

*ГОРАН МАЛИЋ, историчар фотографије*  
*Национални центар за фотографију*  
*Београд*  
*e-mail: fotogram@beotel.yu*

## НОВА РАЗМАТРАЊА ДОПРИНОСА И УЛОГЕ ЂОРЂА М. СТАНОЈЕВИЋА У СРПСКОЈ ФОТОГРАФИЈИ НА ПРЕЛОМУ XIX И XX ВЕКА

## NEW REFLECTIONS ON THE CONTRIBUTION AND ROLE OF ĐORĐE M. STANOJEVIĆ IN SERBIAN PHOTOGRAPHY AT THE TURN OF THE XIX CENTURY

**САЖЕТАК:** У овом раду се износи резултати критичког сагледавања досадашњег описивања и вредновања Станојевићевог фотографског рада, нарочито у погледу његовог учешћа на међународним скуновима. Испитују се могућности истраживања у светлости нових сазнања историографије српске и европске фотографије. Разматран је његов рад у фотографији у боји кроз поређења са европском фотографијом његовог доба. Отворена су и питања Станојевићевог односа према ондашњој фотографској позорници, српској и европској, као и односа према изложбама и фотографским удружењима. Пажња је посвећена и техничко-технолошким, естетским и стилским одликама јединог сачуваног портрета у боји „Циганче с виолином“.

**SUMMARY:** This paper provides the results obtained from the critical overview of the writings and evaluation of the Stanojević's photography work to date, with a particular emphasis on those referring to his participation in the international meetings. The paper also examines the possibilities of further research in the light of new findings in the historiography of Serbian and European photography. Stanojević's work on colour photography is viewed in the

context of European photography at the time. The authors discuss his relationship with the trends on the photography stage, both Serbian and European, as well as his relationship with the exhibitions and photography associations. The focus is also on technical, technological, esthetic and stylistic features of the only preserved colour portrait entitled "Ciganče s violinom" ("Gypsy with a violin").

Позната су нам многострана деловања Ђорђа М. Станојевића<sup>1</sup>, али у овом раду се не бавимо његовим учешћем у науци, научној и стручној фотографији (нпр. „фотосферским мрежама“ или снимцима машина и постројења) него само неким видовима доприноса општој фотографији. Највећу пажњу смо посветили недовољно разјашњеним питањима о којима, како нам се чини, до сада није довољно расправљано, или јесте али са непотпуном убедљивошћу, каткад са погрешним или произвољним подацима, неутемељеним претпоставкама, и сходно томе изведеним оценама. Настојали смо да размотримо (1) Станојевићево место и стечени углед у међународним форумима који се баве фотографијом, (2) допринос развоју фотографије у боји код Срба, (3) нека двоумљења око његовог статуса у свету фотографије, као и (4) вредновања његовог фотографског доприноса.

### Станојевићево место у највишим телима европске фотографије

Судећи по досад објављеним радовима о Ђорђу Станојевићу, ни крајем 19. века ни касније није постојала, а ни у данашње време не постоји, довољно јасна свест о томе колико је висок углед он стекао у врховима европске фотографије, и то у оним њеним деловима у којима су се сусретале наука и уметност. Писци који су разумели домет и висину тог угледа, и који су покушали да га објасне, малобројни су.<sup>2</sup>

У нашој литератури је већ било говора о Станојевићевом учешћу на међународним конгресима. Први пут се среће на Интернационалном конгресу за астрофотографију одржаном у Паризу у априлу 1887, на који

1 Ђорђе М. Станојевић (1858-1921), физичар, професор и ректор Универзитета у Београду.

2 Др Драган Трифуновић је први указао на Станојевићева деловања и угледно место у форумима европске фотографије и разјашњавао појединости из тих деловања. Библиографија његових радова о томе је позамашна, в.: Драган Трифуновић, *Ђорђе Станојевић професор и ректор Универзитета у Београду: животи и дело*: [библиографски преглед Станојевићевих објављених радова, и радова проф. Трифуновића о Ђ. Станојевићу]. Београд: издање аутора. 1977. 24–27. Захвални смо проф. др Трифуновићу за указивање на многе корисне чињенице о Ђ. Станојевићу и за уступљену литературу.

је позван на предлог директора Париске звездарнице Мушеза (Mouchez, Amédée Ernest Barthélemy).<sup>3</sup>

Године 1889, поново у Паризу, одржан је и први Међународни конгрес за општу фотографију<sup>4</sup>, али нама нису познати докази да је на њему учествовао и Станојевић. Да ли је боравио у Паризу у августу 1889, у време одржавања конгреса, било као учесник или посматрач, није нам познато, али то није искључено, тим пре јер му је баш тих дана (12. августа исте године) послат позив са потписом Алфонса Давана (Davanne, Alphonse, 1824-1912) да наредне, 1890. године буде гост на прослави 50-огодишњице проналаска фотографије.<sup>5</sup> А да ли му је позив уручен лично, можда на самом конгресу,<sup>6</sup> или је стигао поштом у Београд, то засад не знамо. Али сама чињеница да је Станојевић позван од тако истакнуте личности европске фотографије 19. века, да присуствује скупу поводом тог јубилеја фотографије, и да се у писму наводи да прослава “не би била потпуна ако се не би међу нама налазиле високе личности које су (...) својим открићима допринеле напретку фотографије”, сведочи да је, по мишљењу чланова тог високог тела, Станојевић једна од таквих личности. Не треба заборавити да је Ђорђе Станојевић три године раније објавио своје прве радове у области научне фотографије у престижном билтену Француске академије наука,<sup>7</sup> што је несумњиво утицало на раст његовог угледа.

