

Angelina Banković, Muzej grada Beograda

Ana Ereš, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**JEREMIJA STANOJEVIĆ:
ISTORIČAR I KOLEKCIONAR FOTOGRAFIJA
(STAROG) BEOGRADA**

Apstrakt:

U fokusu ovog rada je fond pukovnika Jeremije Stanojevića koji se čuva u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda. Fond se dominantno sastoji iz fotografija beogradskih ulica koje je početkom 1930-ih godina snimio Stanojević, ali i iz većeg broja fotografija i razglednica Beograda drugih autora koje su nastale od sredine XIX veka do sredine 1930-ih godina. Kroz analizu kompletnog fonda, sa posebnim akcentom na fotografije koje je načinio Stanojević, ovaj rad iz perspektive vizuelne kulture i studija sakupljanja razmatra njegovu delatnost kao izraz dva impulsa – istoriografskog i kolekcionarskog – sa ciljem da predloži odgovore na pitanja o Stanojevićevim motivima za kompleksni poduhvat koji je preduzeo, kao i da preciznije pozicionira njegovu aktivnost u kontekstu istorije fotografije i vizuelne kulture međuratnog perioda.

Ključne reči:

Jeremija Stanojević, fotografija, kolekcionarstvo, sakupljanje, vizuelna istoriografija, Beograd

Uvodna razmatranja



Jeremija Stanojević, oko 1910. godine, vl. Muzej grada Beograda

U Muzeju grada Beograda se čuva fond Jeremije Stanojevića koji obuhvata preko dve hiljade fotografija beogradskih ulica, nastalih u periodu između 1929. i 1933–34. godine koje je snimio sam Stanojević, nekoliko desetina fotografija Beograda drugih autora, nastalih u XIX i početkom XX veka, i preko osam stotina razglednica Beograda iz perioda od kraja XIX veka do sredine 1930-ih godina. Autor najvećeg broja fotografija, pukovnik Jeremija Stanojević (1881–1950) je posvećeno i sistematično fotografisao vizure gradskih ulica tako da se do najsitnijih detalja može rekonstruisati izgled urbanog tkiva Beograda početkom 1930-ih godina, istovremeno sakupljajući i drugu vizuelnu dokumentaciju o prošlosti grada. Ova specifična kolekcija nalazi se u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda, zbog čega se do sada primarno koristila za izučavanje

istorije arhitekture glavnog grada. (Ђурић-Замоло 1975) Imajući u vidu složeno značenje i funkciju gradske fotografije u vizuelnoj kulturi međuratnog perioda, kao i osobenu metodologiju Jeremije Stanojevića koji je sakupljao stare i stvarao nove fotografije Beograda i potom ih sistematično sortirao i arhivirao, namera ovog priloga je da njegovu fotografsku i sakupljačku delatnost analizira i kontekstualizuje kao primer istoriografskog i kolekcionarskog odnosa prema fotografskoj slici unutar širih okvira kulturne istorije fotografije i savremenih studija sakupljanja, pokušavajući istovremeno da predloži neke od mogućih odgovora na pitanje o njegovoj motivaciji za jedan tako kompleksan i zahtevan poduhvat.

Jeremija Stanojević i njegova kolekcija

Da bi se na adekvatan način mogla razmatrati tema ovog rada, čini se neophodnim na početku izneti neke od osnovnih biografskih podataka o Jeremiji Stanojeviću, kao i dostupne podatke o njegovoj kolekciji i fondu fotografija u Muzeju grada Beograda.

