

Јована
Д. Миловановић*

Одељење за историју уметности,
Филозофски факултет у Београду

* jovana.milovanovic892@gmail.com

¹ Кусовац 2010: 267. Рам је такође израђен према нацртима Паје Јовановића, међутим, не у потпуности. Скица оквира је као и слика изложена у сталној поставци Градског музеја у Вршцу.

Вршачки триптихон Паје Јовановића на Миленијумској изложби 1896. године: репрезентација локалног идентитета и (не)присутна идеологија

Апстракт: Миленијумском прославом 1896. године чинила Угарска је обележавала хиљадугодишњицу досељавања Мађара на просторе Панонске низије. Тим поводом је организована велика национална изложба у Будимпешти, у оквиру које су изложена многобројна дела ликовне уметности. Жупаније и градови из свих делова Краљевине Угарске су слали сликарске композиције, којима су се репрезентовали у триптихонима, а међу њима се нашла и слободна краљевска варош Вршац. Дело Вршачки триптихон је по наруџбини Муниципије извео Паја Јовановић, који је и сам потицао из овог јужнобанатског града. Троделни приказ образују најзаступљеније делатности Вршца и околине: у средини је берба грожђа, са леве стране је трговина, а са десне жетва. Насликане личности, које обављају ове послове, лишене су етничких особености, одевене су у типичну банатску ношњу, коју су носили сви житељи села, осим једног учесника у трговинској размени, који носи грађанско одело. Идеализовани приказ суживота народа у јужној Угарској јесте уметничка конструкција, не само у естетском већ и у значењском погледу. Већио избегавши креирање историјске слике која нема ујористије у националној прошлости Мађара, вршачке власти су се одлучиле за политички неутралну, али ипак идеолошки одређену слику, ако се у обзир узме контекст наситанка и излагања дела.

Кључне речи: Паја Јовановић, Вршачки триптихон, Миленијумска изложба, Краљевина Угарска, Вршац, локални идентитет

Слика Вршачки триптихон (сл. 1) Павла Паје Јовановића из 1895. године у поседу је Градског музеја у Вршцу. Слика је наручена за потребе репрезентације Муниципије града Вршца у Ликовном павиљону на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. Данас је изложена у оквиру сталне поставке вршачког музеја и заведена је под инв. бр. У-148. Слика се састоји из три спојена платна, која чине форму триптиха, а свако поједино платно носи називе (с лева на десно): *Сајам/Пијаца*, *Берба* и *Жетва*. Вршачки триптихон је изведен техником уља на платну, а димензије платна су: 200 x 100, 200 x 200 и 200 x 100 cm. Три слике су уоквирене раскошним рамом.¹ Освртом на наручиоца и функцију дела, биће анализирани композиционо-формални елементи слике, уз покушај деконструкције визуелних стратегија у сврху изградње идеолошке намене дела.

МИЛЕНИЈУМСКА ПРОСЛАВА 1896. ГОДИНЕ И ИСТОРИЈСКЕ ПРИЛИКЕ: ИЗЛАГАЧКА ПОЛИТИКА И ЛОКАЛНИ КОНТЕКСТ

Када је 1882. године Шандор Хегедиш (Hegedűs Sándor), члан парламента и будући министар трговине, скренуо пажњу влади о надоласећој (хиљаду)годишњици доласка Мађара на просторе Панонске низије и Карпатског басена, угарске политичке структуре су се ин-



1. Паја Јовановић, Вршачки триптихон, 1895,
Градски музеј Вршац

1. Paja Jovanović, *The Vršac Triptych*, 1895,
City Museum Vršac

² Почетком марта 1893. године 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. Целокупни текст позива министра трговине доступан је у: Крчмар 2016: 259–261.

³ Varga 2016: 26.

⁴ Barcsay 2000: 188–212.

тензивније посветиле овом питању. Убрзо је укључена и Мађарска академија наука, која је 1884. године утврдила да се процес насељавања одиграо у периоду између 888. и 900. године, предложивши 1894. годину за обележавање јубилеја, сматрајући да је деценија довољна за припрему. Међутим, у међувремену је интересовање опало на државном нивоу, све док 1889. године округ Берг није приложио петицију председнику владе, заједно са других педесет градова и округа. Они су тражили да се одреди тачна година празновања и да припреме отпочну. Наредне године се историограф и политичар Калман Тали (Thaly Kalman) обратио врху владе са истим захтевом. Тада је постало јасно да је обележавање миленијума побудило интересовање међу мађарским политичарима како у Будимпешти, тако и у провинцијама, што је довело до одлуке да извршна власт предузме водећу улогу у организацији. Следећи захтеве јавности, парламент је 1892. године одлучио да се прослава спроведе 1895. године, уз предлог да се припреми национална изложба, на којој ће бити презентован економски и културни развој државе као централни оквир празновања.² Будући да сви планирани пројекти нису могли бити окончани до задатог времена, централна прослава је одложена за још годину дана.³ Миленијумска прослава је обележила последњу деценију XIX века у читавој Угарској. Њен значај и далекосежност се огледају у обиму утрошених материјалних средстава, људском ангажману, али највише у технолошко-индустријским, архитектонским, споменичким и ликовним пројектима спроведеним овим поводом.⁴

⁵ Đorđević 1997: 24.⁶ Barcsay 2000: 188.⁷ Макуљевић 2006: 143.⁸ Telesko 2010: 275.⁹ Vadas 1996: 52–55.¹⁰ Ајзенхут је радио дела оријенталистичке провинијенције, живео је у Минхену, где се и упознао са Пајом Јовановићем, уп. Kovačev Ninkov 2007.¹¹ Kovačev Ninkov 2007: 84.¹² Grlica 1997: 348.

Идеја о прослављању хиљадугодишњице досељавања Мађара на територију Панонске низије се уклапала у доминантну културу краја XIX века, о чему сведочи и организована изложба. Међутим, концепт мађарске нације и њена митологизација, пројектовани кроз све видове обележавања миленијума, указују на особености овог случаја. Организација светковина, нарочито попут прославе хиљадугодишњице мађарске нације и државе, служила је очувању интегритета и кохезији читаве националне заједнице.⁵ Након рата за независност (1848–1849) и склапања Аустроугарске нагодбе 1867. године најзначајнији догађај у манифестацији мађарске нације било је организовање Миленијумске прославе, којом се глорификовало не само освајање *отаџбине* већ и постојање Угарске као државе.⁶ У идеологији национализма се сматра да је народ везан за одређену територију на којој је присутан, на коју полаже историјска и већинска права. Идеје отаџбине, домовине и родног тла оличене су у националном,⁷ али и локалном простору, што је у извесној мери и Паја Јовановић уградио у своју слику *Вршачки триптихон*.