На другом Конгресу за општу фотографију, који је одржан у Бриселу у августу 1891. године,<sup>8</sup> Станојевић је изабран у радно председ-

3 Морнарнички официр и управник Париске звездарнице. О Станојевићевом учешћу на конгресу в.: Александар Саша С. Павловић, „Фотографија у делу Ђорђа М. Станојевића”, *Развитак*, Зајечар, 2 (1988) 93–97. Треба уочити да Павловићев рад садржи неколико непрецизности и недоречености, нар. цитирање радова који са таквим насловима не постоје: број издатих свезака албума „Србија у сликама”; навођење речи Богдана Поповића, све без позивања на изворе, итд., што је довело до неких произвољних закључака.

4 О датуму одржавања тог конгреса треба видети: *The Focal Encyclopedia of Photography*, London: Focal Press, 1978, 334.

5 Факсимил писма Алфонса Давана упућеног Ђорђу М. Станојевићу донет је у: А. Павловић, „Фотографија у делу Ђорђа М. Станојевића”, нав. дело.

6 Др Милан С. Димитријевић, научни саветник Астрономске опсерваторије у Београду, усмено нам је сугерисао (11. 10. 2008) да неки документи упућују на могућност да је Станојевић био учесник тог конгреса. То ће, засад, остати предмет нашег будућег истраживања.

7 G. M. Stanoiewitch, “Sur l’origine du réseau Photosphérique solaire”, CR (Comptes rendus) 102 (1886), 853-856; isti, “Sur la Photographie directe de l’état barométrique de la l’atmosphère”, CR, 104 (1887), 1263–1265, наведено према: Д. Трифуновић, *Ђорђе Станојевић професор и ректор Универзитета у Београду...*, нав. дело.

8 Постоји наизглед недоследност са датумом отварања (а и затварања) конгреса у Бриселу. У иностраној литератури (нар. у *The Focal Encyclopedia of Photography*, нав. дело, 334) наведено је да је конгрес отворен 23, а трајао до 29. августа, док у

ништво. У извештају који је, по повратку са конгреса, упутио министру просвете и црквених дела Краљевине Србије, и објавио у целини у *Просветном прегледу*.<sup>9</sup> Станојевић поименце наводи све чланове радног председништва, затим и теме о којима се расправљало на конгресу, али међу четири наведене тачке нема ни једне која се бави фотографијом неба. Иако те две речи изричито стоје у наслову истог извештаја.<sup>10</sup>

Да би се стекао исправан суд о угледу и значају тог конгреса, најпре би требало размотрити ко су биле личности које су организовале и водиле тај скуп, из чега се може сагледати не само њихов значај у историји светске фотографије, него и Станојевићев висок углед, с обзиром на учешће у тако пробраном друштву.

Председник конгреса био је Јозеф Маес (Maes, Joseph) фотограф из Анверса, тадашњи председник Друштва белгијских фотографа (председник је од 1889. до 1895).<sup>11</sup> У историји фотографије је познатији као један од првих фотографа у Европи који је тзв. карбонски поступак<sup>12</sup> увео у фотографску праксу.

Почасни председници су били Жансен, Даван, капетан Абни, Фогел, Де Блохауз и Де Вилдер. Тада се добро знало шта они значе у свету фотографије, а данас, после скоро сто двадесет година, то је само збир страних имена која просечном зналицу струке не значе много. А реч је о

---

Станојевићевом извештају стоји да је отворен 11. а трајао до 18. августа. Разлика од 12 дана настаје стога што је Станојевић у извештају датуме прилагодио јулијанском календару који је тада био на снази у Србији.

9 Ђ. М. Станојевић, „Извештај о Међународном конгресу за фотографију неба“, Просветни гласник 11, Београд (1891), 11, 667–668.

10 То је очевидна грешка, а да ли је случајна тешко је проценити. Наиме, наслов је „Извештај о међународном конгресу за фотографију неба“, док у првој реченици самог извештаја стоји да је реч о Међународном конгресу за оптику фотографију. Да ли је помињање „фотографије неба“ у наслову намерно учињена оманка, да би се тако „покрио“ пут на конгрес о државном трошку, иако се конгрес ни једном својом тачком није бавио фотографијом неба, него само оптичким питањима професионалне, индустријске, чак и запатке фотографије, то је данас тешко утврдити.

11 L'Historique de l'association Belge de Photographie et de Cinematographie asbl : Depuis 1874 l'Association Belge de Photographie existe. Elle a ajouté "Cinematographie" depuis 1933. <http://abpc066historique.blogspot.com> (приступљено 1. 8. 2008).

12 Карбонски поступак (Carbon-print), првобитно са угљеним прахом као додатком светлосно осетљивој емулзији, изумео је Алфонс Поатвен (Alphonse Poitevin) 1855. године. Касније је поступак прилагођен: уместо (црног) угљеног праха додавани су обојени пигменти, па је на пример Луј Дик ди Орон за поступак своје тробојне фотографије 1868. користио једну такву варијанту. Карбон-поступак се ослања на способност желатина, који постаје осетљив на светлост додатком калијум-бихромата, да буде неоплаив у води уколико се претходно изложи јакој сунчевој светлости; в.: Helmut & Alison Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the beginning of Modern Era*, London 1969, 338–339; Gordon Baldwin, *Looking at Photographs: A guide to technical terms*, Los Angeles (Paul Getty Museum), 1991, 19–20.

врло истакнутим личностима светске фотографске историје, од којих већина имају улогу пионира друге генерације развоја фотографије (уколико у прву генерацију пионира светске фотографије уврстимо Ниепса, Дагера, Талбота, па и Анастаса Јовановића). Баш значај тих личности одређује и значај Ђорђа Станојевића.

