106 Бела Раднаи, Споменик Ерену Кишу, 1906, Велики Бечкерек, фотографија
- Сл. 107 Бела Раднаи, Макета споменика Ерену Кишу, 1906, фотографија.
- Сл. 108 Бела Раднаи, Споменик грофу Карољу Вестербург Лајнингену, 1911, Турски Бечеј, фотографија
- Сл. 109 Ђула Јанковић, Споменик Ференцу II Ракоцију 1912, Сомбор, фотографија, Историјски архив Сомбор

Илустрације



Сл. 1



Сл. 2



Сл. 3



Сл. 4



Сл. 5



Сл. 6



Сл. 7



Сл. 8



Сл. 11



Сл. 12



Сл. 13



Сл. 14



Сл. 15



Сл. 16



Сл. 17



Сл. 18



Сл. 19



Сл. 20



C.I. 21



C.I. 22



Сл. 23



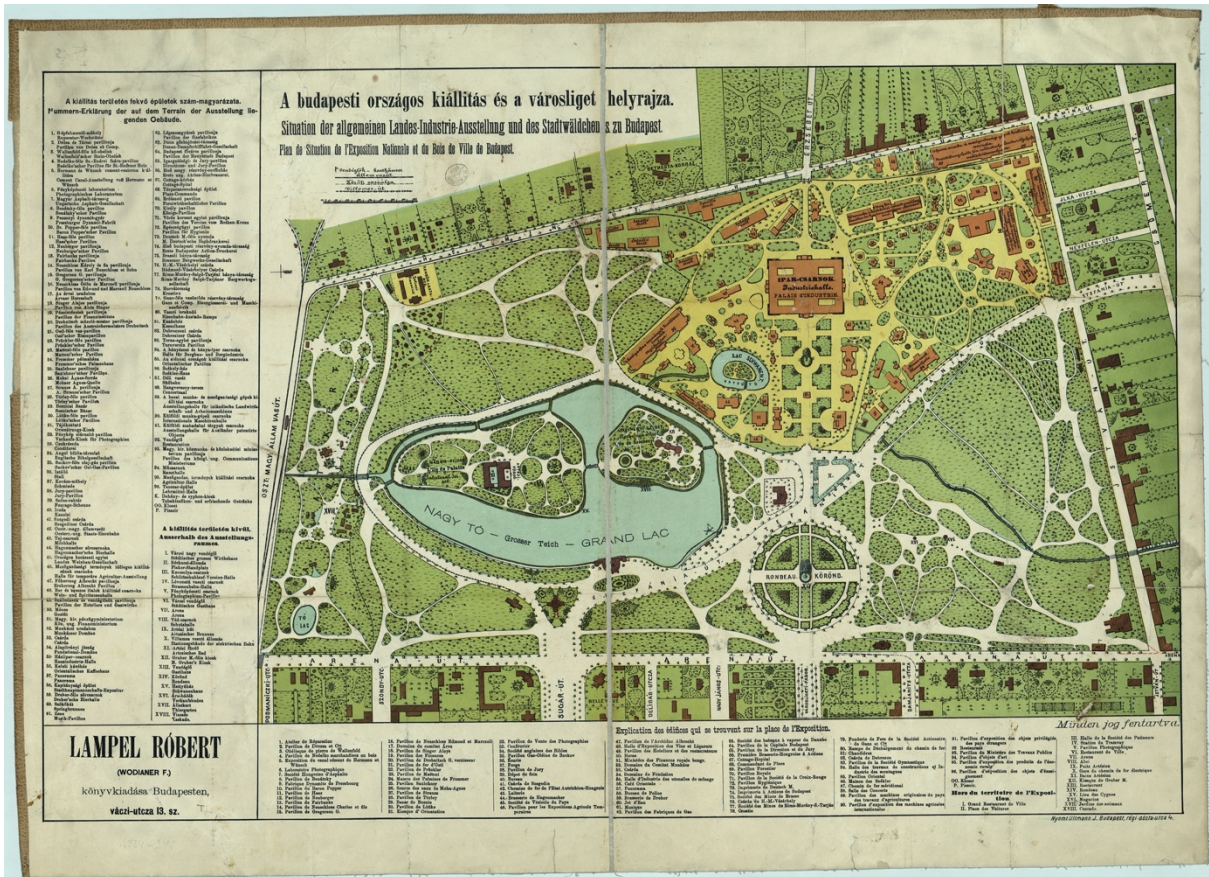
Сл. 24



Сл. 25



Сл. 26



CJ. 27



CJ. 28



Ст. 29



Ст. 30



Сл. 31



Сл. 32



Сл. 33

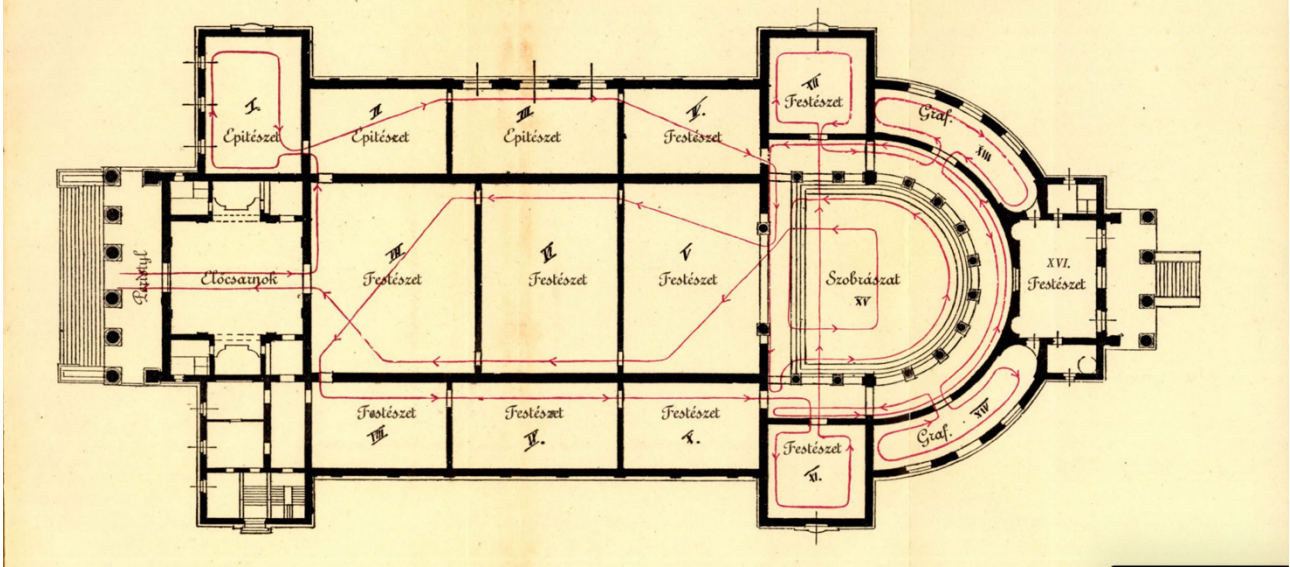


Сл. 34



Сл. 35

Az új műcsarnok leírása.



