

GRAĐANSKI PORTRET U CRNOGORSKIM FOTOGRAFSKIM ATELJEIMA

Maja Đurić

In the history of the Montenegrin photography more attention was given to the so called dynastic photography. This article throws some light on the photographic work done in the beginning of the 20th century in professional photography studios and it leads us to the stylistic changes of three aesthetics of the civic portrait in those studios.

Skoro cjelokupna fotografska produkcija u Crnoj Gori, u periodu od 1840. do 1940. godine, nastala je radom pojedinaca u domaćim ateljeima, i radom stranih fotografa koji su dolazili uglavnom na dvor. Pošete članova vladareve porodice i viđenijih ljudi inostranim fotografima, te neznatni broj putujućih fotografa, takođe su doprinijeli razvoju fotografske produkcije.

Razvoj portreta najcjelishodnije se može sagledati uspostavljanjem paralele između društvene uslovljenosti izrade portreta (ne samo ideološke, već i ekonomske, time nužno i tehničko-tehnološke, što je za fotografiju kao medij od izuzetnog značaja), i praćenjem stilskih promjena (neophodna estetska analiza unutar medijskih specifičnosti same fotografije uključuje i uočavanje niza različitih, nefotografskih ili neportretnih, uticaja slikarstva, filma, inostrane foto-scene, ilustrovana štampe, itd).

U cjelokupnoj mapi crnogorske fotografije uočavaju se i jasno profilisu dva tipa fotografije: građanski i dinastički. O dinastičkom portretu, kao tipu vladarskog portreta i svojevrsnog PR-a, objavljeno je dosta publikacija. Kralj Nikola je pridavao dosta značaja izradi svojih portreta i poruci koju treba da emaniraju. Interesantni i po malo zapostavljeni su portreti nekadašnjih junaka i serdara, nešto kasnije i prosvjetara, oficira, sudija, crkvenih velikodostojnika, senatora, vojvoda, koji su se iz novooslobođenih krajeva okupljali oko dvora u crnogorskoj prijestonici, formirajući posebni stalež vojnih i državnih činovnika, direktno zavisnih od gospodara.

Početak 20. vijeka, u Crnoj Gori se otvaraju stalni fotografski ateljei, u kojim se odvija fotografska djelatnost prema opštevažećim konvencijama. Fotografiju tih profesionalnih ateljea odlikuje veoma sužen izbor motiva. U produkciji ateljea izrazita je dominacija portreta, dok su predio ili panorama, kao motivi, obrađivani veoma rijetko, najčešće samo za razglednice. Potrebe za drugim žanrovima, sa malim izuzecima, skoro da i nije bilo. Zato su prvi stalni fotografski ateljei u Crnoj Gori nastali onda kada je potražnja za fotografijama toliko porasla da je obezbijediti dovoljan broj stalnih mušterija, kako iz grada tako i sa sela, a time i bazične ekonomske uslove za život i rad fotografa.

Istorija portreta je bila uslovljena i razvojem tehnologije, jer su mnogi fotografi pedesetih godina 19. vijeka usvajali konvencionalna rješenja za problem najudobnijeg položaja ruke modela tokom ekspozicije, koja je u uslovima snimanja u ateljeu, mogla trajati i do 50 sekundi. To objašnjava često poziranje u sedećem stavu, đe se model, kao što se vidi po Njegošu na fotografiji Anastasa Jovanovića, oslanja rukom na fotelju i tako obezbjeđuje potrebnu nepokretnost.

Poboljšani objektivni sedamdesetih godina omogućavaju kraću distancu između kamere i modela, što dovodi do snimanja portreta u krupnom kadru. Zato je svakodnevna praksa ateljea

sedamdesetih i osamdesetih godina, da u veličini vizit karte i kabinet formata rade i biste i dopojasne portrete na neutralnoj pozadini, poput albumenskog portreta formata vizitkarte kraljice Milene nepoznatog fotografa.