Жил Жансен (Janssen, Pierre Jules, 1824–1907), француски астрофизичар, у историји фотографије остаје запамћен по изумима фотографског револвера са фокалним окидачем експозиције са којим је добио хронофотографске студије промена на Венери. Међу првима је добио успешне фотографије Сунца 1877, а радио је и на техници соларизације након 1880.<sup>13</sup> Његов допринос астрономској фотографији је велик, али то овде није предмет нашег разматрања.

Алфонс Даван, француски хемичар, професор фотографије, један је од раних талботиписта који је међу првима у Европи користио фотолитографију и написао многобројне стручне чланке и књиге о фотографији. Један је од оснивача Друштва француских фотографа (Societe France de la Photographie, 1866); био је потпредседник Друштва, па председник и почасни председник стручног савета (до 1912).<sup>14</sup>

Канетан Абни је заправо сер Виљем Абни (Abney, sir William, 1843–1920), енглески фото-хемичар и фотограф-пикторијалист. Први је дао практична упутства за индустријску производњу фотографских емулзија. Увео је хидрохинон као развијачку супстанцу, која је до данас остала водећа у црно-белом фотографском поступку. Такође је увео желатин-хлоридни папир (треба имати на уму да су пре његовог открића фотографи користили обичан писаћи папир премазан беланцем јаја, такозвани албумински). Листа Абнијевих изума је врло дуга, а спектар занимања веома широк: унео је оригиналне проналаске или приновљења у фотохемију, сензитометрију, дензитометрију, соларизацију, колориметрију, спектралну анализу..., од чега су већина пионирска открића. Написао је многобројне чланке и књиге. Чак три пута је биран за председника Краљевског фотографског друштва у Лондону, и двоструки је добитник Медаље напретка (Progress Medal). За допринос науци фото-хемије године 1900. добио је племићку титулу (произведен у витеза Британске империје).<sup>15</sup>

13 The Focal Encyclopedia of Photography, нав. дело, 801: A New History of Photography, edited by Michel Frizot, Koeln 1998, 279-280. Издања те књиге постоје још на немачком и француском језику.

14 The Focal Encyclopedia of Photography, нав. дело, 387; A New History of Photography, нав. дело, 70, 150, 208.

15 Helmuth & Alison Gernsheim. The History of Photography, нав. дело, 400; The Focal Encyclopedia of Photography, нав. дело, 7.

Херман Фогел (Vogel, Hermann Wilhelm, 1834–1898), немачки хемичар. Од 1864. оснивач катедре за фотографију и први професор на новооснованој Високој техничкој школи у Белину. Оснивач је више фотографских друштава и покретач стручног часописа *Photographische Mitteilungen* (Фотографска саопштења, 1864). Године 1873. открио је суву сензибилизацију колодијумских плоча и увео основу за орто и панхроматску емулзију, чиме је допринео не само осавремењавању црно-белог поступка (дотад са влажним колодијумом!) него је поставио основе и за развој тробојне фотографије. Дуга је листа његових унапређења, претежно у индустријској производњи фотографских материјала, а и у сензитометрији и фотометрији. Занимљиво је: Фогел није био само водећи европски стручњак у фото-хемији него је уважаван и као ауторитет у естетици фотографије. Његово дело *Handbuch der Fotografie* (Фотографски приручник, 1867) остаје једно од најутицајнијих у тој области у 19. веку.<sup>16</sup>

Александер де Блохаус (de Blochouse, Alexandre), фотограф из Брисела, председник Друштва белгијских фотографа (од 1883. до 1885). Године 1885. дао је идеју о оснивању Међународног конгреса за општу фотографију, да би се „међу фотографима, уметницима фотографије и стручњацима широм света постигли заједнички договори о питањима пресудним за фотографију, фотографске јединице, мере за фотографске материјале, мерне јединице за светлост, жаришну даљину... и тако даље“. Након трогодишње преписке са многобројним фотографима, научницима и произвођачима фото-материјала долази до остварења Блохаусове замисли – првог међународног конгреса за општу фотографију, али не у Бриселу, како се очекивало, него у Паризу, где су пружени бољи услови.<sup>17</sup> Тек други конгрес, на којем је учествовао и Ђорђе Станојевић, одржан је у Бриселу 1891, затим трећи у Паризу 1900, четврти у Лијежу 1905, и тако даље.<sup>18</sup>

Гистав де Вилдер (de Vylder, Gustave, 1824–1895), хемичар из Гента, Белгија, један је од оснивача и први председник Друштва белгијских фотографа, 1874. Професор индустријске школе, инжењер путева и мостова, носилац највишег одликовања које је додељивао краљ Леополд, Ордена белгијског витеза.<sup>19</sup>

16 Helmuth & Alison Gernsheim, *The History of Photography*, нав. дело, 322-324, 522-523.; *The Focal Encyclopedia of Photography*, нав. дело, 1650-1651.

17 *L'Historique de l'Association Belge de Photographie*, нав. дело.

18 Сви међународни конгреси (почев од првог 1889, до 1964), не само за општу фотографију, него и за медицинску ф., примењену ф., нуклеарну ф. као и за неке друге области, са наведеним основним тезама конференција, побројани су у: *The Focal Encyclopedia of Photography*, нав. дело, 334-337.

19 *L'Historique de l'Association Belge de Photographie*, нав. дело.

Морис Бике (Bisquet, Maurice, око 1860 –1921), оснивач је Париског фото клуба, фотограф-уметник, главни заговорник пикторијализма у Француској и члан надалеко чувеног удружења пикторијалиста „Братство везаног круга“ (Brotherhood of the Linked Ring), у којем је, по угледу на припаднике тајних друштава, носио надимак “The Grand Huntsman” (велики ловац).<sup>20</sup>

Остали чланови радног председништва су Ђорђе Станојевић, Путеманс (Puttemans, С.), белгијски фотограф пикторијалист<sup>21</sup>, Пектор (Pector), који нам није познат, али по свему судећи реч је о погрешно написаном имену<sup>22</sup> иза којег се крије Џорџ Кендал Проктор (Proctor, George Kendal), енглески фотограф пикторијалист.<sup>23</sup>

Одлуком конгреса Станојевић је задужен да као један од секретара конгреса ради у комисији која је требало да припреми документа за наредни конгрес (планиран да се одржи у Швајцарској након две године, али није тада одржан, а ни у тој земљи). Уз њега, у комисију су ушли капетан Абни, Бике, Варнерке, и неки други.