Сл. 36



Сл. 37



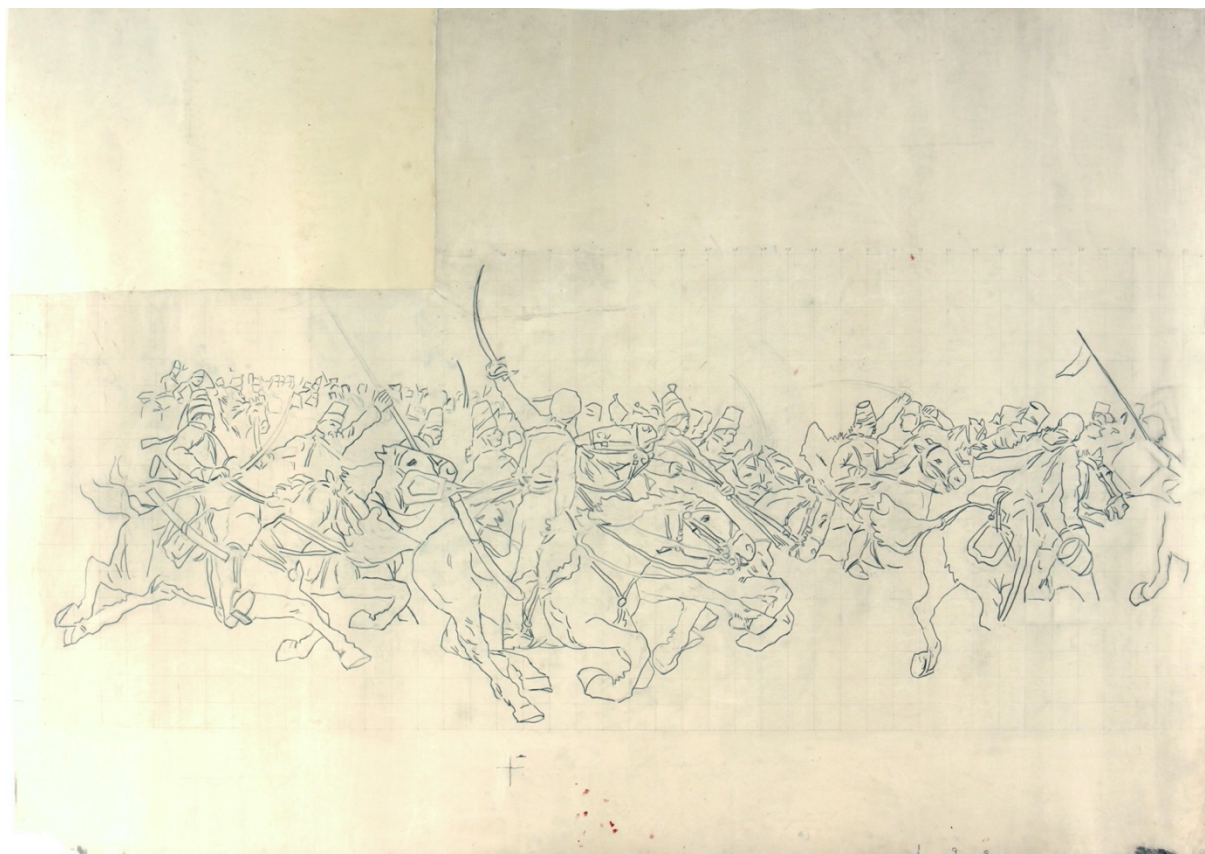
Сл. 38



Сл. 39



Сл. 40



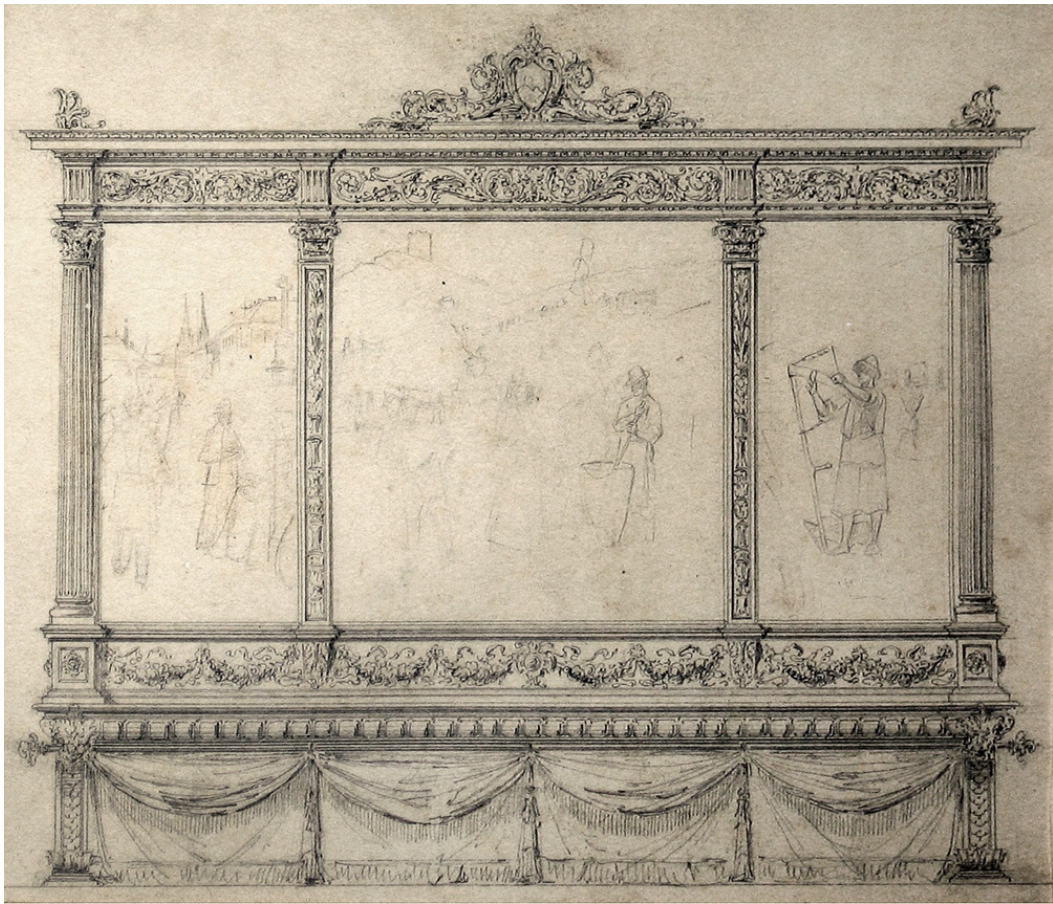
Сл. 41



Сл. 42



Сл. 43



Сл. 44



Сл. 45



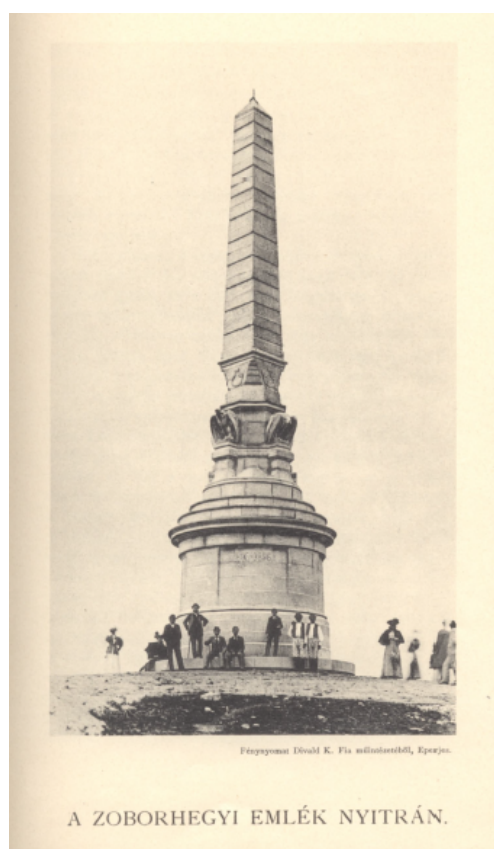
Сл. 46



Сл. 47



Сл. 48



Сл. 49



Fényképát Dórald K. Fia műhelyéből, Eperjes.

A PANNONHALMI EMLÉK.

Сл. 50



Fényképát Dórald K. Fia műhelyéből, Eperjes.

A MUNKÁCSI EMLÉK.