Jeremija Stanojević i, posebno, njegove fotografije Beograda, nisu nepoznati istraživačima istorije, arhitekture, urbanizma, vizuelne kulture ili fotografije glavnog grada. U javni prostor su prvi put izašle na izložbi koju je organizovao Muzej grada Beograda (Ђурић-Замоло 1973), a ubrzo potom je objavljen i katalog kompletnog fonda fotografija. (Ђурић-Замоло 1975) U tom katalogu je njegova autorka, kustos Muzeja zadužena za ovaj fond, Divna Đurić-Zamolo posvetila pažnju i ličnosti i biografiji Jeremije Stanojevića. (Ђурић-Замоло 1975, 19–22) Na osnovu podataka koje je ona iznela, kao i biografije koju je sačinila Stanojevićeva kćerka Jelisaveta Stanojević-Alen, a koja se takođe čuva u Muzeju grada Beograda,¹ saznaju se različite pojedinosti iz Stanojevićevog života, od kojih će ovde biti iznete samo one koje su prepoznate kao važne za temu ovog rada. Stanojević je, naime, poticao iz ugledne porodice, u rodbinskim vezama sa dinastijom Karađorđević. Porodična atmosfera u kojoj je odrastao posvećivala je puno pažnje intelektualnom razvoju, pa je i Stanojević bio veoma obrazovan. S obzirom na to da je, kako kćerka navodi, iz političkih razloga, čak u dva navrata bio onemogućen da upiše Vojnu akademiju, što mu je bila prva želja, Stanojević je upisao istoriju na Filozofskom fakultetu Velike škole, „jer je istoriju i voleo i dobro poznao”. Odslušao je dve godine pre nego što je, 1900, primljen na Akademiju. Aktivno je učestvovao u balkanskim ratovima i Prvom svetskom ratu, nakon čega je, od 1920. do 1927. godine, bio raspoređen na dužnost u Sarajevu. Po povratku u Beograd, nastavio je radni angažman na Vojnoj akademiji, gde je prvo bio klasni starešina, a od 1931. i stalni vojni profesor, na predmetu *Istorija ratova od 1912. do 1918. godine*. Za načelnika Istorijskog odeljenja Glavnog đeneralštaba je postavljen 1938. godine, gde je radio do početka Drugog svetskog rata. Rat je proveo u zarobljeništvu, nakon čega je penzionisan. Preminuo je u Beogradu, 1950. godine.

Kao što ukazuju i poslednje godine njegove karijere, Stanojević nikada nije prestao da se interesuje za istoriju, a prvenstveno za istoriju glavnog grada. Njegova kćerka je istakla da je „намеравао да напише топографску историју Београда, због чега је годинама прикупљао разнолику документацију о томе. Колекционирао је гравире, планове, старе фотографије и разгледнице Београда, бележио је казивања старих Београђана.” Ona sa ovim njegovim interesovanjem povezuje i Stanojevićev poduhvat snimanja beogradskih ulica, koji je on preduzeo u periodu od 1929. do 1933. ili 1934. godine. (Ђурић-Замоло 1975, 23)²

Kao što je pomenuto, katalog Stanojevićevih fotografija je objavljen 1975. godine. Prema njegovoj autorki, Stanojević je svoju zbirku čuvao na svom radnom mestu, u zgradi Vojne akademije, koja je bombardovana 1941. godine. Tom prilikom

1 Dok je tokom 1970-ih godina radila na obradi fonda, Divna Đurić-Zamolo je stupila u kontakt sa Stanojevićevom kćerkom, preko koje je nabavila dodatni materijal koji se odnosi na njega, a između ostalog i biografiju koju je kćerka sastavila i naslovila kao *Život jednog vojnika*, koja je inventarisana u sklopu Zbirke za arhitekturu i urbanizam Muzeja grada Beograda (Ur_13952). O tome je pisala i Đurić-Zamolo (1975, 26–28), a podaci su dostupni i u Knjizi inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam.

2 Đurić-Zamolo navodi da kćerka kao godinu završetka ovih aktivnosti ističe 1934, ali ona sama tu godinu dovodi u pitanje, dajući prednost 1933. godini (1975, 27, napomena 2).