Леон Варнерке (Warnerke, Leon, 1837–1900) је једнако изузетна личност као и претходне. Руски Јеврејин, инжењер, познат и по правом имену Владислав Малаковски. Живео је и радио упоредо у Лондону и Петрограду. Оснивач је руске фотографске индустрије. Изумео је први практично употребљив сензитометар и покренуо мерења осетљивости фото-емулзија. Његова открића су довела до прве индустријске производње сувих желатинских плоча. Први је произвео среброхлоридни фото-папир и тиме унео револуцију у потражњу фото-папира. Године 1875. изнео је на тржиште, у Лондону, тада најмодернији фотографски апарат. први на рол-филм у историји фотографије, са 100 снимака, и то тринаест година пре чувене кодакове бокс-камере (од 1900. назване

20 A New History of Photography, нав. дело, 306. Занимљиво је да је Линкед ринг формиран по угледу на масонску ложу, а већина чланова, ако не и сви, и јесу били масони. Бикеов псеудоним „Велики ловац“ (The Grand Huntsman) потиче из историје француских дворова: сваки владар је имао свог великог ловца, а та титула је носила знатне друштва привилегије, а каткад је спајана са титулом маршала двора. Не зна се да ли са тим треба доводити у везу чињеницу да је и Ђорђе Станојевић био масон (усмени податак од др Драгана Трифуновића), и да му је, делом и због тога, олакшан улазак у тако високе кругове европске фотографије.

21 L’Historique de l’Association Belge de Photographie, нав. дело.

22 У Станојевићевом извештају има грешака у писању страних имена, вероватно штампарских, нпр. Женсен уместо Жансен, Puttemaus а треба Puttemans, затим Vogel H. C. а треба Vogel. H. W.(illhelm), па је могућа и пермутација Pector уместо (можда) исправног Proctor.

23 Helmuth & Alison Gernsheim, The History of Photography, нав. дело, 428.

„брауни“), која се и данас неправедно слави као прва фото-камера намењена широком броју аматера.<sup>24</sup>

Ко познаје историју европске фотографије 19. века тешко може да замисли угледнији круг личности на почетку последње деценије тог века. Наш Ђорђе Станојевић је међу петнаесторицом истакнутих, можда чак најистакнутијих личности европске фотографије, од којих су шесторица научници, а деветорица уметници фотографије од највећег угледа. Такав Станојевићев статус се за науку и културу мале Краљевине Србије морао сматрати изузетном почашћу. Такву улогу, и тако високо место није имала ни једна наша личност у европској фотографији до савременог доба. Након Ђорђа Станојевића Србија није имала представнике на међународним конгресима за научну а ни за општу фотографију,<sup>25</sup> па у тој светлости треба вредновати његову стручну и друштвену улогу у развоју српске, колико и европске фотографије, не само 19. века него и наредног столећа. Утолико је чудније што тако висок Станојевићев међународни ангажман није уочен од историчара фотографије и што о томе није писано ни у једном од досад објављених прегледа историје српске фотографије.<sup>26</sup>

### Обојене фотографије и „Циганче с виолипом“

Пишући у поговору Станојевићевог албума „Србија у сликама“<sup>27</sup> о обојеној фотографији „Вече у околини Ниша“, историчар Љубомир Јовановић<sup>28</sup> изричито наводи: „Нашу је слику по фотографији у боји

24 Helmut & Alison Gernsheim, *The History of Photography*, нав. дело, 412-413; *The Focal Encyclopedia of Photography*, нав. дело, 1653.

25 Под овим подразумевамо конгресе научних или наменско-стручних фото-организација а не, рецимо, аматерских, као што је *Federation International d'Art Photographique (FIAP)* у којој је Југославија имала своје представнике од 1950. године, а Србија од 2006. али то нема додирних тачака са нашом темом.

26 Имамо на уму водећа четири рада у којима је разматрано и раздобиље у којем је живео и деловао Ђ. Станојевић: Бранибор Дебељковић, *Фотографија у Србији*, Библиотека Примењена уметност у Србији, 3, Београд: УЛУПУС, [б.г. = 1970]; Б. Дебељковић, *Yugoslavia, The Focal Encyclopedia of Photography*, нав. дело, 1689-1691; Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд 1977; и Миланка Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940*, Београд 1993.

27 Ђ. М. Станојевић, *Србија у сликама*, Београд : [издање аутора] : Државна штампарија, [1901]. На издању није наведена година, што је дало могућност за различите интерпретације (срећу се године 1900, 1901. и 1902), али нама се чини да је највероватнија година 1901, као што се наводи у каталогу Народне библиотеке Србије, односно у: М. Тодић, нав. дело, 71.