Сл. 51



Сл. 52



Сл. 53



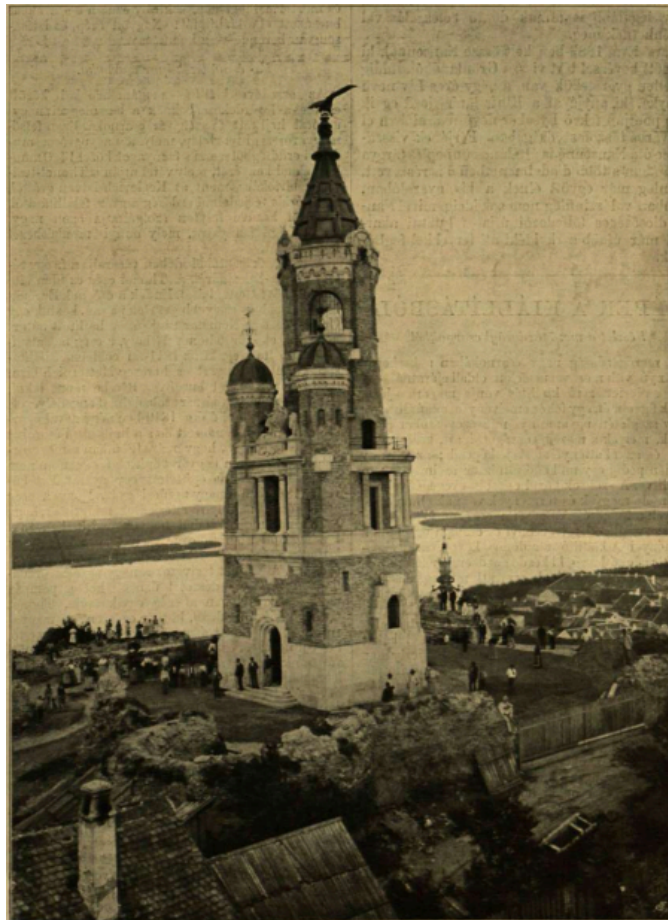
Сл. 54



Сл. 55



Сл. 56



Сл. 57



Сл. 58



Сл. 59



Сл. 60



Сл. 61



Сл. 62



Сл. 63



Сл. 64



Сл. 65



Сл. 66



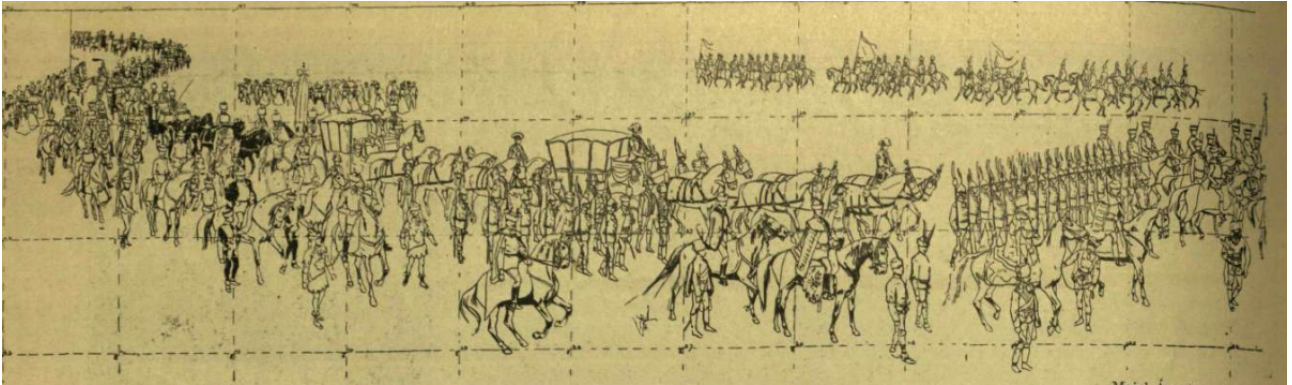
Сл. 67



Сл. 68



Сл. 69



Сл. 70



Сл. 71



Сл. 72



Сл. 73



Сл. 74



Сл. 75



Сл. 76



Сл. 77



Сл. 78



Сл. 79



Сл. 80



Украдена слика царице Јелисавете

Сл. 81



Сл. 82



Сл. 83



Сл. 84



Сл. 85



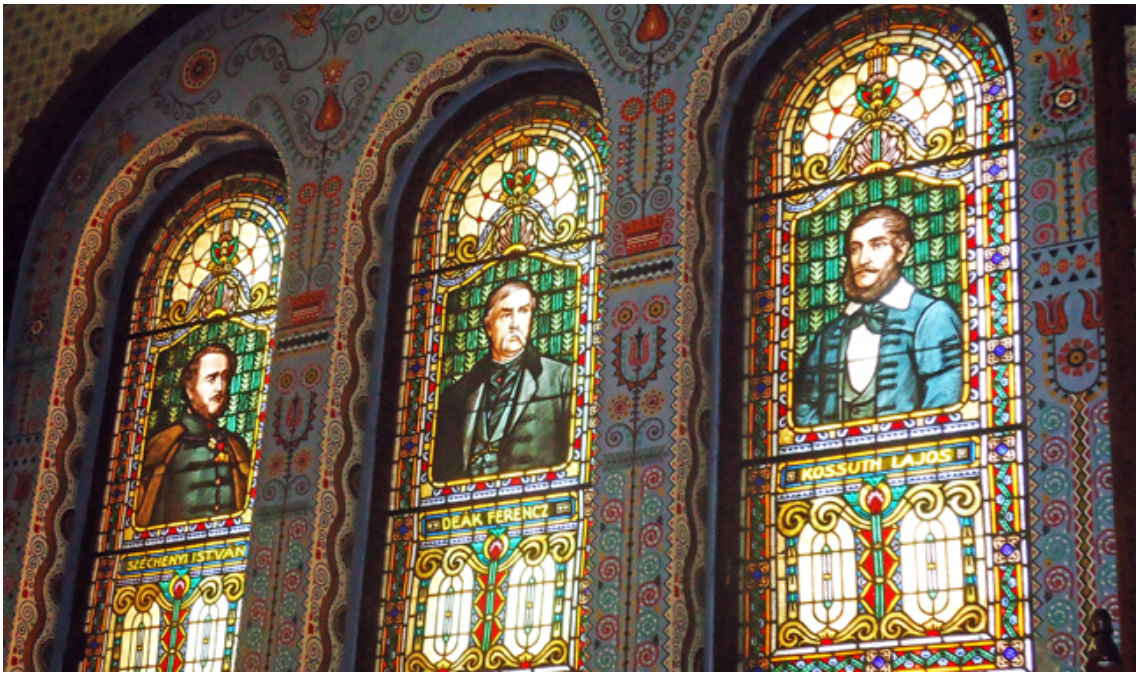
Сл. 86



Сл. 87



Сл. 88



Сл. 89



Сл. 90



Сл. 91

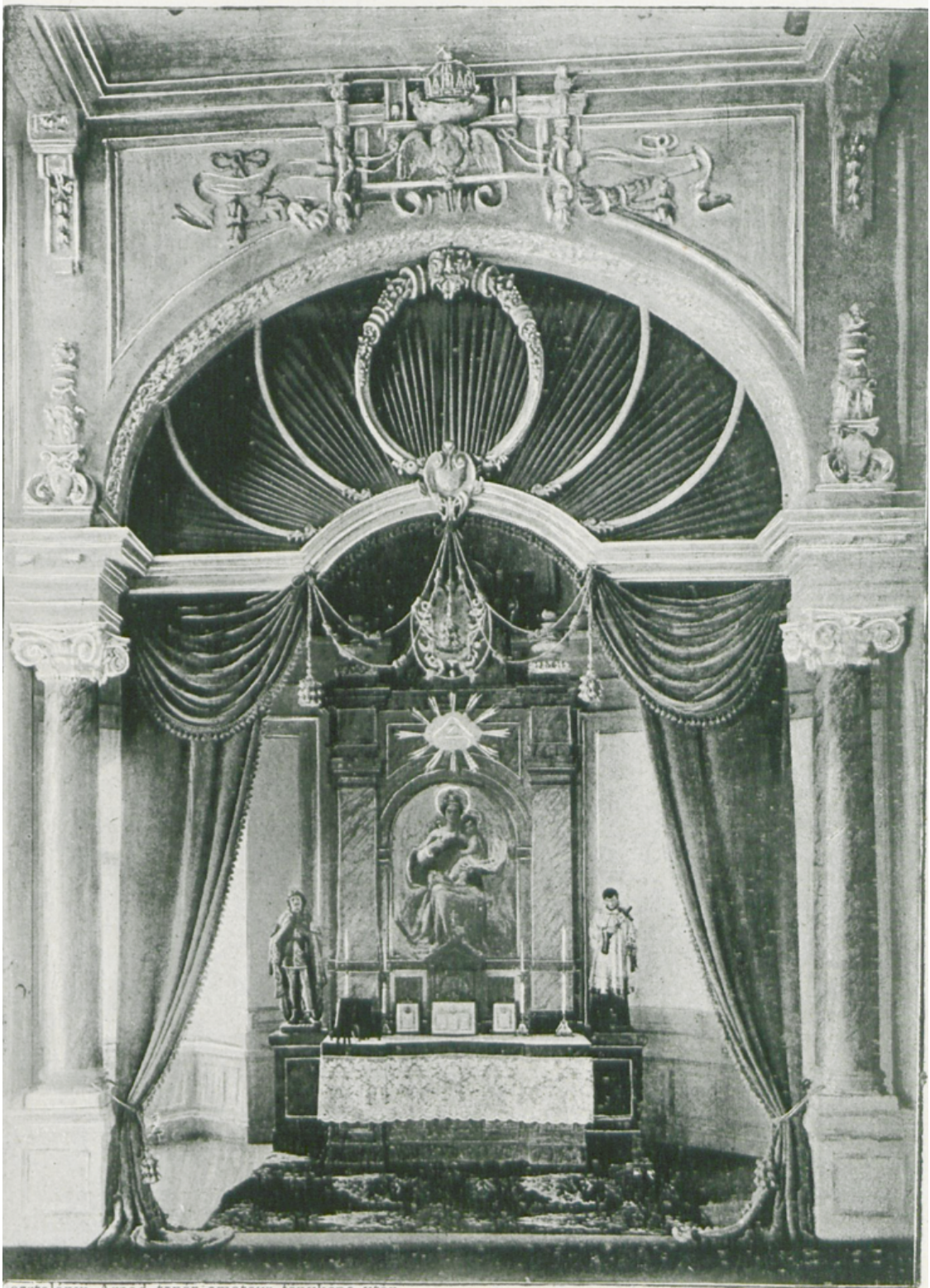


Сл. 92



Ст. 93

275



Ст. 94



Сл. 95



Сл. 96



Сл. 97



Сл. 98



Сл. 99



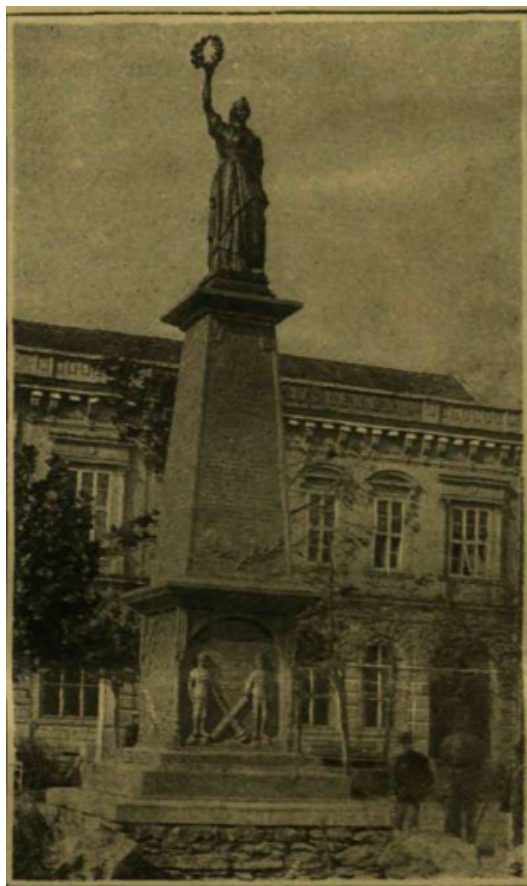
Сл. 100



Grubid

www.delcampe.net

Сл. 101



Сл. 102



Сл. 103



Сл. 104



Сл. 105



Сл. 106



Сл. 106



Сл. 107



Сл. 108



Сл. 109

Извори и литература

Извори

Новински чланци

- Anon, „Ex oriente”, *Pesti Hirlap: politikai napilap*, 26. majus 1885, 1.
- Anon, *Obrtnik*, 1.6.1885.
- С. В. Поповић, „Српска рађа на земаљској изложби у Будимпешти”, *Орао за 1886. год*, Нови Сад 1886, 109-110.
- Анон, „Старине. Оставштина Патријарха Чарнојевића“, *Бранково коло*, год. II, бр. 10, 7. (19.) марта 1896, 320.
- Анон, „Сеоба Срба“ слика Паје Јовановића, *Бранково коло*, год. II, бр. 33, 15. (27.) августа 1896, 1046.
- Анон, „Слика Сеоба“, *Српски Сион*, год. V, бр. 51, 17.12.1895, 837.
- Анон, „Сеоба Срба“ слика Паје Јовановића, *Бранково коло*, год. II, бр. 33, 15. (27.) августа 1896, 1041.
- Лагарић П., „Најновије слике Паје Јовановића“ *Нова Искра*, год. I, бр. 13 и 14, 1. и 16. јула 1899, 244.
- Анон, „Хиљадугодишњица Угарске“, *Застава*, год. XXVIII, бр. 187, 8. децембра 1893.
- Анон, „Саборски одбор“, *Браник*, год. XI, бр. 57, 18. (30.) маја 1895, 3.
- Анон, „Паја Јовановић у Новом Саду“, *Застава*, год. XXX, бр. 81, 26. маја 1896, 2.
- Анон, „Његова Светост преузв. г. Патријарх Георгије Бранковић у Будим-Пешти“, *Српски Сион*, год. IV, бр. 37, 11.9.1894, 587-588.
- Анон, „Сеоба Срба“, *Српски Сион*, год. VI, бр. 49, 1.12.1896, 815.
- Анон, „Оцјене и прикази. Сеоба Срба“, *Босанска вила*, год. XIII, бр. 5, 15.3.1898, 5.
- Анон, „Svečano otkriće spomenika Njegovom veličanstvu caru i kralju u Zemunu“, *Nada*, god. VII, br. 16, 15. augusta 1901.
- Anon, „A Verseczi Honvédemlék.“, *Vasárnapi Ujság*, 39. évfolyam, 48. szám, 27. november 1892.
- Anon, *Pesti Napló*, 57. évfolyam, 158. szám, 9. június 1896.
- Anon, „Az ezredéves ünnepségek megörökítése festményekben“, *Fővárosi Lapok*, XXXIII. évfolyam, 200. szám, 22. július 1896.
- Anon, „Az új körkép“, *A Hét*, IX. évfolyam, 32/450. szám, 6. augusztus 1896.
- Anon, „A június 8-iki díszmenet megörökítése“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 30. szám, 26. július 1896.
- „A mi díszmenetünkről.“, *Vasárnapi Ujság*, 43. évfolyam, 25. szám, 21. június 1896.
- Anon, „Vágó Pál és a bandérium körképe“, *Budapesti Hirlap*, XVII. Évfolyam, 69. sz, 10. március 1897, 7.
- Илијћ Д. Ј., „Сеоба Србаља. Велика слика Паје Јовановића“, *Летопис Матице српске*, год. 67, књ. 193, 1898, 172.
- Anon, „A Karonyai ütközet emlékszoira“, *Vasárnapi Ujság*, 46. évfolyam, 50. szám, 10. deczember 1899.
- Anon, „Művészet“, *Bácskai Hirlap*, IV. évfolyam, 134. szám, 8. szeptember 1900.
- Anon, „Erzsébet királyné emléke szabadkán“, *Vasárnapi Ujság*, 47. évfolyam, 39. szám, 30. szeptember 1900.
- Anon, „Vastagh György oltárképe“, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 21. szám, 26. május 1901.