Устаљена пракса обележавања значајних националних јубилеја било је организовање великих изложби, често називаних и светским, будући да су задобијале међународни карактер у погледу излагача. Потреба да се нација представи као део знатно шире заједнице, међутим, у свој својој специфичности, проистекла је из опште климе друге половине XIX века, када су економски прогрес и историјска утемељеност били најзначајнији фактори одражавања државно-националног ентитета. Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године претходиле су велике светске изложбе у водећим центрима Европе и Северне Америке, али и у самој Аустроугарској. У Бечу је 1873. године одржана светска изложба под мотом *Култура и образовање*.⁸ Разлог више за упражњавање овог вида свечаности код Мађара лежи у политичкој нестабилности која је погађала двојну монархију, али и у њиховој потреби да се наметну у мултиетничкој средини, каква је била Аустроугарска држава.

Освртом на излагачку политику учесника на Миленијумској изложби уочава се да је тематика сликарских платна насталих овим поводом припадала претежно историјском жанру.⁹ Осим најзначајнијих слика насталих по наруџбини угарске владе, са намером да величају хиљадугодишње присуство Мађара у актуелној домовини, али и вишевековну институцију државе, композиције послате од стране појединачних жупанија и слободних краљевских градова из јужне Угарске разликовале су се од *Вршачког триптихона*.

Углавном су визуелизовани догађаји из локалне историје, а одабрана тема је у највећој мери зависила од градских власти и односа унутар одређене локалне структуре, као и односа према самој Угарској. Бачкободрошка жупанија, са седиштем у Сомбору, представила се сликом *Биџика код Сентије*, коју је радио Ференц Ајзенхут (Eisenhut Ferencz).¹⁰ Битка код Сенте 1690. године била је једна од најзначајнијих битака у аустријско-турском рату. Након што су потучени у овом боју, Османлије су заувек протеране са простора Угарске. Осим што се одиграла у непосредној близини Сомбора, у самој бици је учествовао одред од 500 Сомбораца, предвођених капетаном Јајићем, што је остало урезано у колективном сећању.¹¹ Слободни краљевски град Суботица је овим поводом наручио слику *Проглашење Суботице слободним краљевским градом* од сликара Мађаша Јанћика (Jantyik Mátyás). На платну је предствљен чин предаје привилегија царице Марије Терезије, којим је Суботица добила поменути статус, променивши назив из Сент Марија у Марија Терезиополис.¹² Сличном темом се представила и Ријека,

¹⁹ Крстић 2010: 87–88.

²⁰ Милекер 1886: 276–281.

²¹ Тимотијевић 2010: 16.

²² *Werschetzer Gebirgsbote*, 80, 7. 10. 1894. У овом чланку се такође помиње 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.

²³ Тимотијевић 2010: 17–20.

равничарско-брдовитог југа Баната условиле су да се делатност становништва одвија у овом правцу.¹⁹ Милекер такође истиче да се виноградарством бави највећи проценат вршачког становништва, чак 60% искључиво њиме и 20% уз другу примарну делатност, уз то додаје да Вршац заузима прво место у читавој монархији по производњи вина. „Тик уз варош пристали су најдивнији виногради, а с друге стране просула се родна поља“, овако Милекер описује вршачку околину. Милекер се жали на недовољно обрађивање њива и производњу пшенице услед заокупљености виноградарством. Као другу најистакнутију делатност у граду Милекер истиче трговину, уз наводе да је Вршац значајно трговачко место у јужној Угарској, према коме је гравитирало 139 места. Овде су се одржавала четири годишња вашара, а недељни вашари (пијаце) недељом и четвртком. Трговина житом и стоком је била нарочито упражњавана.²⁰

Узевши у обзир капитално дело историографије друге половине XIX века које се односи на историјат, али и савремене прилике у граду Вршцу, мотиви који су се нашли на слици Паје Јовановића у потпуности осликавају актуелно стање у овој јужнобанатској вароши. Изнети подаци биће од значаја за разумевање теме и мотива дела, али још и више у тумачењу његове морфолошке структуре и функције на Миленијумској изложби у Будимпешти, али и у Градском музеју у Вршцу, ком је поклоњено одмах по повратку из престонице Угарске.

ОДАБИР УМЕТНИКА, ТЕМЕ И МОТИВА: ОД СЛИКЕ ПРОШЛОСТИ ДО СЛИКЕ ЗЕМЉЕ И НАРОДА

Феликс Милекер на крају другог тома *Повеснице слободне краљевске вароши Вршца* у одељку *Додајџак. Вршац садашњосићи* међу знаменитим личностима помиње Павла Јовановића, рођеног у Вршцу 1859. године, сина Стевана Јовановића. Та чињеница ће бити пресудна у одабиру овог уметника да наслика дело којим ће се његов родни град представити на Миленијумској изложби у Будимпешти.²¹ 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“.²²

По завршетку основне школе у Вршцу, млади Павле Јовановић се уписао у гимназију, из које је исписан у трећем разреду и уведен у породични посао фотографског атељеа. У то време Јовановић размишља да се посвети сликарству, стога уз очев пристанак одлази у Беч са намером да упише Академију ликовних уметности. Упис му није одмах омогућен, будући да је морао да сврши гимназију и да изврши неопходне припреме. Најзад 1877/1878. године уписује академију, где бива распоређен у класу историјског сликарства код професора Кристијана Грипенкерла (Christian Griepenkerl). На Грипенкерлову препоруку, Јовановић по завршетку основних студија прелази у специјалну мајсторску класу Леополда Карла Милера (Leopold Carl Müller). Он је такође водио класу историјског сликарства, мада је углед и славу стекао продајући оријенталне композиције широм Европе. Јовановић је у Милеровој класи провео три године, између 1880. и 1883. године, где је нарочито радио на техници, успевши да, како бележи у својим мемоарима, од најгорег у класи на почетку године, добије другу награду за најбољу слику и царску стипендију на крају године.²³ Након студија у Бечу, свој потоњи животни и уметнички пут Јовановић наставља у водећим

²⁴ Тимотијевић 2010: 79.

²⁵ *Застава*, 81, 26. мај 1895.

²⁶ Куручев 2011: 55.

²⁷ Ацовић 2008: 543.

²⁸ Орел 2012: 19–20.