28 У албуму је текст поговора потписан иницијалима Љ. Ј. али је др Д. Трифуновић већ разјаснио да је реч о историчару Љубомиру Јовановићу (1865-1928). Био је Станојевићев колега, професор философије на Великој школи и на Универзитету. Академик, културни радник, учествовао је у оснивању часописа „Дело“ и Српске



извео признати уметник г. Стева Тодоровић. “Ако се остале ручно бојене фотографије у албуму („Шумадинка“, „Горњачка клисура“, и „Ручак у сеоској школи“) упореде са том сликом, лако ће се утврдити да је у питању иста пастел-техника, иста палета, истоветан потез и гест, па не би требало сумњати да је надсликавање бојом и тих фотографија изведено Тодоровићевом руком. Занимљиво је: на обојеним фотографијама сусреле су се две осећајности: Станојевићева, да изабере призор, кадрира и створи сопствену ликовну чињеницу – црно-белу или тробојну фотографију (уколико је о тој техници реч, што није сасвим извесно), и Тодоровићева, да том предлошку подари своју субјективну димензију кроз гест, намаз, тоналитете, дакле кроз боју. (Подсећамо да је и Стева Тодоровић многе своје уљане портрете и историјске композиције радио према фотографијама које је сам снимао).<sup>29</sup>

Сад знамо ко је фотографије надсликавао бојом, али нејасноћу уноси навод историчара Јовановића да је то рађено „по фотографији у боји“. Једнако тако је нејасна тврдња, изнета у литератури, да су те исте, четири бојене илустрације, „имале за подлогу бојене дијапозитиве“.<sup>30</sup> С обзиром на обе тврдње, а и чињеницу да је „Србија у сликама“ најављена огласом из 1900,<sup>31</sup> грађа за њу је свакако припремана у последњим годинама 19. века, па се с правом можемо запитати: да ли то значи да се Ђорђе Станојевић, поред црно-беле фотографије, бавио и неким опитним обликом тробојне фотографије приликом фотографисања места, споменика и објеката по Србији? Потврдан одговор би звучао врло похвално за Станојевића, историју српске фотографије и српску културну историју у целини, али најпре треба размотрити каква

књижевне задруге. Политичар, писац историјских расправа и полемичар, неко време и управник Народне библиотеке (1901-1903).

29 Примена фотографије у Тодоровићевом сликарском раду врло добро је разјашњена у: М. Тодић, Фотографија и слика, Београд: Сисеко, 2001.

30 М. Тодић, Историја српске фотографије... нав. дело, 114, нап. 90. Иако је, вероватно, реч само о термилошкој непрецизности, из чега проистиче и нејасност значења, ово питање је итекако важно јер указује на могући почетак употребе боје у историји српске фотографије. Ако је у питању „бојени дијапозитив“ како пише у тексту, то подразумева да је црно-бели дијапозитив (о)бојен ручно, како се често радило. У том случају се поставља питање: зашто би неко (Станојевић?) слободном руком најпре бојно дијапозитив, да би на основу таквог предлошка сликар Тодоровић, опет слободном руком, надсликавао фотографије (уместо да то уради према изворном снимку)?! Али ако се мисли на дијапозитив (тј. транспарентну фотографију) у боји, урађену по тробојном поступку који је Станојевићу био доступан крајем 19. века, онда је уместо израза „бојени дијапозитив“ требало написати „фотографија у боји, карбонски отисак“. На који од ова два поступка писац мисли, и на којим изворима заснива ту тврдњу (било да је у питању први или други поступак) није нам познато.

31 Нова Искра, 1 (јануар 1900) 32. Оглас.

упоришта та теза има у хронологији развоја фотографије у боји у светским размерама.

Први опити са фотографијом у боји забележени су 1861, када су Џејмс Клерк Максвел (Maxwell, James, Clerk, 1831–1879) и Томас Сатон (Sutton, Thomas, 1819–1875) произвели прву тробојну фотографију са мотивом традиционалне шкотске тканине. Слика се могла видети помоћу три црно-бела дијапозитива који су пројектовани кроз обојене филтере и преклапањем давали слику у боји. Прве практично примењиве резултате добили су 1869. године, независно један од другог, два француска истраживача, Луј Дик ди Орон (Ducos du Hauron, Louis, 1837–1920) и Шарл Кро (Cros, Charles, 1855–1935). Ди Орон је био бржи и његов патент је прихваћен. Године 1873. немачки хемичар, већ поменути Херман Фогел, усавршио је осетљивост црно-беле колодијумске емулзије на зелени део спектра, а касније и на жути и наранџасти, што је знатно допринело проширењу могућности тробојне фотографије, али се још увек није могло говорити о широј примени фотографије у боји. Године 1879. ди Орон је произвео и пустио у продају фотографски апарат са три филтера основних боја, којим је било могуће снимање у боји. Врло сложеним додатним поступком добијала се слика на папиру помоћу тробојне карбон-штампе;<sup>32</sup> фотопапир за фотографију у боји, какву данас познајемо, откривен је 60 година касније.

Године 1891. професор Габријел Липман (Lippmann, Gabriel, 1845–1921), Станојевићев професор, настојао је да превазиђе снимање на три плоче и да на само једној плочи добије фотографију у боји помоћу интерференције светлости. То му је успело, прве резултате је показао те године, демонстрацији поступка присуствовао је студент Михаило Петровић, касније чувени српски математичар, о чему је писао у једном свом писму.<sup>33</sup> Липманов поступак је био непрактичан, јер је тадашња

32 Луј Дик ди Орон је 1870. године објавио упутство (*Les Couleurs en photographie et en particulier l'héliochromie au charbon*) у којем је објаснио како да се фотографија помоћу три црно-бела негатива пренесе на папир поступком карбонских отисака (види нап. 12).

33 Михаило Петровић (у народу познат као Мика Алас) је као студент математике и физике на париској *École Normale Supérieure* известио свог школског друга у Београду Павла Павловића, 13. фебруара 1891. године, да је присуствовао опитима професора Габријела Липмана у Паризу. Он дословце пише: „Од новости да ти наведем фотографију у боји пронађену пре неколико дана. (...) могао би ти послати тачан опис јер сам са професорима школским присуствовао опитима Липмановим и познате су ми све појединости (...)“. Три године касније, у мају 1894. Петровић је као Липманов асистент присуствовао демонстрацији поступка фотографије у боји коју је проф. Липман приредио у Лондону пред тамошњом академском јавношћу, в.: Д. Трифуновић, „Настанак фотографије у боји“, Политика (27. 2. 1991); Михаило Петровић, Писма, библиографија и летопис (приредио, предговор и коментаре написао Драган Трифуновић), Сабрана дела, књ. 15. Београд 1994, 43-44. Липманов

емулзија била веома слабе осетљивости. Добијена слика се могла видети само ако се гледа управно на плочу, а није могла бити ни умножена ни практично искористива, па је поступак убрзо пао у заборав.