- Anon, „Erzsébet királyné szobra Szabadkán“, *Vasárnapi Ujság*, 48. évfolyam, 31. szám, 4. augusztus 1901.
- Anon, „A király szobra Zimonyban“, *Budapesti Hirlap*, 21. évfolyam, 205. szám, 28. július 1901.
- Anon, „Szoborleplezés Verseczen“, *Vasárnapi Ujság*, 49. évfolyam, 34. szám, 24. augusztus 1902.
- Anon, „Süd-Ungarn. Kossuth-Feier in Zomboly“, *GBWb* 26, 1. Juli 1905, 2-3.

- Anon, „Lokales. General Ernest Kiss-Monument“, *Gross Becskerek Wochenblatt* 31, 5. august 1905, 4.
- Anon, „Kiss Ernő. Szobra leleplezése alkalmáól“, *Vasárnapi Ujság*, 53. évfolyam, 22. szám, 28. május 1906.
- Anon, „A nagybecskereki Kiss Ernő-szobor. Távirati tudósítás“, *Pesti Naplo*, 57. évfolyam, 145. szám, 28. május 1906.
- Anon, „Gróf Leiningen Károly. (Törökbecsei szobrának leleplezése alkalmából.)“, *Pesti Naplo*, 62. évfolyam, 222. szám, 19. szeptember 1911.
- Anon, „Tavaszi tárlat a Múcsarnokban“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 15. szám, 11. április 1909.
- G. Pauer, „Benczúr Gyula képe“, *Vasárnapi Ujság*, 56. évfolyam, 17. szám, 25. április 1909.
- Anon, „Hová lettek a millenáris kartonok?“, *Budapesti hírlap*, , 48. évfolyam, 268. szám, 11. november 1928.

Објављени извори

- Валтровић М., „Српске црквене старине на будим-пештанској земаљској изложби,“, *Старинар* бр. 4, год. II, 1885.
- Dumont J., Van Huchtenberg J., *Batailles gagnés par le Serenisime prince Fr. Eugene de Savoye, sur les ennemis de la foi, et sur ceux de l'empereur & de l'empire, en Hongrie, en Italie, en Allemagne & Pias-Bas*, Hague, 1725.
- Gelléri M., *Führer durch die Ausstellung*, Budapest, Pester Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft 1885.
- Јојкић В., *Национализација Бачке и Баната: етно-политичка студија*, Нови Сад, 1931.
- Lyka K., „Radnai Béla“, in: *Művészet*, , 10. évfolyam, 9. szám, 1903, 375-378.
- Csoór G., *Bácska társadalmi élete: ezer arcképpel*, Budapest, 1910.
- Roediger L. Schweidel József 1848 – 49-es honvédtábornak, aradi vértanú, reliquiái, in: *A Bács-bodrogh vármegyei történelmi társulat évkönyve*, ed. Trencsény Károly, 1901, 79-81.
- Pasteiner G., „Az olvasóhoz!“ in: *Művészi Ipar*, Az Orsz. Magyar Iparművészeti Muzeum és A M. Iparművészeti társulat közlönye, Budapest, 1885, 1-4.
- Руварац И., „ИЗЛЕТ III. На који су начин Срби с патријархом Арсенијем Црнојевићем дошли у земљу угарски“, у: *Одломци о грофу Ђорђу Бранковићу и Арсенију Црнојевићу патријарху: три излета о такозваној Великој сеоби српског народа*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1896.
- Thaly K., *Az ezredévi országos hét emlékoszlop története*, Pozsony, 1898.
- Tarr L., *Az ezredév*, Magyar tallózó, Budapest, 1979.
- Falk M., Dux A, *Koronázási emlékkönyv. 1867. Junius 8. Természet után rajzolt 20 illusztrációval Kolarz, Kriehuber, Katzler és Jankótól*, Pesten, 1867.
- Csoór G., *Bácska társadalmi élete: ezer arcképpel*, Budapest, 1910.

Необјављена грађа

- Мемоари сликара Радована*, IV део, недатовани фрагменти *Мемоара*, инв. бр. ЛПЈ_83.
- ИАС, Ф. 2, *Записник одбора за изградњу гимназије*, акт бр. 53/901,122422/1900
- ИАС, Ф. 2, *Записник одбора за изградњу гимназије*, акт бр. 160/1901
- AJ, фонд МП, Ф. 627, акт бр. 2468/1921.
- AJ, фонд МП, Ф. 627, акт бр. 2782/1921.

Збирна издања

- Ezredéves országos kiállítás. A képzőművészeti csoport képes tárgymutatója*, 1896.
- Magyar Iparművészet* I évfolyam, 8. szám, szeptember 1898.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, 1886 – 1902. <https://austria-forum.org/web-books/en/kategorie/kronprinzenwerk>.