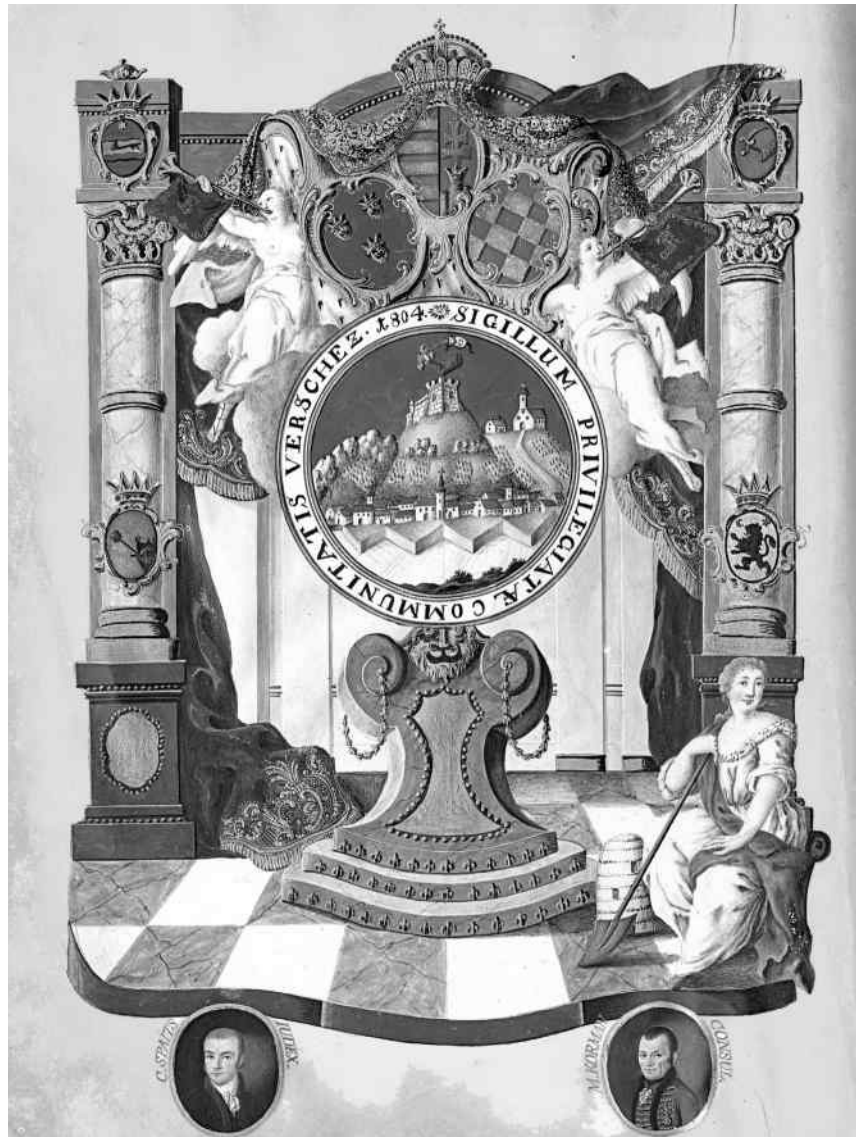
центрима Европе. Боравио је у Лондону, Паризу и Минхену, где се сусретао са различитим уметницима који ће утицати на његово сликарско деловање. Међутим, образовање Паје Јовановића на бечкој Академији ликовних уметности умногоме је одредило његов уметнички идентитет, схватање уметности, њене природе и намене, нарочито боравак у класи Леополда Карла Милера. Професор Милер је студентима који су пристизали у Беч из различитих делова Аустроугарске монархије саветовао да летњи распуст проведу у родном крају, да путују и праве припремне скице и цртеже, које ће им послужити у обликовању композиција из историје и живота њиховог народа. Следећи препоруке свог ментора, Паја испрва школске паузе проводи у родном Вршцу. Међутим, Банат не доживљава као свој патриотски простор. У крилу породице, однегован је на предању о Великој сеоби под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, те он простор Балкана перципира као прапостојбину, доживљава га као земљу својих предака – *историјску оцабину*.²⁴

Стваралачки период у ком је Јовановић био ангажован да наслика нарудбину 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 Срба*, такође за потребе излагања на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године.

Лист *Застава* у свом броју од 26. маја 1895. године доноси вест о посети Паје Јовановића Новом Саду. Овамо је дошао након договора са патријархом Георгијем Бранковићем о изради слике којом је Карловачка митрополија требало да се представи на Миленијумској изложби. У истом чланку се наводи да је Јовановић био унајмљен да ради „исто тако велику алегоријску 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.“²⁵ Постоје наводи да је помињани вршачки историчар Феликс Милекер предложио да се за Миленијумску изложбу приреди приказ из историје града Вршца, један сасвим одређени догађај.²⁶ Реч је о двобоју Србина Јанка Халабуре са Турчином – агом Вршачке тврђаве, ком је Халабура одрубио главу. Овај догађај је остао упамћен у вршачкој прошлости, а забележио га је Милекер у својој *Повесници*. Такође се нашао и на амблему Вршца, инкорпорираним у *Тржишну њовељу* из 1804. године, коју је даровао цар Фрања II за храбро држање Вршчана у ратовима против Турака 1787–1791. године (сл. 2). 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.²⁷ 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.²⁸ Поред тога, описани амблем садржи елементе који ће се наћи и на слици Паје Јовановића, што указује на утврђену препознатљивост вршачког града и околине.

Познато је да је Јовановић 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

2. *Тржишна повеља са амблемом града Вршца, 1804, Градски музеј Вршац*
2. *Market charter with the emblem of the town of Vršac, 1804, City Museum Vršac*



²⁹ Јовановић 1984: 193.

³⁰ Јовановић 1992: 171.

³¹ Тимотијевић 2010: 124.

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 *иленеризам*, односно просветљена палета и кратки потези четкицом, што су одлике импресионистичког сликарства.²⁹ Међутим, поступак ликовног грађења слике, када је у питању Паја Јовановић, може потицати из посве других узора него што је то био француски импресионизам, на шта ће бити обрађена пажња у наставку текста.

У старијој историографији³⁰ наводи се да је уместо *Сеобе Срба* у Будимпешту послат троделни приказ вршачког народа и земље, што никако не може бити случај. Иако наручена од истог уметника, ова два дела су имала потпуно другачију тематику, која је потицала од намера наручилаца. Када је карловачки патријарх Бранковић наручио слику досељавање Срба на територију Угарске на челу са патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, желео је да истакне легално присуство српског народа и православне цркве на угарској територији који су ту дошли на позив хабзбуршког цара Леополда I, док му је узор била раније настала слика Михаља Мункачија *Долазак Мађара*.³¹

За разлику до српског патријарха, мађарске власти у Вршцу су имале потпуно другачију намеру, наручивши слику за излагање у

³² Макуљевић 2006: 143.