У последњој деценији 19. века неколико истраживача се подухватило задатка да реши проблем фотографије у боји на једној плочи. Фредерик Ивз (Ives, Frederic Eugene. 1856–1937) је у Америци изнео на тржиште фотографски апарат хромоскоп; међутим, није било комерцијалног одзива па је пропао. Даблински професор Џон Џоли (Joly, John. 1857–1933) је измислио филтер-стакла са мноштвом финих линија у три основне боје, али главни недостатак је што емулзија није подједнако била осетљива на цео видљиви део спектра, па је и тај проналазак ускоро заборављен. Све до 1904. године није било никаквих значајнијих резултата на пољу фотографије у боји. Тек су те године браћа Лимијер, у својој фабрици за производњу фотографског папира у Лиону, успели да добију прве примењиве резултате са својим поступком који су назвали аутохром. Све историје фотографије бележе да браћа Лимијер поступак нису одмах изнели на тржиште, него су га усвршавали три године, настојећи да га прилагоде за ширу употребу.

Према томе, ако прихватимо могућност да се Станојевић бавио фотографијом у боји пре 1900. године, онда је вероватно користио нека искуства из поступака тробојне фотографије који су постојали до те године. Подсећамо да је лично познавао не само Хермана Фогела, Габријела Липмана и Леона Варнеркеа, него и многе друге водеће личности европске фотографије, и могао је добијати обавештења из прве руке о свим детаљима и унапређењима поступка тробојне фотографије.

Станојевићева засад једина фотографија израђена поступком фотографије у боји, идентификована као „Циганче с виолином“,<sup>34</sup> изведена је, по свему судећи, у поступку аутохром, најраније 1907. године, али не одричемо могућност и да је настала до 1912. године. Већ та фотографија, макар да је једино његово дело те врсте, даје Ђорђу Станојевићу веома добро место у историји националне фотографије.

„Циганче“ се разликује од свега што је Станојевић остварио у техници фотографије, али не само због боје. Ако се за тренутак присетимо других Станојевићевих фотографија, видећемо да је ово један нов утисак који наговештава да је „Циганче“ израђено на сасвим другачијем сензибилитету. Упркос рационалном изразу који фотографија по свом реализму објективно нуди, „Циганче с виолином“ је дело лирске осећајности. Има у његовој структури нечега изразито уметни-

изум описан је у: Comptes rendus. 1891, p. 247. в.: Helmuth & Alison Gernsheim. The History of Photography, нав. дело. 525.

34 Примерак који нам је поверен на обраду власништво је Народног музеја у Београду. Захвални смо кустосу Петру Петровићу за сарадњу и подршку.

чког, сликарског, еминентно постског, а то углавном немају друга Станојевићева фотографска дела. Да ли нам макар површна ликовна анализа може помоћи да разјаснимо тај нови утисак?

Цела сцена је просторно плитка, иде у два плана, први у којем је дечак а други је позадина са зеленим растињем. Утисак дубине је постигнут вештачким средствима, косинама, тонским распоредом, градацијом светлијих валера према тамнима: дечак је у средини кадра, али распоред површина, сенки и осветљених места, бојених тонова, нарочито топлих нагласака слику не чини једноставном у композиционом смислу, како се то среће на неким другим Станојевићевим портретима (нпр. „Шумадиња“ или „Пироћанац“).<sup>35</sup>

То није призор из свакодневног живота, иако у први мах тако изгледа. Низ детаља открива да је реч о сликарски схваћеној ликовној структури, чија иконографија има своје узоре. На пример, ако пратимо драперију која лагодно пада, видеће се да она не прати анатомију тела дечака, нема никакву функционалну улогу нити оправдање јер није део одеће. Она је ту да подстакне идеализовану пројекцију. Боја је веома добро искоришћена, што сведочи о помно простудираној ликовној структури слике. Коришћена је тамнија палета која је расветљена само у нагласцима на вршним местима. Сенке су изразито тамне и непрозирне, мада су изведене наизменичним слагањем и узајамним прожимањем хладних и топлих тонова. Груба зрнаста структура снимка потиче од употребљеног фото-материјала, јер је емулзија на аутохром-плочама састављена од обојених зрнаца кромпировог скроба. Крупно зрно не смета уметницима на прелому 19. и 20. века, будући да и сликари увелико користе оштру четку и, чак, тачкасто наношење боје, попут сликара Жоржа Сераа (Seurat, Georges, 1859–1891). Зрнатост не смета ни тадашњим уметницима фотографије. Како пише Хелмут Гернсхајм, „Фотографу око 1900-те ништа није могло више ласкати од задивљеног узвика: То ми најмање не личи на фотографију!“<sup>36</sup>

Одиста, описани рад више паликује фото-репродукцији сликарског дела него фотографском снимку из свакодневног живота. То је очевидно аранжман, вешта режија, и пре је резултат угледања на сликарска дела неоимпесионизма него што је самосталан израз једног уметника фотографије. Али ми не знамо како је до тога дошло, будући да немамо друге радове у боји рађене у сличном маниру за које бисмо са сигурношћу знали да су Станојевићева дела. Зато је оправдано ако се запитамо: није ли сликар Стева Тодоровић, већ одраније познат као сарадник у Станојевићевим делу „Србија у сликама“, и ту умешао своје прсте? Или

35 Оба дела су репродукована у: „Србија у сликама“.