Интернет извори

Ајзенхутово писмо Елеку К. Липиху, 7. децембар 1901. године, Национална библиотека Сечењи, рукописно одељење, одломак доступан на: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/9537a940b623148cc77d5a86fba13d6d> (приступљено: 6.9.2022).

Литература

- Anderson, B., *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Beograd: Školska knjiga, 1990.
- Ann Haynes R., „Hungarian National Identity: Definition and Redefinition”, in: P. Latawski (ed), *Contemporary Nationalism in East Central Europe*, 1995, New York: St. Martin's Press., 87-104.
- Asman J., *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd: Prosveta, 2011.
- Asman A., *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. D. Gojković, Beograd: XX vek, 2011.
- Asman A., „Sećanje, individualno i kolektivno“ u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, M. Sládeček, J. Vasiljević i T. Petrović Trifunović (pr.), Beograd: Zavod za udžbenike, 2015, 71-86.
- Bhabha H. K., „Introduction: narrating the nation“ in: *Nation and Narration*, ed. H. K. Bhabha, London, 1994.
- Bakić J., „Teorijsko-istraživački pristupi etničkoj vezanosti (*ethnicity*), nacionalizmu i naciji“, *Sociologija*, vol. 48, br. 3, 231-264.
- Bakó Zs., The oeuvre of Mihály Munkácsy 1844-1900: Mystery and magic in Mihály Munkacsy's painting, in: *Munkácsy: Magic and Mystery*, Kunstlerhaus, ed. Zs. Bakó et al, Vienna, 2012.
- Bánlaky J, *A magyar nemzet hadtörténelme*, III., *A királyság megalapítása. Harcok az ország függetlenségéért*, (972-1074), 1928.
- Bán A. (ed.), *The First Golden Age: Painting in the Austro-Hungarian Monarchy and the Műcsarnok*, Budapest: Műcsarnok, 2016.
- Baotić Rustanbegović A., „Orientalizam u prikazima Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom na međunarodnim svjetskim izložbama“, u: *SOPHOS*, 5/2012.
- Barenscoot D., *Troubling Modernity: Spatial Politics, Technologies of Seeing, and the Crisis of the City and the World's Exhibition in Fin de Siècle Budapest* (PhD thesis), The University of British Columbia, October 2007.
- Bart, F., „Etničke grupe i njihove granice“, u: F. Putinja, Ž. Stref-Fener, *Teorije o etnicitetu*, Beograd, 1997, 213-259.
- Barcsay, T. “The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda”, in: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Karin Friedrich (ed.), The Edwin Mellen Press, New York, 2000, 187–212.
- Basics B., „Kortárs emsémének ábrázolásai“, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 335-342.
- Bellák G., *Benczúr*, Budapest: Corvina, 2001.
- Bellák G., „Benczúr Gyula: Erzsébet királyné” in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 573-574.
- Bendix R., „Ethnology, Cultural Reification, and the Dynamics of Difference in the Kronprinzenwerk“ in: *Creating the Other: Ethnic Conflict & Nationalism in Habsburg Central Europe*, Nancy M. Wingfield (ed.), 149-168.
- Benko L. (ed.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* Budapest: Akademia, 1970.
- Bernáth, M., „Stílustendenciák a millenáris kiállítás festészeti anyagában”, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete, 1993, 148-176.

- Bicskei É., „The Formation of the National Pantheon: Portrait Galleries of County Halls, City Halls and Clubs in 19th Century Hungary“, *Acta Historiae Artium* 49, Budapest, 2008, 305-336.
- Блед, Ж. П., *Франц Јозеф*, Београд: Слио, 1998.
- Борозан, И., *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд: Филозофски факултет, 2006.
- Борозан, И., „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903.“, *Наслеђе* XII, Београд, 2011, 33-56.
- Борозан И., „Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 39, Нови Сад, 2011, 75-144.
- Борозан И., „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 40, 2012, 95–114.
- Борозан И., *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* (докторска дисертација), Београд: Филозофски факултет, 2013.
- Борозан И., *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића у Турлини*, Београд: Филозофски факултет, 2014.
- Борозан, Игор. „Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века“ у: *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 42, 2014, 141–170.
- Борозан И., „Идејно прожимање Ференца Ајзенхута и Паје Јовановића и атеље као конструкција њихових идентитета“, *Из историје српско-мађарских културних веза*, књ. 2, Нови Сад: Матица српска, 2019, 181-199.
- Борозан И. (ур.), *Плурализам идентитет: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, Београд, 2020.
- Борозан И., „Типологија јавне фигуралне скулптуре у Краљевини Србији (1882-1914)“, *Наслеђе* XX, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд, 2020, 41-67.
- Борозан И., *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, књ. 1 и 2, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2021.
- Borsos J., „Munkácsy Mihály Nonfoglalása“, in: *Művészettörténeti Értesítő*, XLIX. évf, 1-2. szám, 2000.
- Брајовић С., *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет, 2009.
- Brdar Mustapić V., „Applied Arts of the Kingdom of Croatia and Slavonia at Budapest Exhibitions in 1885 and 1896“, in: *Croatia – Hungary: 800 Years of Shared Cultural Heritage*, Zagreb: Klovićevi dvori, 2020, 320-325.
- Bregovec Pisk M., „Reflections of the Common Croatian and Hungarian Past in Croatian History Painting of the 19th and the Beginning of the 20th Century“, in: *Ars et virtus. Croatia – Hungary. 800 Years of Shared Cultural Heritage*, Zagreb, 2020, 279-317.
- Büttner, F., „Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“ in: *Großer Auftritt: Piloty und Historienmalerei*, R. Baumstark, F. Büttner, J. Akerman (eds.), Munich: Pinakothek - Dumont, 2003, 23-65.
- Vágó, Pálné. *A festő-Petőfi: Vágó Pál (1853-1928)*. Budapest: Magyar Huszárság 400 éve Kiemelkedőn-Közhaszmi Nonprofit Alapítvány, 2006.
- Varga K., *Gulaš od turul ptice*, Београд: Plato, 2012.
- Varga, B., *The Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, New York – Oxford: Berghahn Books, 2016.
- Vida G., „A fiatal Munkácsy es Ormós Zsigmond“ in: *Munkácsy Mihály (1844-1900) Nemzetközi Tudományos Emlékülés*, Debrecin: A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei, 1994, 17-23.
- Vogel J., „The Double Skin: Imperial fashion in the Nineteenth Century“ in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, R. Schulte (ed.), New York: Berghahn Books, 2006, 216-237.
- Vocelka M. und K., *Sisi: Leben und Legende einer Kaiserin*, München: Verlag C.H.Beck, 2014,
- Gal, S., „Linguistic Theories and National Images in 19th century Hungary“, *Pragmatics*, Vol. 5, No. 2, 1995, 155.

- Вујновић Г. и др., *Градска кућа Суботица 1912-2012*, Суботица: Градски музеј Суботица, 2012.
- Гелнер Е., *Нације и национализам*, Нови Сад: Матица Српска, 1997.
- Green, A., *Fatherlands: State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, New York: Cambridge University Press, 2001.
- Grlica, M., „Proslava milenijuma u Subotici 1896. Godine“, *Rukovet : časopis za književnost, umjetnost i društvena pitanja* 42, 10/12, Subotica, 1996, 47–50.
- Грлица, М., „Прослава Миленијума у Суботици 1896. године“ у: *Hofoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1110 година досељења Мађара у Војводина*, Нови Сад, 1997, 346-353.
- Grlica M., „Mamužić kao Vlašić, Vojnić kao Vojnić: Šta su Subotičani s kraja 19. veka znali o izgledu grada 1779. godine“, *Museion* 6, Subotica, 2007, 68–81.
- Gerő, A., „A Hungarian Cult: Queen Elizabeth“, in: *Elizabeth: Queen of Hungary*, ed. K. Földi-Dózsa, Budapest, 1992
- Gerő, „A magyar nemzeti világgép és hivatalos önreprezentációja a Monarchia Magyarországnán“, in: „*A királzhűség jól bevált útján...*“: *Rendi és nemzeti kötődések szimbolikus változásai 1867 és 1918 között*, ed. N. Glässer és A. Zima et al,
- Дабижић М., „Прилог прошлости Градског парка Земуну од седамдесетих година XIX века до 1914. године“, *Наслеђе* 14, Београд, 2013, 145-153.
- Damjanović D., „Croatian Pavilions at the 1896 Millennium Exhibition in Budapest“, in: *Ephemeral Architecture in Central Europe in the 19th and 20th Centuries, Ephemeral Architecture in Central Europe in the 19th and 20th Centuries*, ed. M. Székely, Paris, 2015, 51-74.
- Decker, Ph., *The Building of Nations in Habsburg Central Europe, 1740-1914*, (PhD Thesis), The London School of Economics and Political Science,
- Dibi Ž., *Vreme katedrala*, prev. Z. Stojanović, Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 2007.
- Donandt R., „Sturm“, *Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg*, U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler (Hrg.), 409 – 415.
- Dümmerth D., *Mária Terézia es a magyar nemesség*, Budapest, 1974.
- Дуранци, Б., „Витражи градске куће у Суботици“, *Грађа за проучавање споменичке културе. Покрајински завод за заштиту споменичке културе*, VIII–IX, 1978, 309–316.
- Ђере, З., „Идеологија мађарске Свете круне“ у: *Војвођански простор у контексту европске историје*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012, 137-159.
- Ђорђевић, Јелена. *Političke svetkovine i rituali*, Dosije: Signature, Beograd, 1997.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*, , Нови Сад: ИК Зорана Стојановић , 2003.
- Engel P., *The Realm of St Stephen: A History of Medieval Hungary, 895-1526*, London: I.B. Tauris, 2005.
- Ердељан Ј., *Изабрана места: Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања, 2013.
- G. G. Iggers, „Historicism: The History and Meaning of the Term“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 56, no. 1, 1995, 129-152.
- Ildikó P., „The Role of Gyula Jungfer in Hungary’s National Exhibition of“, *Ars Decorativa* 25, Budapest 2007, 90.
- Jankulov, V. *Pregled kolonizacije Vojvodine u XVIII i XIX veku*, Novi Sad, 1961.
- Јерић К., „Историја Сомбора у првој деценији после Аустро-угарске нагодбе“, *Споменица Историјског архива „Срем”* 12, 2013, 86-109.
- Јерић К., „Историјска демографија града Сомбора од 1890. до 1910“, *Српске студије*, Београд: Центар за српске студије, Филозофски факултет 2018, 212.
- Јовановић М., „Миленијумска изложба“ у *Будимпешти 1896. године*, *Сентандрејски зборник* 2, 1992, 161-173.
- D. Johnson, „Jacques-Louis David, Artist and Teacher: An Introduction“ in: *Jacques-Louis David. New Perspectives*, D. Johnson (ed.), Newark: University of Delaware Press. F, 2006, 35-44.