Gornji grad Beogradske tvrđave sa turskom vojskom, fotografija Anastasa Jovanovića, iz kolekcije Jeremije Stanojevića, oko 1865. godine, vl. Muzej grada Beograda

je veći deo zbirke uništen, a ono što je sačuvano se sticajem okolnosti u tom trenutku našlo u njegovoj kući. (Ђурић-Замоло 1975, 24) Ђурић-Замоло navodi kako fond obuhvata 2.290 fotografija (Ђурић-Замоло 1975, 26), ponovnim detaljnim uvidom u dokumentaciju i fond je ustanovljeno da se u njemu zapravo nalazi 2.286 fotografija.³ Ono što je ostalo sačuvano predstavlja snimke 126 beogradskih ulica, što centra, što periferije, kao i jedan broj panoramskih (58) i snimaka savske obale (13). Fond čine pozitivi dimenzija 6 x 9 cm, kao i dva negativa na staklenim pločama istih dimenzija. Snimci nekih ulica su, može se pretpostaviti, kompletno sačuvani, na primer Karađorđeve (112) ili Brankove (52), dok za druge postoji samo po jedna fotografija (npr. Ulica Dobre Mitrovića ili Lička). Za mnogobrojne ulice uopšte nema snimaka, ali je za sada nepoznato da li su oni uništeni, ili ove ulice nikada nisu snimljene.

Pored Stanojevićevog fotografskog opusa, ono što je važno za temu ovog rada, a čemu je u literaturi manje posvećivana pažnja, jeste njegova kolekcionarska delatnost. Naime, već je pomenuto da je Stanojević sakupljao materijal koji se odnosio na Beograd, ali i da se bavio „filatelijom i prikupljanjem narodnih nošnji”. (Ђурић-Замоло 1975, 21) Iako u Muzeju grada Beograda ne postoje tragovi o njegovoj filatelističkoj kolekciji, kao ni onoj koja se odnosila na narodne nošnje, moguće je donekle rekonstruisati sadržaj njegove zbirke koja je u svom fokusu imala Beograd. Naime, ubrzo posle Stanojevićeve smrti, njegova supruga Sofija Stanojević se obratila Muzeju i ponudila na otkup deo materijala koji se nalazio u njegovoj zbirci.⁴ (Ђурић-Замоло 1975, 21). Za razliku od prethodno opisanog fonda

3 Tokom štampe pomenutog kataloga i kasnijim pozajmicama izgubljenje su četiri fotografije; podaci su dostupni i u Knjizi inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam.

4 Detaljniji podaci, sa popisom predmeta koji su ponudjeni na otkup, dostupni su u Centru za dokumentaciju Muzeja grada Beograda.



Razglednica sa motivima Beograda, iz kolekcije Jeremije Stanojevića, oko 1900. godine, vl. Muzej grada Beograda

fotografija, koji je uglavnom obrađen u kontinuitetu i u sklopu jedne zbirke, Zbirke za arhitekturu i urbanizam, i koji je u potpunosti publikovan, ostali materijal je tretiran na drugačiji način, zbog čega se izgubila celovitost Stanojevićeve kolekcije. Ipak, uvidom u muzejsku dokumentaciju se saznaje da je prvu grupu materijala Muzej otkupio 1951. godine.⁵ U njemu se nalazilo 49 fotografija značajnih istorijskih ličnosti, prvenstveno članova vladajućih porodica Obrenovića i Karađorđevića, i različiti prizori Beograda počevši od 1860-ih godina (slika 2), kao i 228 razglednica čiji je motiv takođe bio glavni grad. Zatim je, 1954. godine, ponovo otkupljena grupa materijala iz Stanojevićeve kolekcije. I tada se radilo o razglednicama i fotografijama Beograda, konkretno 607 razglednica (slika 3) i 35 fotografija. Te 1954. godine je otkupljen i fond fotografija koje je snimio Stanojević.