36 Helmut i Alison Gernsheim, Фотографија, сажета историја. Београд 1973. 172.

је и сам показао потребу за једним таквим призором, као могућим предлошком за своја сликарска дела? Сарадња између сликара и фотографа није новост у историји фотографије: сликар Делакроа је арапжирао призоре за фотографа Ежена Диријеа да би, касније, по његовим фотографијама изводио неке своје слике (тако је настала „Одалиска“), Мане је сликао по фотографијама Надара и Диздерија, а Курбе по фотографијама Вилнева, Адолфа Брауна и Гистава ле Греја.<sup>37</sup> Познато је да је Ђорђе Станојевић пријатељевао са уметницима, а за Балканску изложбу у Лондону фотографисао је уметнике, фреске и детаље дубореза нама непознатих уметника.<sup>38</sup> Зна се и за његов присан однос са Пајом Јовановићем, за којег је израдио слике манастира (вероватно из свог већ постојећег фонда фотографских негатива) да би велики сликар илустровао књигу српских народних песама.<sup>39</sup> Зато не искључујемо могућност да је дело „Циганче с виолином“, с обзиром на толике разлике у односу на друге Станојевићеве фотографије, настало у сарадњи са неким од српских уметника. Независно од тога, то дело има сасвим посебно место у историји српске фотографије. Не знамо да ли је „Циганче“ наша прва фотографија у боји (с обзиром на многе индиције да се Станојевић током последње деценије 19. века бавио техником тробојне фотографије) али знамо да је најстарије сачувано дело фотографије у боји (у облику штампане репродукције) у историји српске фотографије.

### Одјек и оцене дела

Треба рећи да су Станојевићево фотографско наслеђе и допринос различито оцењивани. С обзиром да његов фотографски опус још увек није довољно проучен, а и да писци имају различита знања о историји, теорији, естетици, техници и технологији фотографије, уз то и различита струковна полазишта и циљеве, није чудо што се њихове оцене крећу између уздржаности и сасвим узгредних похвалних назнака, и високог вредновања, иако не увек са чврстом аргументацијом. Значајно је да Станојевићево дело и обим доприноса нису измакли пажњи историчара српске фотографије, али је та пажња неједнака и још увек непотпуна. Бранибор Дебелковић га описује као некога ко се „много бави фотографијом“, не опредељујући се шта та квантитативна одредница тачно значи и какве последице је оставила. Али не сматра да Станојевић

37 Сва три примера сарадње сликара и фотографа наведени према: Aaron Scharf, *Art and Photography*, Лондон 1983, 64, 74, 124, 131, 133, 135, 136.

38 Б. Дебелковић, *Стара српска фотографија*, нав. дело, 49.

39 Д. Трифуновић, „Три прилога о животу и делу Паје Јовановића“, нав. дело, 77-79.

заслужује посебно место у српској фотографији 19. века. У својој књизи *Стара српска фотографија*, која третира рану фотографску историју код Срба до 1918, у посебним поглављима разматра доприносе Анастаса Јовановића, И. В. Громана, Марка Стојановића, Милана Јовановића и Николе Зеге, али не и Ђорђа Станојевића. Истина, у тој књизи су дотакнуте неке фотографске теме и мотиви којима се Станојевић бавио, али то не само да не обухвата Станојевићев сниматељски рад у целини, него не наводи ни све области у којима је допринео српској фотографији. Закључујући, исти писац за Станојевића лаконски каже да је „пионир туристичке фотографије у Србији“, (...) „коме ће се тек даљом обрадом утврдити прави значај“,<sup>40</sup> из чега се види да он такву обраду није предузео. У делу Миланке Годић *Историја српске фотографије* Станојевић је добио више и сагледан је обухватније. У целини гледано, може се рећи да је то још један користан допринос разумевању Станојевићевог фотографског дела, иако нам се чини да неки ослонци на старију литературу, нарочито када је реч о времену Станојевићевог бављења фотографијом у боји и његовом првенству у тој области, заслужују озбиљну проверу. Фотографским делом Ђорђа Станојевића бавили су се и други писци, са мање или више успеха, али њихови доприноси углавном остају на нивоу популаризације фотографије.<sup>41</sup> Већа је корист од тих текстова што су пажњу јавности држали будућом за личност и дело Ђорђа Станојевића него што су заиста доприносили неким новим сазнањима.

На крају, намећу се још нека питања. У књизи *Из науке о светлости*<sup>42</sup>, 1895, Станојевић расправља о различитим феноменима светлости и облицима коришћења, затим приказује употребу светлости кроз разна техничка помагала: сочиво, микроскоп, телескоп, али, зачудо, фотографски апарат и фотографија, која се такође заснива на феномену светлости, нису нашли место у књизи. То је посебно зачуђујуће уколико се Станојевић већ тада занимао и за развој фотографије у боји у којој се светлост користи по знатно сложенијем поступку него у црно-белој фотографији. Да ли је у питању разочараност коју је доживео због оспоравања његових доприноса научној фотографији<sup>43</sup> или лично неповерење у могућности фотографије?

40 Б. Дебелковић, *Стара српска фотографија*, нав. дело, 49.

41 Очевидно је да већина популаризатора фотографског дела Ђорђа Станојевића здушно користи књиге и списе др Драгана Трифуновића, при чему неки писци, али не сви, бар наводе одакле су шта преузели.

42 Ђ. М. Станојевић, *Из науке о светлости*, Београд 1895.