- Judson, P. M., *The Habsburg Empire: A New History*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Кайћ К., „Сазревање урбане културе“ у: *Историја Сомбора кроз векове*, Сомбор: Градска библиотека Карло Бијелички Сомбор, 2018, 421-456.
- Kantorowicz E. H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Karái, P. (ed.) *Nemzet és művészet. Kép és önkép* (Art and Nation: Image and Self-image), Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2010.
- Kardum, L., Gajski B. K., „Kriza dualizma u Austro-Ugarskoj 1903. godine“, *Politička misao*, god. 49, br. 2, 2011, 97-123.
- Kanadin D., „Kontekst, izvođenja i značenje rituala: Britanska monarhija i „izmišljanje tradicije“ c. 1820-1977“ u: *Izmišljanje tradicije*, E. Hobsbaum, T. Rejnžer (ur.), Beograd, 2011, 149-245.
- Keserű, K., „Képlátás, képértelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében“, *Ars Hungarica*, 13. évfolyam, 1-2. szám, 1985, 77-84.
- Kečkemet D., *Ivan Rendić: život i djelo*, Supetar, Zagreb: Savjet za prosvjetu i kulturu; Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1969.
- Király, E., „A nemzeti képzeletől a képalkotó nemzetig Eszmék a magyar művészet bölcsője körül“, in: *Nemzet és művészet. Kép és önkép*, P. Kárai (ed.), Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2010, 119-120.
- Kovács Á., „Feszty Árpád és a körkép“, *Ars Hungarica* 24, 1996, 87-102.
- Kovačev Ninkov O., *A tulipán jegyében*. Aracs 12/4, 2012, 122-126.
- Kovačev Ninkov O., *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857-1903)*. Subotica: Gradski muzej, 2007.
- Kovačev Ninkov O., *Lica vremena: portreti iz umetničke zbirke Gradskog muzeja u Subotici*, Subotica: Gradski muzej, 2013.
- Kovačev Ninkov O. (ur.), „Istoricizam u Bačkoj: zbornik radova“, Subotica: Gradski muzej, 2022.
- Koshar R-, *Form Monument to Traces: Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, 2000.
- Korhecz Papp Zs., „A cimodal Kossuth-képe“, *Bácsország Vajdasági honismereti szemle*, 2000/1-2, VI. évfolyam, 25.
- Korhecz Papp Z., „Erzsébet királyné zombori portréteja“, *Bácsország Vajdasági honismereti szemle*, 2014/3, 70. szám, 33-38.
- Kohle H., „The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel“, *Intellectual History Review*, 17 (21), Princeton, 2007, 135-151.
- Kohle H., „Die Münchener Akademie in den Jahren 1849–1886“ in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner (Hrsgs.), München: Hirmer, 2008, 44-53.
- Kohlrausch, M., „Monarchische Repräsentation in der entstehenden Mediengesellschaft: Das deutsche und das englische Beispiel“ in: *Die Sinnlichkeit der Macht, Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit*, J. Andres, A. Geisthövel, M. Schwengelbeck (ed.), 93-122.
- Крестић, В., *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад: Матица српска, 2013.
- Крчмар Ф., „Улога Историјског архива Зрењанин у развоју завичајне историографије Великог Бечкерека, Петровграда и Зрењанина“, *Архивски анали* 8, Нови Сад, 2014, 75-102.
- Крчмар, Ф., *Торонталска жупанија и њено наслеђе*, Зрењанин, 2015.
- Крчмар Ф., „Торонталска жупанија и њени портрети: заборављена ризница уметничког блага“, *Рад музеја Војводине* 58, Нови Сад, 2016, 37-62.
- Крчмар Ф., „Подизање споменика Ернеу Кишу у Великом Бечкереку: култура сећања и култура заорава“, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине XXIX*, 2016, 157-173.
- Kugler G., „A középkori lovagrendektől a modern érdemrendig“, in: *Tanulmányok Budapest Múltjából XXIX.*, Budapest 2001.
- Kuljić T., *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja, 2006.

- Kuljić T., *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*, Beograd: Čigoja, 2014.
- Куцор Т., *Апотеоза краљице Елизабете: Споменик Алајоша Штробла у Суботици* (завршни рад), Београд: Филозофски факултет,
- Куцор Т., „Репрезентација династије и нације: портрет краљице Марије Терезије Мора Тана“ у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 81-93.
- Лазих Љ., „Афера нестанка портрета царице Јелисавете из Градске куће у Новом Саду у светлу новинских извештаја 1936-1938. године“, *Рад музеја Војводине* 58, 2016, 133-148.
- Lakatoš A., „*Á la Daberto: Podaci o životu i delu Feliksa Daberta (1829 – posle 1908)*, autora nadbiskupskih portreta nekadašnje županije“, *Dometi: časopis za kulturu*, god. 47, br. 180-181, 2020, 177-189.
- László M., „A szabadkai Szentháromság-szobor“, in: *Iratvallató: egy levéltáros írásaiból*, Életjel, Szabadka, 1999, 129-131.
- Lendvai, P., *The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat*, Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Lesing, G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Rad, 1964.
- Maxwell, A. „Multiple Nationalism: National concepts in Nineteenth-Century Hungary and Benedict Anderson’s ”Imagined Communities“, *Nationalism and Ethnic Politics*, Vol. 11, Issue 3, 2005, 385-414.
- Макуљевић, Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Makuljević N., „Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the *Kronprinzenwerk*“, *ZLUMS* 41, 2013, 71-87.
- Markus A., *Die Geschichte des ungarischen Nationalismus*, Frankfurt am Main: International Verlag der Wissenschaften, 2013.
- Martinović-Cvijin K., *Subotički opus Komora i Jakaba. u: Secesija u Subotici*, Subotica: Književna zajednica Subotica, 2002.
- Мереник, С. „Владарски портрети цара Фрање Јосифа од Влаха Буковца и визуелизација концепта *Viribus unitis* крајем 19. века“ у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 95-116.
- Микавица, Д., *Српска, Војводина у Хабзбуршкој монархији 1690-1920: историја идеје о држави и аутономији пречанских Срба*, Нови Сад: Stylos, 2005.
- Микавица Д. и др, *Срби у Хабзбуршкој монархији 1526-1918, 1, Од Мохачке битке до Благовештенског сабора 1526-1861*, Нови Сад: Прометеј, 2016.
- Миловановић, Ј. „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: Слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I Пала Вага*“, *Зборник Народног музеја* 22, 2016, 201-219.
- Миловановић Ј., Миленијумска прослава 1896. године и споменичка култура: Миленијумска кула на Гардошу у Земуну, *Саопштења бр. XLIX-2017*, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, 2017, 185-210.
- Миловановић Ј., „Српске црквене старине на изложбама у Будимпешти крајем 19. века: културно наслеђе у функцији двојног идентитета“ у: *Из историје српско-мађарских културних веза*, Нови Сад: Матица српска, 2019, 201-233.
- Миловановић Ј., „Национализација владарске слике: портрет царице Елизабете Аустријске Мора Тана“ у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, (ур.) И. Борозан. 2020, 55-79.
- Миловановић Ј., „Свечана сала Градске куће у Новом Саду као простор владарске репрезентације: од цара Фрање Јосифа I и царице Елизабете до краља Александра и краљице Марије Карађорђевић“, *ЗЛУМС* 29, 2021, 165-186.