Nepoznati fotograf, Kraljica Milena, albumenski portret formata vizit karte

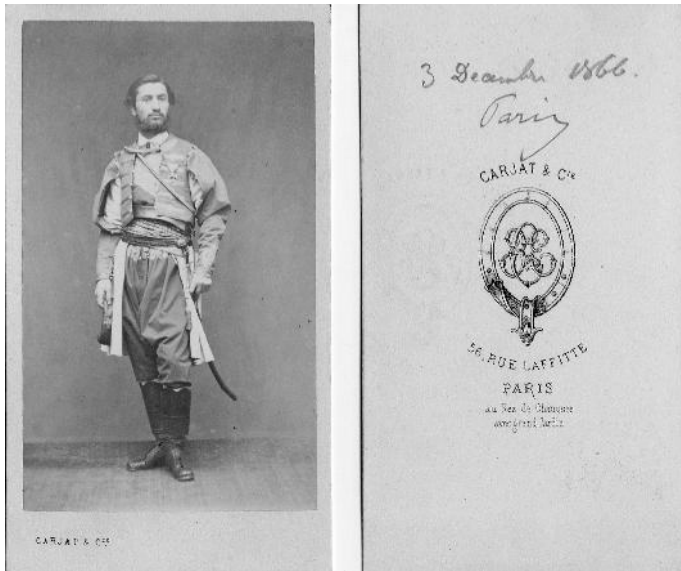
Pojava formata fotografije vizit karte uslovljena je bila željom mušterija da posедуju cijenom povoljne fotografije, koje predstavljaju njihov socijalni status. Fotografi su uslišili njihove potrebe, obezbjeđujući im naizgled pompeznu scenografiju, koja je, u suštini, bila vrlo jeftina. U studijima se uglavnom mogao naći mermerni ili drveni stub, tanki monitor zidovi ponekad povučeni unazad kao scena, i nekoliko komada namještaja, korišćenih u svim situacijama. Ovakav ekonomski aranžman dozvolio je raznovrsnim klijentima, najčešće u žurbi, da mogu uraditi nekoliko uobičajenih poza, pokazujući se u najboljoj nedjeljnoj odjeći.

Fotografi u prvo vrijeme najčešće rade pozu cijele figure, mada je ona aktualna i danas. Kroz nju je najviše mogao da dođe do izražaja reprezentativni momenat i modela i cijelog „bogatstva“

ateljea. Poza „cijela figura“ je bila najrasprostranjenija, jer se, pored ostalog, štedelo na retušu negativa, na kome je glava tako sitna, da su neizbježne neoštrine uništavale male nepravilnosti lica, koje bi mogle da smetaju „ljepoti“ modela.

Stevan Radonjić, crnogorski vojvoda, diplomata i ministar inostranih djela (1879-1889), svoje školovanje na liceju Luja Velikog u Parizu i česta putovanja, koristi i da posjeti atelje *Carjat&C* u Parizu 1866. godine, i atelje *Viktora Angerera* u Beču.¹ U skoro istoj pozi blagog kontraposta i s pogledom u stranu, fotografiše se na jednoj slici u građanskom odijelu u Parizu, a na drugima u nošnji.

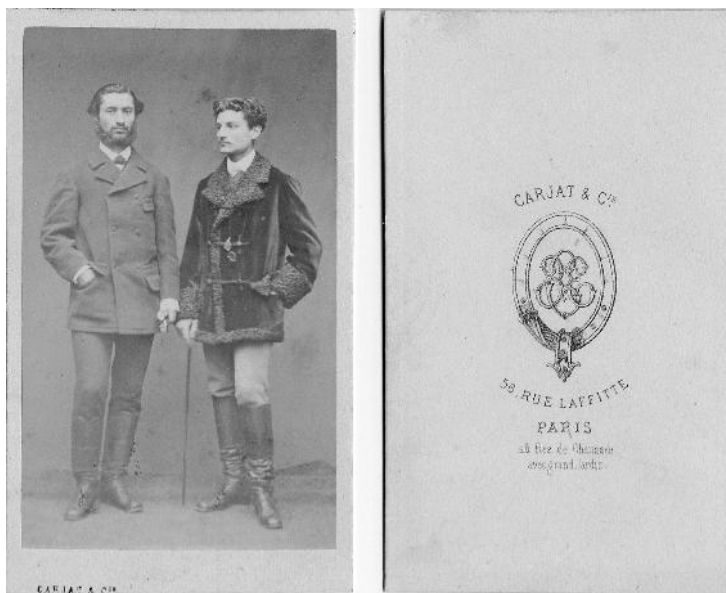
¹ Radonjić Stanko Ivov (1842-1889) završio je licej Luja Velikog u Parizu, a zatim vojnu akademiju Sen Sir. Prvo je bio adutant (pobočnik) knjaza Nikole. Od 1874. je član Senata. Nalazio se na čelu Kancelarije Senata za spoljne poslove. Tada je dobio i vojvodsko zvanje. Bio je član crnogorske komisije koja se bavila utvrđivanjem krivice za Podgorički pokolj. Zastupao je Crnu Goru prilikom potpisivanja ugovora o ratnom savezu sa Srbijom maja 1876. U vrijeme rata 1876-1878, bio je načelnik Vrhovne komande crnogorske vojske. Jedan je od krivaca za poraz crnogorske vojske na Bišini (jula 1876.). Od januara do aprila 1877, tokom primirja između zaraćenih strana, učestvo-
vao je, zajedno sa vojvodom Božom Petrovićem Njegošem, u radu Carigrad-
ske konferencije, na kojoj se pregovaralo o uslovima pod kojima bi Crna Gora
pristala na zaključenje mira. U vrijeme druge faze crnogorsko-osmanskog rata,
bio je predstavnik Crne Gore u ruskom glavnom štabu. Zajedno sa vojvodom
Božom Petrovićem Njegošem, bio je u Berlinu u vrijeme održavanja
Kongresa. Nakon uspostavljanja diplomatskih odnosa između Crne Gore i
Osmanskog carstva, imenovan je za prvog crnogorskog poslanika u Carigradu,
a poslije nekoliko mjeseci preuzeo je dužnost crnogorskog ministra inostranih
djela. Na tom položaju ostao je do smrti, oktobra 1889. U *Istorijski leksikon
Crne Gore*, Podgorica: Daily Press-Vijesti, 2006. godine, str. 1074.