43 Станојевићев рад о сунчевим фотосферским мрежама, објављен најпре у билтену Француске академије наука 1886 (в. нап. 6), затим и у Београду, на српском језику 1888, академик Љубомир Клерих је јавно обезвредно приписавши га техници фотографских трикова, в.: А. Павловић, „Фотографија у делу Ђорђа М. Станојевића“, нав. дело. Неки други истакнути српски научници, међу њима и проф. др

Друго: Ако је Станојевић имао тако висок углед у европским фотографским круговима, и био толики зналац, па и стваралац у фотографији, зашто нема његових фотографских дела ни на једној фотографској изложби у Србији његовог доба? Није пријавио своја дела за Прву изложбу фотографа аматера у Београду, у мају 1901, није се одазвао позиву да учествује на Првом збору фотографа аматера у Грађанској касини исте године, а нема га ни међу оснивачима првог српског клуба фотографа аматера, иако су међу оснивачима значајна имена српске науке, културе и друштвеног живота, попут географа Јована Цвијића, правника и вицегувернера Народне банке Марка Стојановића, хемичара Марка Николића и Томе Лека, драмског писца Бранислава Нушића, сликара Марка Мурата... Станојевићевих фотографских дела нема ни на двема изложбама Српског географског друштва 1911. и 1912, упркос томе што је изложба састављена од фотографија предела и ликова из народа, а те теме и мотиви су доминантни и у његовим фотографским делима. Зашто је то тако? Наша је теза да то, једноставно речено, није његов ниво.

По свему судећи Ђорђе Станојевић није себе сматрао фотографом-аматером, у шта га често сврставају, него знацем који не само да примењује фотографију у свом стручном раду (нпр. у астрономији, или у документовању градње електричних постројења), него је и научно продубљује. Уистину, његов рад у фотографији је нека врста хибридног споја: аматерског, струковног, па и научног деловања, и свакако је виши облик него што је пуко љубитељско бављење фотографијом. Он је радио у одборима Светских конгреса за оптику и небеску фотографију раме уз раме са, како смо видели, водећим личностима не само европске фотографије него и науке, своје радове о фотографији објављивао у престижним иностраним научним публикацијама, па и у онима Француске академије наука, уз то први у Србији се zaloжио за заштиту ауторских права творца фотографских дела, први који је код нас изводио оптике са фотографисањем помоћу рентгенских зрака, први који је издао једну публикацију као сасвим нови фотомонографски облик у нашем издаваштву, први који је експериментисао са фотографијом у боји... па је и природно што није могао сићи на ниже спратове и уплести се у такмичење са фотографима почетницима који излажу сличице величине дописне карте. То, једноставно речено, није била његова лига. И окружење му је давало за право: његова фотографска дела представљају

---

Михаило Петровић, као рецензенти одбијали су Станојевићеве радове из других области, с образложењем да „код Станојевића нема науке“, в.: Михаило Петровић, Писма, библиографија и летопис, нав. дело, 601, 602, 642.

Краљевину Србију у иностранству,<sup>44</sup> а на Балканској изложби у Лондону 1907, на пример, учесници са фотографијама су професионални фотографи, само је један аматер – Цветановић, и сви излажу у одељку „Занатство“, док је Станојевић добио посебан одељак са дијапозитивима „Србија у сликама“,<sup>45</sup> а то издвојено место је несумњиво и заслужио.

И ми смо га, у недостатку бољег израза, назвали фотографом-аматером, али имајући на уму да латинска реч *amio* (*amare, amavi, amatum*, волети) у његовом случају означава племенити аматеризам који се заснива на личној љубави али служи општем добру. Без обзира на приписану ознаку, на успоне и падове, на критике и оспоравања, на понеке недоречености и на фотографска дела која су више документи него креативни искораци, Ђорђе Станојевић је за развој и престиж српске фотографије<sup>46</sup> урадио више него иједан његов сународник и савременик. Док су балкански фотографи сматрали да су највећи домети фотографије гумидрук, бромуљни отисак или платинотипија, он је фотографисао небо, проналазио „фотосферске мреже“ и писао с њима, изводио опите са ренџгенском и тробојном фотографијом, чинећи то први на словенском југу и Балкану. Станојевићеви савременици ипсу препознали све његове доприносе и домете, а његова оставина итекако заслужује темељну обраду. Нећемо бити изненађени ако се након тога име Ђорђа М. Станојевића нађе тамо где му је и место: међу десет најистакнутијих личности историје српске фотографије.

44 Према: Д. Трифуновић, „Три прилога о животу и делу Паје Јовановића“, нав. дело, 77, и нап. 129. Станојевићеве фотографије су излагане на светским изложбама у Паризу 1900, Лондону 1907, и Риму 1912, али то ипсу изложбе фотографија него представљања привредних и културних могућности Краљевине Србије.

45 И то је драгоценост новост за историју српске фотографије: ипје нам познато да је пре Станојевића било ко други у српској фотографији произвео фотографске позитиве на стаклу у техници црно-беле фотографије, и то у величини која је упечатљива и за данашње време – 50 x 40 цм; в.: *The Balkan States Exhibition 1907: The Balkan States Exhibition, 1907. Earl's court (guide catalogue)*, Gale & Polden, Ltd, London 1907; М. Тодић, *Историја српске фотографије 1839-1940...* нав. дело, 71.

46 Историјска литература о фотографији земаља у окружењу не помиње фотографију у боји у 19. веку (до 1918), што би значило да је Србија у тој области изузетак. У Словенији прв. прве фотографије у боји (у облку дијапозитива) извео је Јанко Бранц тек у мају 1937. године, док је прва фото-репродукција у боји објављена у љубљанском илустрованом листу *Обиск* у јануару 1940. (в.: Primož Lampič, „Slovenska fotografija med obema vojnama“, *150 let fotografije na Slovenskem, 1919-1945*, Ljubljana 1990, 26-27).





Илустрација: Ђорђе Станојевић, „Циганче с виолином“, после 1907.  
Фотографија у боји. Народни музеј, Београд.