- M. Митерауер, *Миленијуми и друге јубиларне свечаности: Зашто прослављамо историју?*, прев. О. Дурбаба, Београд, 2003.
- Mitrović, M., *Naseljavanje i kolonizacija Vojvodine 1690–1945*, Novi Sad, 1982.
- Mitchell T., „The World as Exhibition“, *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 31, No. 2, 1989, 217-236.
- Mičel V. Dž. T., „Pokaži i vidi: Kritika vizuelne kulture“ u: *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Београд, 2016, 407-433.
- Nagy I., „Művészet és teátrális” in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 606-615.
- Najcer Sabljak J., Lučevnjak S., „Galerija predaka – od obiteljskog stabla do minijature”, u: *Umjetnost slavonskog plemstva: vrhunska dela evropske baštine*, ur. J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, V. Galović, Zagreb: Klovićevi dvori, 2021, 41-52.
- Najcer Sabljak J., Lučevnjak S., „Umjetničke zbirke slavonskih plemićkih obitelji“, u: *Umjetnost slavonskog plemstva: vrhunska dela evropske baštine*, ur. J. Najcer Sabljak, S. Lučevnjak, V. Galov, Zagreb: Klovićevi dvori, 2021, 89-103.
- Nátyi R., *A Napbaöltözött Asszony, Mint A Patrona Hungariae Ikonográfiai Típusa*, 2013.
- Nemeth F., „A millennium Bánátban – Bánátiak a Millenniumon“ in: *A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара у Војводина*, Нови Сад, 1997, 339-344.
- Németh, L., „A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom“, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*,
- Nipperdey, T., „Nationalidee und Nationaldenkmal un Deutschland un 19. Jahrhundert“, *Historische Zeitschrift*, Bd. 206, Hf. 3, München, 1968, 529-585.
- Немет Ф., *Тај дивни колорит грађанства: Ликовни живот у Великом Бечкерек у 19. и почетком 20. века*, Зрењанин: Народни музеј, 2009.
- Д. Његован, *Благо из кошнице: Од Музеја Матице српске до Музеја Војводине 1847–1947–2017*, Нови Сад: Музеј Војводине, 2017, 51-59.
- Osterhammel, J., *The Transformation of the World: A Global History od the Nineteenth Century*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Őriné Nagy C., „A gödöllői művésztelep (1901-1920) vajdasági kapcsolatai – Vojvodanske veze umetničke kolonije u Gedeleu (1901-1920)“ u: *Putevi secesije – Kulturális utak – szecesszió, Gradski Muzej – Városi múzeum*, Subotica – Szabadka, 2014. 23-36.
- Орел, К. *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд: Клио, 2012.
- Osterhammel J., *The Transformation of the World: A Global History od the Nineteenth Century*, Princeton and Oxford, 2014.
- Палковљевић Бугарски Т., *Слике великих формата – сведочанства епоха*, Нови Сад: Галерија Матице српке, 2018.
- Палковљевић Бугарски Т., *Паралеле – Темишвар*, Нови Сад, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2022.
- Péter L., „The Holy Crown of Hungary. Visible and Invisible“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 3, 2003, 421-510.
- Петровић П., *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, Београд: Народни музеј, Музеј града Београда; Нови Сад: Галерија Матице српске; Вршац : Градски музеј, 2012.
- Попов, Ч. *Грађанска Европа (1770–1914) III: друштвена и политичка историја Европе (1871 – 1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- Popović, Vukica. *Velikobečkerečki slikarski ateljei: dvesto godina slikarstva u Zrenjaninu, 1740-1940*. Zrenjanin: Narodni muzej, 1969.
- Pótó J., „...Allj az időnek végezetéig! Az ezredévi emlékművek története”, *Historia* 18, 5-6, 1996, 15-18.
- Prančević D., „Slavoluci i(li) spomenici. Načini obilježavanja prisutnosti cara i kralja Franje Josipa I. u javnom prostoru Dalmacije i Kvarnera u drugoj polovini 19. stoljeća“, *Rad Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. No. 44/1, 2020, 131-148.
- Radović S., *Grad kao tekst*, Београд: XX век, 2016.

- Радовић С., „Идентитети и памћење у јавном простору: одономастика Новог Сада од аустро-угарског до југословенског града“, 201-202.
- Rampley M., „Fort he love of the Fatherland. Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in the Austro-Hungary“, *Centropa* 9.3, 2009, 160-175.
- Рокаи П. и др, Историја Мађара, Београд: Слио, 2002.
- Said E., *Orijentalizam*, Београд: XX век, 2008.
- Самарџић М. (ур.), *Култура сећања на војвођанском простору*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2017.
- Самерс Д., „Репрезентација“, у: *Критички термини историје уметности*, Нелсон С. Р., Шиф Р. (пр.), Нови Сад: Светови, 2004, 23-41.
- Sármány-Parsons I., „Franz Joseph I, Patron of the Arts“, in: *The First Golden Age: Painting in Austro-Hungarian Monarchy and the Műcsarnok*, A. Bán (ed.), Budapest: 2016.
- Seifert, H. Zum Ruhme des Helden. Historien- u. Genremalerei des 17. u. 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Alten Pinakothek, München, 1993.
- Sidó, Zs., „The 'Dismagyar' as Representation in the Andrassy Family in Late Nineteenth-Century Budapest“ in: *Luxury and Gender in European Towns, 1700–1914*, ed. D. Simonton, M. Kaartinen and A. Montenach (ed.), 206-223.
- Симић Н. М., „Како је постала слика Сеоба Срба Паје Јовановића“, *Гласник српске православне цркве* 6, Београд, 1959, 109-113.
- Симић, В., *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монахији*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012.
- Sinkó K., „A História a mi erős várunk. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk“, in: A. Zádor, *Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete, 1993, 132-147.
- Sisa J., „Preface“, in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, Basel: Birkhäuser, 2016, 11-14.
- Sisa J., „The Architectural Scene and its Main Actors“ in: J. Sisa (ed.) *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, Basel: Birkhäuser, 2016, 423-430.
- Sisa J., „Public Parks“ in: J. Sisa (ed.), *Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800-1900*, 595-603.
- Sisa J. (ed.) and Papp, J. and Király, E. (ed.), *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet*, Budapest: Osiris kiadó, 2018.
- Serfőző S., „Männlich und mächtig. Die Inszenierung Maria Teresias als Königin von Ungarn auf Staatsporträits“ in: *Maria Theresia, 1717-1780: Strategin, Mutter, Reformerin*, Iby, E., Mutschlechner, M. (Hrgs.) Wien: Schloss Schönbrunn, Kultur- und Betriebsges, Almathea, 2017, 104-109.
- Smith A. D., *Myths and Memories of the Nation*, New York, 1999.
- Smith A., *Ethno-symbolism and Nationalism: A cultural approach*, London and New York: Routledge, 2009.
- Smit, A. D., *Nacionalni identitet*, Београд: XX век, 2010.
- Станчић, Д., Лазовић М., *Новосадски Магистрат*, Нови Сад: Прометеј, 2015.
- Стефанов А., „Уметничка дела из жупанијских и градских кућа јужне Угарске у ликовној збирци Музеја Војводине“, *Рад музеја Војводине* 63, Нови Сад, 2021, 98-133.
- Стојковић В., „Пијаристичка капела Светог Стефана у Зрењанину: историја и сликарство“, *ЗЛУМС* 49, 2021, 143-164.
- Стојковић В., „Витражи цркве Узнесења Блажене Дјевице Марије у Модошу“, *Уметност и наука у примени: искуство и визија*, Smart Art, Vol. 2, Београд, 2022, 87-104.
- Subotić M., „Male nacije: Hrohova tipologija nacionalnih pokreta“, *Filozofija i društvo*, бр. 2, 2006, 201-231.
- Subotić M., „Imaju li nacije pupak? Gelner i Smit o nastanku nacija“, *Filozofija i društvo*, br. 25, 2005, 177-211.