³³ Макуљевић 2006: 143 и даље.

³⁴ Тимотијевић 2009: 90.

³⁵ <https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk/deutsch>, приступљено: 5. 9. 2018.

³⁶ Makuljević 2013: 78–87.

³⁷ Király 2010: 137–138.

³⁸ Петровић, Кашанин 1927: 123–125, наведено према: Тимотијевић 2010.

Будимпешти. Као што је већ назначено, већинско становништво у Вршцу у годинама уочи Миленијума чинили су пре свега Немци, а затим Срби, док је припадника мађарске нације у овом јужнобанатском граду било знатно мање. 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 немађарских народа, на основу ситуације у читавој Угарској у *миленијумској деценији*, они се могу наслутити.

Нација се препознаје у *извесном географском оквиру*, у неколико река, у неколико брежуљака,³² али тло није искључиво позорница, већ утиче и на активност нације. Национални простор, поред општих националних, може да носи и веома локална значења. Стога су ликовно приказивање територија и однос према њеним битним карактеристикама играли значајну улогу у уметности национализма, јасно градећи иконографију нације. То су прикази места историјских догађаја, препознатљиви географски облици, као и представе пејзажа и насеља националне територије.³³ Сликарство Аустроугарске монархије, условљено сложеносту територија окупљених унутар њених политичких граница, није настојало да произведе унифицирану репрезентацију патриотског простора, већ је инсистирало на различитостима, ипак обједињеним под круном хабзбуршког монарха.³⁴ Током последњих деценија XIX века све до коначног нестанка Дунавске монархије штампан је велики број репрезентативних илустрованих књига, објављених с намером да се представе све регије и народи окупљени под круном хабзбуршког владара. Најмонументалнија међу њима била је едисија *Аустроугарска монархија у речи и слици (Die Österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild)*,³⁵ штампана је у двадесет четири тома, а у њеном илустровању је учествовао велики број уметника, међу којима је био и Паја Јовановић.³⁶

Разноврсни географски и етнички простор како аустријског, тако и угарског дела Двојне монархије условио је да овакви прикази задобију превасходно аутентично топографски – локални карактер, пре него што је њиме требало представити *народни дух – Volkgeist* – као што је био случај у сликарству надахнутом нацијом, па тако и мађарском, чија је намера била да визуелизује срж мађарског човека, различитог од свих осталих нација. Скулпторска дела Иштвана Ференција (Ferenczy István) и Миклоша Ижа (Izsó Miklós) требало је да отелотворе типичног Мађара и његов национални темперамент. С друге стране, Карољ Марко (Markó Károly), кроз слику мађарске равнице, желео је да укаже на својеврстан дух места – *genius loci*, односно земљу Мађара, на којој су они расли и узрастали, са којом су саживљени, што је била тема и Петефијеве (Petőfi Sándor) поезије.³⁷

Слика у средишту тумачења нема ни репортажни карактер, којим је требало указати искључиво на географске одлике, а још мање је њоме требало представити дух мађарског народа. Поред тога, није то ни локал-патриотска слика иако је Јовановић рођен у Вршцу. У прилог изнетом сведочи запажање Вељка Петровића у делу *Српска уметност у Војводини*, које је израдио у сарадњи са Миланом Кашанином, где говори о Паји Јовановићу: „Још мање је урастао у блок војвођанске уметности Павле Јовановић. Он се, истина, и родио код нас и доста радио у Војводини и за Војводину, али је, поред свега тога, он заправо интернационални, или, бар средње-европски уметник, који с времена на време сиђе у свој народ по крви и језику, да и за њега изради какав сликарски споменик.“³⁸ Осврт на процес грађења композиције и употребу боја у Јовановићевом опусу на размеђу векова помоћи ће у расветљавању саме слике.

КОМПОЗИЦИОНЕ И ФОРМАЛНЕ ОДЛИКЕ СЛИКЕ
ВРШАЧКИ ТРИПТИХОН

³⁹ Тимотијевић 2010: 75.

⁴⁰ Брашован 1936.

Троделна слика састоји се од централног квадратног платна под називом *Берба* и бочним приказима правоугаоног облика, *Пијаче/Сајма* са леве и *Жејиве* 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 берби грождја. 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 грождја. 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 светлобраон папуче. Десно од ње се налази група од две жене и једног мушкарца, који обрано грождје 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 обучена 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 грождја. Други план слике је испуњен пејзажом Вршачког брега са приказом донжон куле Вршачке тврђаве на левој и Капеле Светог крста на узвишењу Калварија на десној страни. По обронцима узвишења око града Вршца раштркани су објекти који су се, претпоставља се, тада 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.³⁹

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 помињано сељачко банатско одело. Сељак придржава џак, у ком се вероватно налази роба коју је дошао да прода. Између две фигуре у првом плану насликан је празан џак, преко ког је стављена наопако повећа посуда. Непосредно иза два човека у разговору налази се колска запрега са два коња, док је простор градског трга 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 пружа 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 и утиче на атмосферско третирање боје, односно замагљени приказ вршачких знаменитости, изведених помоћу ваздушне перспективе. Представљену сцену, попут кулиса, омеђавају препознатљиви неоготички торњеви вршачке катедрале Светог 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.⁴⁰

Бочно десно крило триптиха испуњава приказ босоног жетелца у тренутку предаха, када оштри своје оруђе за рад. Веристички

⁴¹ Макуљевић 2010: 18.

⁴² *Werschetzer Gebirgsbote*, 8, 27. 1. 1895.