Atelje *Carjat & C*, Stevan Radonjić, 1866 godine,
Arhiv Jugoslavije Beograd

Za vrijeme knjaza-kralja Nikole, kada je plemstvo doživljavalo nagli uspon², kralj je svojim portretima nastojao dati što reprezentativniji, moćniji izraz, jer je ukus epohe određivala društvena klasa na vlasti ili sam kralj.

² Lijep primjer fotografije predstavnika plemstva, Maksim Baćović (1848-1876), albumenski portret formata vizitkarte u ateljeu. Baćović Maksim (Klenak, Banjani, 1848-1876), vojvoda, na Cetinju je završio osnovnu školu. Kada je 1872. godine vojvoda Simo Baćović odbio da uhapsi hercegovačkog hajduka i harambašu Stojana Kovačevića i preda ga osmanskim vlastima, morao je, prema odluci crnogorskih vlasti, da zvanje vojvode preda svome sinovcu Maksimu Baćoviću. U 24. godini života postao najmlađi hercegovačko-crnogorski vojvoda. Malmudirski čin (oblasni upravitelj) od strane osmanskih vlasti dobio je 1873. godine. Učestvovao je u više mirovnih misija (Mostar, Sarajevo i Bileća). Kao vojvoda Banjana imao je česte kontakte sa vojvodom Petrom Vukotićem koji je bio povjerljiva ličnost knjaza Nikole



A. Jelaska, *Maksim Baćović*, lijep primjer fotografije predstavnika plemstva, albumenska fotografija formata vizit karte, oko 1870-te., Kolekcija Jovana Vuksanovića

Činilo se da je, uslijed proliferacije fotografskih portreta, došlo do njegove demokratizacije, mada to i dalje nije bilo tako.

Petrovića za održavanje veza sa hercegovačkim plemenima. Banjansko-rudinski bataljon, kojim je komandovao vojvoda M. Baćović, zajedno sa odredom crnogorskih dobrovoljaca, koje je predvodio Peko Pavlović, u drugoj polovini 1875. godine, imao je više sukoba sa osmanskim snagama na prostoru od Korita do Bileće i Dabra. Baćović je zajedno sa Pekom Pavlovićem uspio da 13. oktobra 1875. godine nanese težak poraz osmanskim snagama u Glavskom dolu. Tokom Veljeg rata učestvovao i u sukobima na Muratovici, Trnovici, Krscu i Plani. Na potezu između Radovan Ždrijela i Gluve Smokve, 20. januara 1876. godine, došlo je do borbe između osmanskih snaga i jedinica pod komandom vojvode Maksima Baćovića i Peka Pavlovića. U toj borbi život je izgubio vojvoda Maksim Baćović. Sahranjen je u Grahovu, kod crkve Sv. Nikole, U: Istorijski leksikon Crne Gore, *Nav. Djelo*, str. 66.



A. Jelaska, Kotor,
nepoznati vojnik,
kolekcija J. Vuksanovića

U Crnoj Gori se veoma rijetko ili skoro nikako nije mogla naći fotografija seljaka ili radnika snimljenog u ateljeu.