Istoriografski impuls

Fotografskom opusu Jeremije Stanojevića do sada je primarno pristupano kao vizuelnom izvoru za istraživanje istorije arhitekture.⁶ Stanojevićev

- 5 Ovde izneti podaci prikupljeni su na osnovu uvida u knjige inventara Zbirke za arhitekturu i urbanizam i Zbirke za istoriju Beograda od 1521. do 1918. (u koje je kasnijim restrukturiranjem Muzeja prenet materijal otkupljen od Sofije Stanojević, koji se prvobitno nalazio u sklopu jedne, Istorijske zbirke), kao i starijih knjiga inventara koje se čuvaju u Centru za dokumentaciju Muzeja. Zahvaljujemo Ani Vranješ i Vladimiru Tomiću što su nam omogućili uvid u ovu dokumentaciju.
- 6 Fotografijama Jeremije Stanojevića je do sada pristupano kao ilustrativnim dokumentima istorije arhitekture Beograda, čemu su temelji postavljeni u pomenutoj studiji Divne Đurić-Zamolo. Njegov rad do sada nije našao mesto u istorijskim pregledima fotografije u Srbiji, niu je



Jeremija Stanojević, Ulica Braće Jugovića, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

specifičan odnos prema fotografiji i njenoj upotrebi, koji je rezultirao stvaranjem sveobuhvatnog i sistematičnog arhivskog projekta sa intencijom kreiranja vizuelne istorije međuratnog Beograda, ima neupitno veoma veliki značaj za istoričare arhitekture, mada su semantički potencijal i istorijska funkcija ovog arhiva fotografija znatno višeslojniji. Fotografsko opisivanje Beograda predstavlja usamljeni primer studiozno sprovedene produkcije, klasifikacije i arhiviranja fotografskih slika urbanog ambijenta u domaćoj vizuelnoj kulturi između dva svetska rata. Iz istorijskoumetničke perspektive, u naznačenom kontekstu vizuelne kulture, ovaj fond fotografija može se analizirati kao primer fotografske prakse, odnosno fenomen koji pripada polju istorije fotografije, ali i kao osoben vid istoriografskog postupka koji se izvodi u širem domenu vizuelnog i neodvojiv je od specifične prirode fotografskog medija. Istorijsko značenje Stanojevićevog pristupa fotografiji je dvostruko: ono je kulturološki utemeljeno u duhu modernosti koji fotografiju koristi kao izvor saznanja, dok u isto vreme izvodi specifičnu funkciju u izvođenju (buduće) istorije.

U kontekstu kulturne istorije fotografije Stanojevićev fond fotografija Beograda se može dovesti u vezu sa fenomenom tzv. *dokumentarističkog impulsa*, koji se na evropskom kulturnom prostoru javio na prelazu iz XIX u XX vek. Ovaj fenomen je utemeljen u prožimanju naučnog istraživanja i tehnoloških dostignuća sa utopijskim ciljem da se posredstvom precizne i pouzdane mehanike fotografskog aparata, oslanjajući se na reprodukcijску verodostojnost fotografske slike vizuelno dokumentuje i opiše svet, te na taj način sistematizuje čovekovo znanje kako bi se učinilo dostupnim za buduće generacije. (Mitman i Wilder 2016, 1–17) Fotografija

razmatran u kontekstu istorije vizuelne kulture ili antropologije međuratnog perioda, za šta ima velikog potencijala.