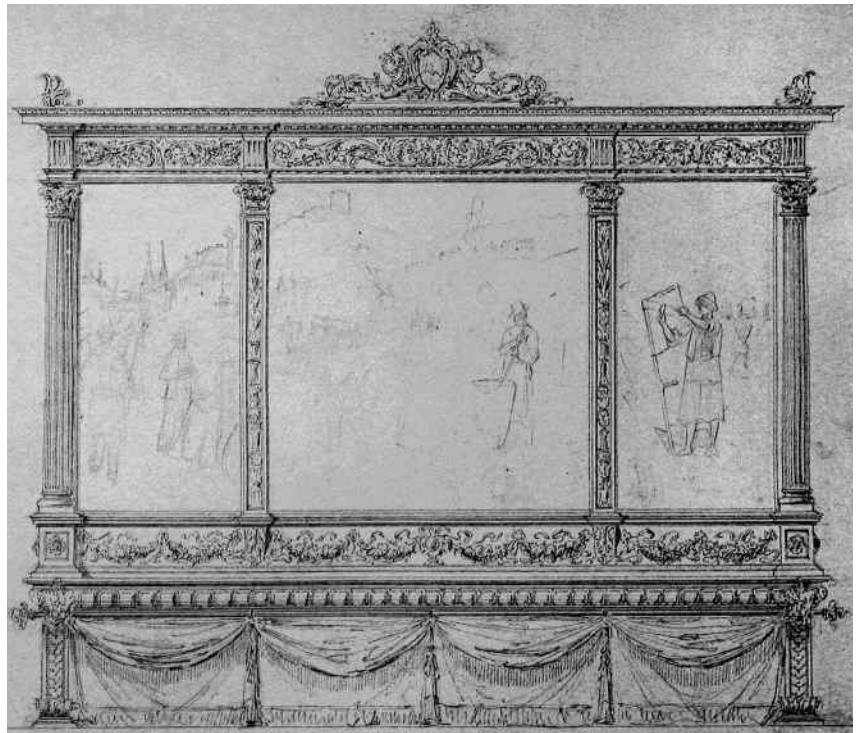
⁴³ Тимотијевић 2010: 79.

приказ банатског сељака, по трећи пут датог на триптиху, смештен је у поље узрелог жита у време мобе. Поред човека који посвећено оштри косу, у првом плану насликане су још две фигуре у перспективном 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 светлоцинобер 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 одреднице 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 географског лоцирања радње, попут друга два дела *Вршачког триптихона*. Светлост употребљена на слици наговештава да се радња одвија у поподневним часовима, на шта указује сенка жетеоца и приказ неба, које је незнатно затамњено у односу на одељак *Пијаца*.

Форма триптиха, троделне слике, коју образују три плоче или платна, спојена у једну целину, углавном се везују за религиозно сликарство у католичкој и протестантској уметности. У минхенском сликарству XIX века, са којим је Паја Јовановић имао додир, форма триптиха је употребљавана у уметности најразличитије тематике, особито крајем века.⁴¹ С обзиром на недостатак извора који би потврдили сликареве намере, још увек се не може 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... поруцибину једне троделне слике за Миленијумску изложбу 1896.“⁴² Постоји могућност да је у питању чиста практичност – начин да се одвоје три различите представе, а да ипак остану целина. Три засебне композиције Паје Јовановића обједињене су позлаћеним рамом, за који је нацрт израдио Јовановић такође (сл. 3). Рам није у потпуности изведен према сачуваном цртежу, уочавају се одређена одступања, ипак флорални преплет укомбинован са недовољно дефинисаним елементима античке архитектуре чини основу обе варијанте рама, и изведене и неизведене. У уметности XIX века 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“.⁴³ 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 *Жејва* поседују одлике Пајиног оријенталистичког сликарства. 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 који обављају пољске послове потпуно су деперсонализоване, смештене у историјски неодређени тренутак. Људи на југу Баната су узгајали грожђе и жито

3. Паја Јовановић, Скица за рам
Вршачки триптихон, 1895,
Градски музеј Вршац
3. Paја Jovanović, Sketch for the
frame for The Vršac Triptych, 1895,
City Museum Vršac



⁴⁴ *Српство*, 11, 10. март 1896.

⁴⁵ Oehring 2012: 34–41.

вековима пре него што је настала Јовановићева слика, на тај начин, он креира алегоричку слику Вршчанина 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 одвија радња, осим тога и читав приказ је живљи, мада ослобођен наратива, као и друга два дела. На крајњем хоризонту, у измаглици је приказана катедрала Светог Герхарда, довршена неколико деценија раније – 1863. године.

Ликовни језик којим Јовановић гради слику *Вршачки триптихон* у великој мери се ослања на претходно искуство самог аутора, као и на његовог учитеља Леополда Карла Милера. 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*,⁴⁴ што значи да је слика настала у сликаревом атељеу. Употребљена светлоплава 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 елементи карактеристични за Милеров оријентализам. Представа жене са корпом, или неком другом посудом на глави, чест је мотив у Милеровим сликама из Египта.⁴⁵ Можда је Јовановић употребом боја и њеним атмосферским ефектом настојао да отелотвори осећај блаженства у једиству са природом наспрам туробности модерних градских средина. За разлику од аустријских сликара који су Мађарску и њено рурално становништво перципирани као Оријент, делимично самим тим и што је објективно источно од Беча, Јовановић у своју слику уноси одређене елементе оријенталистичког дискурса – другост



Weinlese in der Herzegovina.

4. Паја Јовановић, Берба грожђа у Херцеговини, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, 1901, Wien, 461

4. Paja Jovanović, *Grape Harvesting in Herzegovina*, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, 1901, Wien, 461

⁴⁶ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Herzegovina*, 1901, 461.

⁴⁷ Makuljević 2013: 71–87.

је присутна, али је ближа виђењу неискварености и чистоте људи из руралних средина. Потврду о томе да се Јовановић ослонио на сопствено искуство у креирању оријенталистичких слика пружа репродукција из тога посвећеног Босни и Херцеговини из едиције *Аустроугарска монархија у речи и слици*, на којој је приказан народ најмлађе територије двојне монархије у процесу брања грожђа⁴⁶ (сл. 4). 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 оријентализовану одећу, такође су посуде за грожђе нешто другачије. Књига посвећена Босни и Херцеговини садржала је изразито оријентализоване приказе културног наслеђа и становништва овог простора,⁴⁷ што потцртава већ поменути уплив оријенталистичког дискурса у Јовановићеву вршачку слику, с обзиром на то да му је она била узор за цртеж који је послужио овој намени.

Алегоријски приказ града и благостања загарантованог добром управом, али и плодном градском околином – својеврсно златно доба – има своје претходнике у историји сликарства. Амброђо Лоренцети (Ambrogio Lorenzetti) између 1338. и 1340. године, извео је 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 иведу града, односно пејзаж околине, што је нарочито битно у

⁴⁸ Skinner 1999: 1–28.

⁴⁹ Wanke 2011: 76–82.

⁵⁰ Telesko 2010: 179–195.

⁵¹ Макуљевић 2006: 181.

⁵² Hall 2012: 282.

⁵³ Јовановић 1992: 166.