Osnovni kvaliteti kojima fotografi ateljea pri snimanju svojih mušterija treba da teže, sazeo je u nekoliko osnovnih principa, definisanih u fotografskoj estetici Dizderija, pronalazača „vizit karte“ i poze „cijela figura“. Njegov način snimanja, prihvaćen šezdesetih godina 19. vijeka, odnosio se ponajviše na portret. Osnovni uslovi su bili:

1. prijatna spoljašnjost;
2. opšta jasnoća;
3. dobro isticanje sjenki, polutonova i svijetlih djelova;
4. prirodne proporcije;
5. detalji u sjenkama;
6. ljepota.

Od modela se očekuje i da pozira. Tako su i ruke imale vrlo važnu ulogu u zauzimanju prave poze. Jedni se fotografišu s desnom rukom na prsima, a drugi je drže ležerno podbočenu o pasu, ili im ona nemarno pada niz bedro. Neki se igraju privjeskom džepnog sata, a neki imitiraju velike skupštinske govornike, držeći meditativno desnu ruku pod prslukom, kao na Jelaskinom portretu nepoznatog vojnika. U svim tim pozama, pa



Atelje Đonović- Vujović, Cetinje 1918, kolekcija IFCG

i u onima koje su na prvi pogled najjednostavnije i najprirodnije, oseća se određena unutrašnja izvještačenost, izvjesno naivno i komično samoisticanje.

Popularna estetika se strogo poistovjećuje s društvenim normama, ili se prepoznaje jedino po poštovanju normi pristojnosti i prikladnosti. Prema Burdijeu, značenje poze koju ljudi zauzimaju za fotografisanje može se razumjeti jedino kroz odnos sa simboličkim sistemom u kojem ona ima mjesto i koji definiše ponašanje i navike primjerene odnosima s drugim ljudima.³

³ Bourdieu, Pierre, „The social definition of photography”. U Evans, Jessica & Hall, Stuart (eds.), *Visual culture: the reader*, London: Sage publications, 1999, strane 162-181, str. 168.

Fotografije koje analizira Burdije, obično prikazuju lik čovjeka sa prednje strane i u središtu slike, dok stoji na pristojnoj udaljenosti nepokretan i dostojanstvenog držanja. Zapravo, dok pozira, osoba zauzima položaj koji nije, niti treba biti prirodan. Prepoznatljiva je briga modela da ispravi određeno držanje i da obuče najbolju odjeću. Poznato je i da su modeli decidno odbijali mogućnost da budu iznenada fotografisani u nekoj neobičnoj pozi ili pri svakodnevnom poslu. Pozirati znači poštovati samog sebe i zahtijevati da se bude poštovan.⁴



Atelje Đorđe Đorđević,
Cetinje, Dušan Vuksan,
kolekcija IFCG

⁴ „Prirodnost“ je, kaže Burdije, kulturni uzor koji se mora stvoriti prije nego što može biti snimljen. Čak i slika iznenađenja, ostvarenje estetike prirodnosti, poštuje kulturne modele: uzor je još uvijek da se bude „prirodno“ onakav kako se želi izgledati ili kako se mora izgledati. U, *isto*, str. 179.

Burdije primjećuje i to da je spontana želja za frontalnošću povezana s duboko ukorijenjenim kulturnim vrijednostima.⁵ Naime, on smatra da onaj koji sjedi, upućuje promatraču znak poštovanja, ljubaznosti, u skladu s društveno uspostavljenim pravilima ophođenja, te traži da promatrač poštuje iste običaje i iste norme. On stoji licem naprijed, i zahtijeva da se gleda u lice i s određene udaljenosti. Potreba za recipročnim poštovanjem zapravo je srž frontalnosti.⁶



Atelje Đ. Đorđević, Cetinje,
kolekcija Jovana Vuksanovića

⁵ Kao rezultat, radi se samo o ekstremnom obliku našeg odnosa s drugima. Suočiti se s pogledom koji hvata i zamrzava izgled, te zauzeti najsvečaniji stav, znači smanjiti rizik od nespretnosti i odati sliku na koju se prethodno uticalo. Moglo bi se reći kako je frontalnost sredstvo pomoću kojeg se sprovodi vlastita objektivizacija: nudeći regularnu sliku samih sebe, na neki način namećemo pravila percepcije.

⁶ Bourdieu, Pierre, *nav. djelo*, str. 170.