je na taj način omogućila modernoj nauci da postupak opservacije značajno skрати i precizno ga dokumentuje, čime nije samo tehnološki unapredila naučna istraživanja već je preuzela ulogu novog medija gledanja (posmatranja) i pozicionirala se unutar šireg društvenog konteksta kao specifična kulturna praksa koja je značajno odredila fizionomiju modernog (naučnog) pogleda. Budući da Stanojević, kako smo ranije u tekstu naveli, fotografiju angažuje kao metodološki instrument i izvor za istraživanje topografske istorije Beograda, njegova pozicija je bliža naučniku istoričaru, koji fotografiju koristi kao vizuelni izvor za kreiranje topografske istorije grada, nego fotografu, čiji bi glavni fokus bio na proizvodnji fotografskih slika, promišljanju njihovih estetskih ili medijski specifičnih pitanja i problema. Naučna intencija Stanojevićevog fotografskog poduhvata reflektuje se i u preciznoj formalno-kompozicionoj strukturi slika koje je proizveo: njegove fotografije dele istu logiku konstrukcije prostora/prizora što je posledica uvek jednako postavljenog tela i kretanja fotografa u odnosu na prostor koji fotografiše i rezultira utiskom neutralnosti naglašavajući odricanje od autorske intervencije. Komponujući fotografije na temeljima ovakve logike, Stanojević je težio da proizvede objektivne, jasne i sistematичne vizuelne istorijske izvore. U širem kulturno-istorijskom kontekstu Stanojevićev fotografski fond može se dovesti u vezu i sa tzv. *survey movement*-om, amaterskim fotografskim pokretom koji se tokom druge polovine XIX veka razvio u Engleskoj, a zatim i u drugim evropskim zemljama, i etablirao se kao jedna vrsta internacionalnog stila u fotografiji. (James 1988, 205–218; Edwards 2012) Ovaj pokret se odnosi na rasprostranjenu upotrebu fotografije sa ciljem beleženja, dokumentovanja i čuvanja određenih prirodnih ili kulturno-istorijskih ambijenata i pojava (kao što su stari religijski i sekularni objekti, narodna tradicija i nošnja, nacionalni događaji i slično) i formiranje sistematičnog fotografskog arhiva koji se ostavlja u nasleđe narednim generacijama (Edwards 2012, 1–18), omogućavajući na taj način jednu specifičnu vrstu istorijske imaginacije za budućnost. (Edwards 2009, 130–131) Pojava pokreta se vezuje za enciklopedijsku, pozitivističku potrebu za narativizacijom prošlosti i njenom prezervacijom kao odgovor na sveobuhvatnu vizuelnost i složenu promenu režima viđenja koje je donela modernost (i posebno fotografija). (Edwards 2012, 1–18) Konstantni progres i dinamizacija karakteristični za moderan život u navedenom su periodu dramatično uticali na promenu u razumevanju i iskustvu vremena i njegovog ubrzanog protoka, što je podstaklo impuls za očuvanjem istorijskih ambijenata koji su nestajali u uslovima permanentne modernizacije. Fotografija je u datim okolnostima prepoznata kao idealan medij za sprovođenje intencija protagonista ovog pokreta jer je adekvatno temporalizovala izabrane prostore i time definisala njihovo mesto u prošlosti. Istorijska dinamika prostora, koja je u fotografiji našla adekvatnu tehnologiju za svoju vizuelnu reprezentaciju, karakteriše i arhivske napore Jeremije Stanojevića, što njegovom poduhvatu daje još jedan specifičan i samosvojan sloj značenja u lokalnoj sredini.

Različito od istovremenih slika drugačije medijske prirode na osnovu kojih se može rekonstruisati izgled urbanih ambijenata međuratnog perioda, poput primera iz slikarstva, razglednica i fotografija ili filmskih zapisa, Stanojevićeve



Jeremija Stanojević, Bulevar kralja Aleksandra, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

fotografije Beograda karakteriše izrazita sistematičnost pogleda koja je dodatno naglašena proizvodnjom serija fotografija koje detaljno dokumentuju beogradske ulice.⁷ Putem fotografije on „beleži“ javni prostor grada, svima dostupne površine fasada, skverova, pločnika, trotoara, ograda, kao i pojave figura građana u šetnji ili u drugom poslu koje „uhvaćene“ u prostornoj sceni jasno naznačavaju trenutak. Stanojevićevo minuciozno snimanje lica grada izvedeno je fotografskom optikom koja tvori sveobuhvatni vidokrug grada kroz dosledan, precizan i nadovezujući sled slika. Prateći ulične trase Jeremija Stanojević formira piktoralne linije koje konstituišu sekvenciranu fizionomiju lica grada. Kada se posmatraju integralno, ove fotografije ne omogućavaju samo uvid u vizure pojedinih delova gradskih ulica i trgova (tj. ne izvide isključivo dokumentarnu fotografsku operaciju) već čine vidljivim jedan upečatljiv prostor iskustva grada i njegove prošlosti koji se projektuje u sadašnjost, što je efekat jasne istoriografske intencije Jeremije Stanojevića koji fotografiju kreira kao dokument (svoje) savremenosti i materijalni istorijski izvor za budućnost. Zbog toga se fotografski arhiv Jeremije Stanojevića nameće kao aktivni akter u kreiranju istorije, istovremeno egzistirajući kao specifičan protagonist istorijskog perioda tokom koga je fotografija doživela profesionalnu afirmaciju i delimičnu institucionalizaciju, kada je ovaj medij prošao kroz proces usložnjavanja formalno-stilskog, žanrovskog i kulturološkog razumevanja u