контексту тумачења слике Паје Јовановића. Лоренцети је, попут приказа вршачке пијаце, градски трг испунио призором узавреле међуљудске активности да би показао живот добро уређеног града-државе. Још сроднији Јовановићевој *Берби* и *Жејви* 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 XIX века представио реалистичан пејзаж, баш као и Паја Јовановић. Оно што одликује и *Алегорију добре управе* и *Вршачки триптихон* јесте приказ људи коју су потпуно овладали природом: падине (Вршачког брега) претворене су у терасе винограда, а равница у обрађена поља.⁴⁸ Концепт рада је често приказиван кроз историју уметности, бивајући различито конотиран. С једне стране, односио се на класно диференцирање, које је често подразумевало слику угњетаваних, док је, с друге стране, слика рада коришћена за политичку пропаганду, где идеализовани прикази радника указују на очекивано благостање и богатство. Са порастом индустријализације у XIX веку радници и индустријска машинерија добијају своје место на сликарским платнима као слика технолошког напретка, остварена прогресивном политиком, док је друга страна те медаље критика њеног разорног дејства. Услед тога се јављају дела која величају једноставне, традиционалне активности и заједничко обављање послова, које смештене у питоми пејзаж задобијају утопијску конотацију са намером да евоцирају златно доба, које се може вратити и у будућности.⁴⁹ Приказ рада и 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 је несумњиво имало и своју идеолошку и политичку залеђину.

ПОЛИТИЧКА ИКОНОГРАФИЈА ВРШАЧКОГ ТРИПТИХОНА: АЛЕГОРИЈА У ФУНКЦИЈИ НАЦИОНАЛНЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ СТАНОВНИШТВА

Читава Миленијумска прослава у себи је обједињавала два наизглед неспојива аспекта развоја државе и нације: модерност и историју. Другу половину XIX века је обележио *йозийтивизам* заговарајући теорију линеарног развоја човечанства, чији се врхунац огледа у технолошко-индустријском напретку оствареном управо у овом веку.⁵⁰ С друге стране, окретање прошлости, оличено у свепрожимајућем *историзму*, доминирало је у културно-уметничким остварењима.⁵¹ Миленијумска прослава 1896. године је такође спојила ова два, на први поглед, потпуно опозитна аспекта људског деловања. У годинама уочи Миленијума Будимпешта је доживела невероватан урбанистички развој, ницала су нова архитектонска здања, мостови, чак је изграђена и подземна железница – прва на европском континенту. Пре Будимпеште су је добили једино Њујорк и Лондон.⁵² Поред тога, значајан простор у оквиру Миленијумске изложбе посвећен је националној угарској историји, материјалним траговима прошлости свих народа које је окупљала мађарска политичка нација,⁵³ чак су, као што је већ поменуто, слике историје доминирале Ликовним павиљоном. Као природна противтежа модернистичком динамизму, својеврсна компензаторска стратегија за неизвесну будућност, био је принцип „традиционализације“. Окретањем примордијалном, односно златном добу друштво је настојало да заустави променљивост и да путем историјског, традиционалног и дуговечног своје за-

⁵⁴ Đorđević 1997: 173–175.

⁵⁵ Smith 2003: 10.

⁵⁶ Róka 2010: 224–225.

⁵⁷ Mitchell 1989: 222–223.

⁵⁸ Приказивање оријенталних култура на светским изложбама западног света илустровало је западњачко искуство реда и истине, а примењено на изложби, зависило је од креирања ефекта „неприпадности“ или екстерне реалности. Овај феномен је повезан са колонијализмом, империјализмом и цивилизаторским мисијама европских земаља XIX века, уп. Mitchell 1989.

⁵⁹ Посебно је запажен павиљон Босне и Херцеговине на Миленијумској изложби у Будимпешти. У листу *Nada*, који је издаван у Сарајеву, редовно су излазили текстови са Миленијумске изложбе, који детаљно коментаришу читаву изложбу, као и дешавања у босанскохерцеговачком 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*, 11, 1. јун 1896.

⁶⁰ Makuljević 2013: 76.

⁶¹ Perry 1993: 4–6.

⁶² У уљу на папиру израђен је дилних готичког оквира, у који су уграђена два алегоријско-патриотска приказа регије Салцбурга. Дело је из 1834. године. Читава представа је до извесне мере сродна Јовановићевом триптихону, садржи четири мушке фигуре, које у рукама држе обележје свог занимања, док је позадина сачињена од типичног алпског пејзажа, уп. Telesko 2008: 274.

мишљено упориште учини присутним.⁵⁴ 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.⁵⁵ Тако су и мађарски сликари XIX века велику Панонску равницу представљали као неодвојиви део свог темперамента.⁵⁶

Интересовање за све слојеве становништва у Краљевини Угарској није се завршавало у делима ликовне уметности. У оквиру Миленијумске изложбе, у Градском парку било је изграђено Миленијумско село, где су посетиоцима изложбе дочарани рурални простори свих регија Угарске, чак и оних где се није говорио мађарски. Унајмљивани су сељаци да живе у изложбеном простору ради аутентичности, а главна атракција су били парови који су се венчавали у свадбеним ношњама. За разлику од историјског одељка, којим су доминирали етнички Мађари, наглашени кроз политички дискурс, у етнографском одељку су приказани народи целе Угарске, дванаест мађарских и дванаест немађарских кућа. Овај поступак, као и заинтересованост за рурално становништво, треба сагледати кроз друштвено-политичке односе. Излагачка политика на свим великим светским изложбама служила је „организацији погледа“, са намером да призове шире и дубље значење.⁵⁷ Представљачке стратегије, попут ове, у себи су носиле више нивоа значења, који су неизбежно повезани са позицијом моћи.⁵⁸

Услед недостатка објективне геополитичке моћи и немогућности да оствари прекоморске колоније, Аустроугарска монархија је, присаједињењем суседних територија, на којима су већинско становништво чинили припадници етнија које нису биле државотворне – Аустријска и Мађарска, креирала сопствени Оријент надокхват руке.⁵⁹ 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 концепта „примитивизма“ који је важио у XIX веку. Категорија другости доминира у означавању неке културе као примитивне, она је контрастирана евро-, односно западноцентричној култури, која је другачија од европске цивилизоване културе.⁶⁰ 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.⁶¹

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.⁶² Алегорија је служила да се путем ње публици приближе апстрактни појмови, моралних, духовних и политичких вредности. Дело у средишту анализе такође поседује комплексан скуп пројектованих вредности, детерминисаних излагањем на Миленијумској 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

⁶³ Valerinni 2002; Mitrović 2003: 5–6.