- Schiller G., *Iconography of Christian art. Volume I, Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*, London, 1972.
- Schulte R., „Introduction: Conceptual Approaches to the Queen's Body” in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, R. Schulte (ed.), New York: Berghahn Books, 2006, 1-16.
- Székely M., „National Endeavour or Local Identity? Art Nouveau Town Halls in Hungary” in: *Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition*. 1st coupDefouet International Congress, Barcelona 2013.
- Székely M., „A Capital in the Margins: Concepts for a Budapest Universal Exhibition Between 1867 and 1917”, in: M. Filipova (ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, Farnham: Ashgate, 2015, 23-44.
- Szilágyi A. (ed.), „Acquisitions between 2006 and 2010”, *Ars Decorativa* 28, Budapest, 2012, 111-134.
- Szvoboda Dománszky G., „Portré” in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 371-373.
- Szvoboda Dománszky G., „Portré-reprezentáció”, in: *A magyar művészet a 19. században: képzőművészet*, ed. E. Király, J. Papp, Budapest, 2018, 162-183.
- Tamás S., „Pállik Béla” in: *Magyar művészek*, Budapest: Hornyánszky V. Akadémiai Könyvkereskedése, 1900.
- Тибор П., „О односу народности Угарске према прослави хиљадугодишњице доласка Мађара у Панонску низију у: *Hofoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1110 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997, 303-307.
- Тимотијевић М., „Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића”, *Наслеђе* 3, Београд, 2001 39-56.
- Тимотијевић М., „Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу”, *Наслеђе* 4, Београд, 2002, 45-78.
- Тимотијевић М., *Паја Јовановић. Paul Joanowitch*, Београд: Народни музеј, 2009.
- Тимотијевић, Мирослав. *Таковски устанак – српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборавању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*. Београд: Историјски музеј Србије, Филозофски факултет, 2012.
- Тејлор, А. Џ. П., *Хабзбуршка монархија 1809–1918.: историја аустријске царевине и Аустроугарске*, Београд: Клио, 2001.
- Telesko W., „Der Triumph- und Festzug im Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 291-296.
- Telesko, W., *Geschichtsraum Österreich: die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien Köln Weimar: Böhlau, 2006.
- Telesko, W., *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2010.
- Tomsics E., „A valóság és köéi mása: A fotográfia az 1867. évi koronázáson”, *Történelmi Szemle*, 2009/3, Budapest, 385-417.
- Unowsky, Daniel L. *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg, 1848-1916*, Purdue University Press, 2005.
- Fleckner, U., Warnke M., Ziegler, H., „Vorwort“, in: *Handbuch der politischen Ikonographie, Band I*, München: Warburg Haus, 2011, 7-13.
- Fillitz H., „Der Traum vom Glück: Das Phänomen des europäischen Historismus“, in: *Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa*, ed. W. Telesko, Wien, 1996, 15-26.
- Freifeld, A., „The Celebration of Compromise” in: *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848 – 1914*, Washington D.C.: Woodrow Wilson Center Press with Johns Hopkins University Press, 2000, 213-215.
- Freifled, A., „The Cult of March 15: Sustaining the Hungarian Myth of Revolution, 1849–1999”, in: *Staging the Past: The Politics of Commemoration in Habsburg Central Empire, 1848 to the*

- Present, M. Bucur and N. M. Wingfield (ed.), West Lafayette: Purdue University Press, 2001, 255-285.
- Freifeld, A., „Empress Elisabeth as Hungarian Queen“ in: *The limits of loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2007, 295-345.
- Фојербах Л., „Предговор“ у: *Суштина хришћанства*, Лајпциг, 1848.
- Földi-Dózsa, K. „How the Hungarian National Costume Evolved“ in: *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980, 74-87.
- Földi-Dózsa K., E. Ver Virag, *Erzsébet királynő mítosza*, Godolo, 2007.
- Habermas J., *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanske javnosti*, Novi Sad: Mediterran, 2012.
- T. Hall, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London: Routledge, 1997.
- Hanak P. et al., „A dualizmus rendszernék kialakulása Magyarországon“ in: *Magyarország története 1848 – 1890*, Budapest: Akadémia Kiadó, 1987, 814-850.
- Hanebrink P., *In Defense of Christian Hungary: Religion, Nationalism and Antisemitism, 1890-1944*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Halmágyi P., *Csanád és Torontál vármegyék tisztségviselői 1779-1944. A Makói Múzeum Füzetei*, Makó: A Máko-i múzeum füzetéi, 2001.
- Hauenfels T., *Visualisierung von Herrschaftsanspruch: Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien: Angewandte Kulturwissenschaften, 2005.
- Harrison C., Frascina F., Perry G. (eds.), *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, , Nw Haven & London, 1993.
- Haselsteiner, H., *Ogledi u modernizaciji u srednjoj Europi*, Zagreb: Naprijed, 1997.
- Heidegger M., „The Age of the World Picture“, in: *Off the Beaten Track*, M. Heidegger (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 57-85.
- Heiss J., Feichtinger J., „Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire“, in: *Deploying Orientalism in Culture and History: From Germany to Central and Eastern Europe*, J. R. Hodgkinson, J. Walker, S. Mazumdar, J. Feichtinger (ed.), London: Camden House, 2013, 148-165.
- Хердер, Ј. Г., *Идеје за филозофију повести човечанства*, прев. О. Кострешевећ, Сремски Карловци – Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 2012.
- Hessky O., „The Orinet on the Doorstep – Austrian Artists in Hungary“, in: *Orient & Occident, Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. A. Husslein-Arco and Sabine Grabner, 119 - 127.
- Hobsbawm E., *Doba kapitala 1848–1875*, Zagreb: Školska knjiga, 1989.
- Hobsbom E., „Uvod: kako se tradicije izmišljaju“ u: E. Hobsbom, T. Rejndzer (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: XX vek, 2011, 5-26.
- Hobsbaum E., *Doba carstva 1875-1914*, Beograd: Arhipelag, 2019.
- Hóman B., G. Szekfű, *Magyar történet I–IV*, Budapest: Kiraly Magyar egyuetemi nyomda, 1936, IV.
- Hörcher, F. „Enlightened Reform or National Reform? The Continuity Debate about the Hungarian Reform Era and the Example of the Two Széchenyis (1790–1848)“ in: *Hungarian Historical Review* Vol. 5, No. 1 (2016), 22-45.
- Horváth, Z., „The Rise of Nationalism and Nationality Problem in Hungary in the Last Decades of Dualism“, *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 9, No. ½ (1963), 1-38.
- Husslein-Arco A. and A. Klee, *Hans Makart: Painter of the Senses*, Munich and London: Prestel, 2007.
- Hroh M., „Oblikovanje modernih nacija i nacionalni pokret 19. stoljeća“, *Časopis za suvremenu povijest*, XI/1, 1979, 23-40.
- Hroch M., „National Self-Determination from a Historical Perspective“, in: S. Periwal (ed.), *Notions of Nationaslim*, Budapest: CEU Press, 1995, 65-82.

- Huhtamo E., *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, London, 2013.
- Цветковић М., „Традиција као инспирација у делу Савке Суботић“, *Зборник Музеја примењене уметности*, књ. 2, 2006, 53-64.
- Ciger, A., „National Identity and Constitutional Patriotism in the Context of Modern Hungarian History: An Overview“, *Hungarian Historical Review*, Vol. 5, No. 1, 123-150.
- M. Warnke, „Das Kompositbildnis“ in: *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, A. Köstler, E. Seidl (Hrsg.), Köln: Böhlau, 1998, 143-149.
- Warnke, M. *Politischen Ikonographie, Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg: Warburg Haus, 2001.
- Weber C., *Queen of Fashion: What Marie Antoinette wore to the Revolution*, New York: Henry Holt, 2006.
- Weil R., „Royal Flesh, Gender and the Construction of Monarchy“, in: *The Body of the Queen: Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, R. Schulte (ed.), New York: Berghahn Books, 2006, 88-100.
- Wright B. S., „The Space of Time: Delaroche's Depiction of Modern Historical Narrative“, *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 36, No. 1/2 (FALL WINTER 2007-08), Lincoln, 72-93.
- A honfoglalás 1100 éve és a Vajdaság – 1100 година досељења Мађара и Војводина*, Нови Сад, 1997.
- Ars Hungarica* Úri u. 49. 1014, Budapest 1996. <https://mi.btk.mta.hu/hu/kiadvanytar/ars-hungarica-1996/viewdocument> (приступљено: 2.2.2021.)

Скраћенице:

AJ - Архив Југославије

ИАС - Историјски архив Суботице

ЗЛУМС – Зборник Матице српске за ликовне уметности

Биографија аутора

Јована (Д.) Миловановић је рођена у Крагујевцу 1992. године. Дипломирала је 2015. године на Одељењу за историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је похваљена за изузетан успех у студирању као студенткиња са највишом просечном оценом у генерацији. Завршни рад је одбранила под менторством проф. Др Игора Борозана, који је потом приређен и објављен по насловом „Визуелизација Миленијумске прославе у Будимпешти 1896. године: Слика *Дефиле банатских спахија пред царем Фрањом Јосифом I Пала Вага*“ у Зборнику Народног музеја у Београду св. 22, књ. 2. На истом Одељењу је завршила и мастер студије, одбравивши рад Уметност и политика: Миленијумска прослава 1896. године и њени одједи у јужној Угарској, под истим менторством. Јована је 2016. године добила Награду „Катарина Амброзић“ коју додељују истоимена фондација и Библиотека града Београда најуспешнијем студенту завршне године историје уметности. Докторске студије је уписала школске 2016/17. године, а од 2019. године запослена је у звању истраживача-сарадника на Филозофском факултету у Београду. Јована се бави европском и националном уметношћу и визуелном културом друге половине 19. и првих деценија 20. века, са посебним нагласком на уметност нације. Објављује студије, чланке у домаћим и иностраним публикацијама, а 2016. године је учествовала на међународној конференцији у Загребу *Art and Politics in the Modern Period*, као и 2021. године у истој организацији, под називом *Art and the State in Modern Central Europe (18th – 21st Century)*. Поред научног рада, Јована се активно бави и комуницирањем и популаризацијом историје уметности путем дигиталних канала комуникација, као кроз различита вођења у домаћим музејским институцијама.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____ Јована Миловановић _____
Број индекса _____ 6116 - 13 _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих
деценија 19. и почетком 20. века“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Јована Миловановић _____

Број индекса _____ 6116-13 _____

Студијски програм _____ историја уметности _____

Наслов рада _____ Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века

Ментор _____ проф. Др Игор Борозан

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Визуелизација концепта мађарске политичке нације у јужној Угарској током последњих деценија 19. и почетком 20. века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.