Čovjek koji se fotografiše takođe je primoran da zauzme odgovarajuću pozu: lijeva mu je ruka naslonjena na sto (taj položaj ima bezbrojne varijante), oči ukazuju na meditativnu zamišljenost. Na taj način, i sam postaje dio dekora u ateljeu. Uz to, fotografski atelje postaje skladište scenskih rekvizita u kojem se, kao i u pozorištu, za svaku društvenu ulogu može naći odgovarajuća maska (Jelaskini instrumenti, bicikla, knjige, ...), a u našim ateljeima i narodne nošnje koje se mogu iznajmiti.



Anton Jelaska, Herceg Novi,
ženski portret, kol J. V.

Radoslav Rotković piše u dokumentima i komentarima o ateljeu *Laforest* u Hercegovini:

„U samom centru grada, na stepeništu koje vodi od početka ulice *Cala longa* ka sadašnjoj autobuskoj stanici, bio je i za vrijeme Austrije fotografski studio *Laforest*, u kojemu su se fotografisali svi Novljani, pa i mnogi gosti, među kojima su bili i

mitropolit Visarion Ljubiša i kralj Nikola i kraljica Milena. Laforest je imao i mušku i žensku crnogorsku nošnju, za decu i odrasle, zato što je ta, dekorativna nošnja, uvijek bila skupa i nije je mogao svako nabaviti, ali je mogao doći kod njega i slikati se, i tako sačuvati uspomenu na nju i ispuniti svoju želju”⁷

Nakon 1860. godine, pojavili su se prvi anastigmati, specijalni objektivni koji su se odlikovali do tada neviđenom oštrinom. Njihovo tehničko savršenstvo dovelo do još veće upotrebe tehnike retuša,⁸ čime fotografija gubi svoju najvažniju i bitnu osobinu, moć tačne i precizne reprodukcije.⁹

Fotografija je vremenom tehnički usavršavana i za klijentelu ovih krajeva. Uz proizvodnju već dugo ustaljenog formata „vizit karte“, počinje se koristiti i „kabinet” format (17x11).¹⁰ Površi-

⁷ Rotković, Radoslav, *nav. djelo*, str 428.

⁸ Retušeri su bili najtraženije osoblje ateljea i imali su mnogo posla, trudeći se da uklone svaku, i najmanju nepravilnost lica. Ispod njihovog alata: četkice, olovke i „šabera“, sva lica su „upeglana“ i glatka, tako da su skoro ličila jedno na drugo. I mlado i staro lice je postajalo glatko i ujednačeno kao porcelanska maska, pa je fotografski portret iz ateljea do kraja 19. vijeka bio bez lične note.

⁹ Glavni pomoćnici uspješnog fotografa postaju režiseri i specijalizovani slikari. Zadatak potonjih je bojenje, jer su obojene fotografije naveliko ušle u modu. Nakon što bi klijenta namjestio u odgovarajući položaj, vlasnik ateljea bi zapisao osnovne podatke o njegovu izgledu, poput onih što se bilježe u ličnoj karti: boja kože obična, oči plave ili smeđe, kosa kestenjasta ili crna. Već nakon nekoliko dana obojena, uokvirena i na karton priljepljena fotografija bila bi isporučena klijentu. Tako je fotografija isprave postala zamjena minijature i portreta u ulju.

¹⁰ Poslije 1870. godine mnogi proizvođači opreme za profesionalna ateljea uveli su standardizovane formate fotografskih kartona uz odgovarajuće trgovačke nazive. Nicolo Zar iz Herceg-Novog je često koristio *promenade* format. Viđeti u poglavlju *Formati*.

nom gotovo dva puta većom od vizit karte, kabinet format omogućavao je da se pri snimanju portreta fotograf usredsredi na lice modela, ili da da više detalja sedećoj ili stojećoj figuri. Pošto su u novom formatu i neželjeni detalji postali vidljivi, u fotografskim radionicama se masovno počinje koristiti postupak retuširanja.¹¹



Julka Poček, Cetinje,
vlasnik Duško Poček

¹¹ Uljepšavanja i stvaranje idealizovanih ljudi, retuš koji je danas zamijenio kompjuterski program foto-šop (photoshop).

Međutim, sve veća potražnja fotografskih portreta među pripadnicima rastuće srednje i niže klase u 19. vijeku, bila je uslovljena i potrebom da posjeduju predmete koji simbolizuju viši društveni položaj. Umjesto same osobe, na fotografiji se često nalazi tipizirani predstavnik društvenog sloja kojemu ona pripada. Fotografski portreti bili su ekonomski dostupni većem broj ljudi, mada su i dalje podsećali na društvenu nadmoć aristokratije, čiji su pripadnici do tada bili jedini naručioci sopstvenih portreta.