⁶⁴ Perry 1993: 23.

⁶⁵ 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, уп. Facos 2011: 131.

⁶⁶ Valerinni 2002.

⁶⁷ Јовановић 1992: 171.

⁶⁸ *Бранково коло*, 19, 9/21. мај 1896.

⁶⁹ *Српство*, 28. мај 1896, наведено према: Куручев 2011: 56.

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 XIX века указивала је на промене које су се паралелно догађале, нестајање или апсорпција традиционалних костима и природних пејзажа услед брзих промена индустријализованог света условила је евоцирање истих путем медија културе.⁶³ У овакве композиције је уграђиван идеализаторско-морализаторски аспект – хармонични приказ живота пре цивилизације.⁶⁴

Централним одељком *Вршачког триптихона* доминирају представе деперсонализованих сељанки, жена без имена, али и без етничког идентитета током бербе грождја. Женски принцип, изједначен са *Природом*, често је супротстављан као другост мушком принципу, идентификованом са цивилизованом културом. То се нарочито огледа у европској постпросветитељској 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 култури XIX века, често су сагледаване у природном кругу ствари.⁶⁵ Осим тога, инцијатори и публика културне продукције, која се ослањала на националне свечаности у другој половини XIX века, претежно су били припадници мушке популације средње класе, што додатно потцртава перцепцију жене као својеврсне другости у делима визуелне културе.⁶⁶

Да би Јовановићева слика била до краја схваћена, треба је сагледати са аспекта политичке иконографије – наруцбина 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 награђен је златном медаљом.⁶⁷ 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) 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!“⁶⁸ Вршачко Српство изнело је следеће: „Поменуто тројну слику израдио је г. Јовановић по наруцби вршачке муниципције: на којој је насликао баш 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.“⁶⁹ Коментаре које 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 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 ис-

⁷⁰ Varga 2016: 3–5.

тиче атмосфера златног доба и суживота различитих етнија, захваљујући доброј владавини града.

Кратак осврт на етничку ситуацију у читавој Угарској, уз подсећање на присуство најразноврснијих народности у Вршцу, биће од помоћи у давању претпоставке који ефекат је ова троделна слика требало да произведе. У тренутку остваривања дуализма мађарска нација је на просторима Угарске представљала око 40% целокупног становништва, док је остатак припадао осталим народима: Немцима, Румунима, Хрватима, Србима, Русинима итд. Сматрајући себе политичком нацијом, Мађари су на минимум svelи учешће осталих народа у политичком животу. Становиште Мађара да остале нације присутне на просторима Угарске припадају мађарској политичкој нацији било је веома истакнуто у Миленијумским свечаностима, будући да су све етничке заједнице биле приморане на то да учествују у прослављању Миленијума. Након склапања нагодбе, угарски прваци су сматрали да ће економски прогрес испунити сан о националној интеграцији. Међутим, после административно-законске и економске интеграције читаве Угарске, извршене путем законодавства, требало је приступити реалној интеграцији, што је представљало много већи изазов. Теоријска позадина мађарске националне интеграције, чија су последица Миленијумске свечаности, била је доктрина о угарској државности, која је почивала на идеји о мађарској супремацији над осталим етничким групама, инспирисана социодарвинизмом и историјским, етнографским и осталим елементима из области културе. Корени ове идеје се налазе у средњовековној угарској држави, која је била мултиетничка и коју су Мађари баштинили у колективној свести, сматрајући доба када су освајали остале народе својим златним добом.⁷⁰

Јовановићева слика није откупљена у Будимпешти и по завршетку Миленијумске изложбе смештена је у Градски музеј у Вршцу. Да ли су се у *Вршачком триптихону* укрстила очекивања наручиоца и адресата, не може бити до краја одгонетнуто, али с обзиром на етничку неутралност, односно могућност да се свака нација препозна у приказу, чини се да су обе стране биле задовољене. У врло напетости ситуацији међу етнијама у Угарској, протестима и негодовањима, Јовановић је успео да створи улепшани приказ заједничког живота, исечак из неодређеног времена и транспонован у вечност. Наглашени изостанак било какве националнополитичке одређености, без икакве нарративне сугестије, сведочи о промишљеном конструисању ликовног приказа и вештог избегавања било чега што би могло да угрози позицију мађарске нације на периферији угарске државе.

Извори *Бранково коло*, 19, 9/21. мај 1896.
Штампа *Застава*, 81, 26. мај 1895.
Српство, 11, 10. март 1896.
Nada, 11, 1. јун 1896.
Werschetzer Gebirgsbote, 8, 27. 1. 1895.
Werschetzer Gebirgsbote, 80, 7. 10. 1894.

Остало *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Wien, 1883–1902, <https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk/deutsch>, приступљено: 5. 9. 2018.
Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bosnien und Hercegovina, Wien, 1901.

Брашован Н. 1936, *Хаџи Јован Заим*, Вршац.

Милекер С. 1886, *Повесница слободне краљевске вароши Вршица I и II*, Панчево.

Литература

Ацовић Д. 2008, *Хералдика и Срби*, Београд.

Грлица М. 1997, *Прослава Миленијума у Суботици 1896. године*, Hofoglás 1100 éve és a Vajdaság – 1110 година досељења Мађара и Војводина, Нови Сад, 346–353.

Јовановић М. 1984, *Сликарство Паје Јовановића у знаку Минхена*, „Триптихона“ и Мемоара, Годишњак града Београда XXXI, 191–195.

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

Крстић А. 2010, *Вршац у средњем веку. I део: од раног средњег века до краја 14. столећа*, Историјски часопис LIX, 77–102.

Крчмар Ф. 2016, *Торонтијалска жујанија 1860–1918*, докторска теза, Нови Сад.

Куручев Д. 2011, *Сећање на Пају Јовановића*, Вршац.

Кусовац Н. 2010, *Паја Јовановић*, Београд.

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

Макуљевић Н. 2010, *Идеја толеранције и визуелна култура: Молива Русје Вукановића*, Београд.

Петровић П. 2012, *Паја Јовановић: систематски каталог дела*, Београд.

Орел К. 2009, *Средња Европа: од идеје до историје*, Београд.

Тимотијевић М. 2010, *Паја Јовановић / Paul Joanowitch*, Београд.

*

Ballerini J. 2002, *Young Women in Old Clothes: The Politics of Adolphe Braun's Personifications of Alsace and Lorraine*, Nineteenth-Century Art Worldwide 1/1.

Barenscoot D. 2010, *Articulating Identity through the Technological Rearticulation of Space: The Hungarian Millennial Exhibition as World's Fair and the Disorder of Fin-de-Siècle Budapest*, Slavic Review 69/3, 571–590.

Barcsay T. 2000, *The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*, Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century, ed. Karin Friedrich, New York, 187–212.

Büttner F. 2003, *Gemalte Geschichte: Carl Theodor von Piloty und die euroäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Großer Auftritt: Piloty und die Historienmalerei, Publikation zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek Münche, München-Köln, 26–67.

Đorđević J. 1997, *Političke svetkovine i rituali*, Београд.

Hall T. 1997, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London.

Király E. 2010, *From a National Imagination to an Image-creating Nation: Ideas about the Origin of Hungarian Art*, Art and Nation: Image and Self-image, eds. E. Király, E. Roka, N. Veszprémi, Z. Bakó, Budapest, 137–138.

Facos M. 2011, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – London.

Makuljević N. 2013, *Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the "Kronprinzenwerk"*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41, 71–87.

Milovanović J. 2016, *The 1896 Millennial Celebrations and Rijeka: Andor Dudits's Painting Ceremonial Proclamation of the Annexation of Rijeka to Hungary 1779*, Art and Politics in Europe in the Modern Period, conf. 29 June – 2 July, Zagreb, 23–24.

- Mitchell T. 1989, *The World as Exhibition*, *Comparative Studies in Society and History* 31/2, 217–236.
- Mitrović K. 2003, *Motiv žene u narodnoj nošnji u zbirci Josipa Broza*, 3+4 nova serija 2003/7, 4–13.
- Ninkov Kovačev O. 2007, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Subotica.
- Oehring E. 2012, *The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870*, *Orient & Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, eds. A. Husslein-Arci, S. Grabner, Viena, 29–50.
- Perry G. 1993, *Primitivism and the 'Modern'*, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, eds. C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, Budapest, 224–225.
- Róka E. 2010, *The Question of National Character and "Foreign" Influence at the Turn of the Century*, *Art and Nation: Image and Self-image*, eds. E. Király, E. Roka, N. Veszprémi, Z. Bakó, Budapest, 224–225.
- Skinner Q. 1999, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62, 1–28.
- Smith A. 2003, *The Political Landscape*, University of California Press.
- Telesko W. 2010, *Die „Ästhetisierung“ des Lebens als übergreifende kulturelle Erscheinungsform des Jahrhunderts*, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Böhlau–Wien–Köln–Weimar, 179–195.
- Vadas F. 1996, *Programme Plans for the Celebration of Millennium (1893)*, *Ars Hungarica* 24, 52–55.
- Varga B. 2016, *Monumental Nation: Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary*, New York.
- Warnke M. 1995, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London.
- Warnke M. 2001, *Politischen Ikonographie, Bildindex zur Politischen Ikonographie*, Hamburg.
- Warnke M. et. al. 2011, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Bd. 1, München, 76–82.

Jovana D. Milovanović

**VRŠAC TRIPTYCH BY PAJA JOVANOVIĆ
AT THE MILLENNIUM EXHIBITION OF 1896:
REPRESENTATION OF THE LOCAL IDENTITY
AND THE (NOT) PRESENT IDEOLOGY**

An analysis of the painting *Vršac Triptych* by Paja Jovanović, created for the purpose of representing the free royal town of Vršac at the Millennium Exhibition held in Budapest in 1896, encompassed different aspects within itself. The composition consisting of three paintings: *Market*, *Grape Harvest* and *Grain Harvest* was ordered by Vršac Municipality in 1895 from Paja Jovanović, who himself was born in this town in the region of South Banat. Taking into account that the painting was created on the basis of a concrete event, attention was paid to the ideological foundation of the celebration of the Millennium, by which Hungary marked one thousand years since the arrival of Hungarians to the territories of the current homeland, as well as to the cultural action and the implementation of such projects in the second half of the 19th century. It was particularly important to look at the Fine Arts Pavilion of the Millennium Exhibition and the exhibition strategy followed by the other regions and towns in south Hungary to see the specificity of the selected topic and the motifs shown in the *Vršac Triptych* painting. A

large number of representatives at the exhibition showed paintings with historical themes that celebrated the Hungarian nation or the relations of other nations with the Hungarian state. This is shown by the painting *Migration of the Serbs* which Jovanović did in parallel with the piece in the centre of the interpretation of this paper. Although it was never sent to Budapest, the notional and aesthetic differences between these two paintings are an excellent indicator of the intentions of the ordering parties, as well as the painter's skills.

Jovanović painted the allegorical depiction of the most customary activities of the town of Vršac and its environs using a lit palette with certain orientalist details that may find their base in the paintings of Jovanović's teacher Leopold Carl Müller. The often emphasised plenerism of the *Vršac Triptych* and the modern painting technique serve for creating specific atmosphere in each one of the individual depictions of this tripartite composition. The idealised depictions of the work in the countryside, as well as the scenes of the topos of the town of Vršac and its surroundings are related to the *realistic visions* characteristic of Jovanović's orientalist opus through which the artist while using a veristic painting technique still creates an imaginary picture. The multi-ethnic composition of the population in Hungary at the end of the 19th century, as well as the rising Hungarian nationalism, not only caused the avoidance of the national differentiation of the figures painted in the *Vršac Triptych*, but also the scenes in *Grape Harvest* and *Grain Harvest* are painted in such a way as to sublime the topos of Vršac without any concrete time designation. *Market*, on the other hand, contains monumental and architectural details that nonetheless put the scene from the market into the contemporary moment, which is reflected in the figure of the man dressed in urban clothes. Despite this, the accent lies on the atmosphere, the painter insists on the harmonic coexistence of different ethnicities in the town of Vršac located on the periphery of the Kingdom of Hungary. The political iconography enabled us to analyse the painting additionally from that aspect as well, since the ordering entity and the purpose of the painting are known, which to a large extent determined the outcome. The 19th-century art often approached ideologisation and politicisation of the concept of work through visual arts, thus the paintings are characterised by different discourse, while in Jovanović's painting it is possible to recognise the evoking of the golden age reached in the past that may still be revived in the future – which is at the same time in contrast with the idealisation of the industrialised society. The painting *Vršac Triptych* by Paja Jovanović stands between the orientalist and the national phases in the opus of the artist and for this reason its significance is seen from several aspects: the context of creating and exhibiting which is in connection with the Millennium Exhibition, then the local aspect of the town of Vršac and finally the positioning of the painting within the scope of the opus of Paja Jovanović.