7 Fotografija je imala primenu u naučnom istraživanju u domaćoj sredini tokom međuratnog perioda. Jedan od primera takve fotografske prakse predstavlja delatnost profesora Medicinskog fakulteta Aleksandra Đ. Kostića (1893–1983) u domenu medicinske fotografije. O njegovom radu više u: Тодић 2005, 162–165.



Jeremija Stanojević, Molerova ulica, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

lokalnoj sredini.⁸ Premda Stanojević nije učestvovao u fotografskim udruženjima i izložbama svoga vremena, budući da njegove intencije nisu bile umetničke, prominentnija prisutnost fotografije u javnoj sferi koja je, pored amaterskog, imala jasno diferenciran umetnički i naučni status, predstavlja nezaobilazni širi kontekst za razumevanje kulturno-istorijske specifičnosti Stanojevićevog fotografskog projekta.

Istorijska specifičnost Stanojevićevih fotografskih istraživanja neodvojiva je od još jednog aktera i simbola modernosti, centralnog fokusa njegove istorijske i fotografske pažnje – modernog grada. O tome koliko je grad kao paradigmatika manifestacija modernosti zauzeo značajno mesto u različitim vizuelnim istraživanjima i inicirao etabliranje posebnog žanra u fotografiji i filmu međuratnog perioda napisane su biblioteke literature.⁹ Beograd je, poput drugih velikih gradova ovog perioda, dobio različite reprezentacijske obrise

8 O istoriji fotografije u Srbiji detaljnije u: Ђорђевић 1991; Тодић 1993; Малић 2009. O pregledu istorije fotografije u međuratnom periodu u Kraljevini SHS/Jugoslaviji vidi: Magaš Bilandžić 2019, 320–367.

U godinama kada su nastale Stanojevićeve fotografije osnivaju se Savez fotografa Kraljevine Jugoslavije i Beogradski foto klub (1929) – udruženja koja priređuju fotografske izložbe i afirmišu profesionalizaciju fotografskog poziva. Navedene fotografske inicijative se nakon nekoliko godina pasiviziraju i prestaju sa radom, pokreću se i prvi časopisi koji su se bavili isključivo fotografijom: *Fotograf* (1928) i *Jugoslovenska fotografija* (1930). Pored toga, u domaćoj štampi se objavljuju tekstovi o teoriji fotografije i polemički prikazi fotografskih izložbi, prevode publikacije o tehnologiji i teoriji fotografske slike.

9 O ovoj temi više kod: Hvattum i Hermansen 2004; Higgott i Wray 2012; Jacobs, Hielscher i Kinik 2019.



Jeremija Stanojević, Skadarska ulica, 1929–1933, vl. Muzej grada Beograda

u vizuelnim umetnostima i medijima (Марковић 2006; Чупић 2017, 69–95), tako da se Stanojevićevo bavljenje fotografskim beleženjem i arhiviranjem grada može smestiti i u kontekst istorije urbane vizuelne kulture. Posvećenost gradu kao primarnom subjektu fotografije kod Stanojevića je vezano za ubrzani proces urbanizacije i modernizacije centralnog gradskog jezgra Beograda, čija je arhitektonska panorama tokom ovog perioda prolazila kroz brze i značajne promene. Na osnovu sačuvanih fotografija se može izvesti zaključak da su urbane transformacije slike grada bile od posebnog interesovanja za Jeremiju Stanojevića budući da je u više navrata zabeležio prizore istih gradskih ambijenata i delova ulica u kratkim vremenskim razmacima koji su obeleženi promenama u njegovom arhitektonskom tkivu. Imajući ovo u vidu, njegov opus u istorijskom smislu funkcioniše ne samo kao dokument (urbanističke) istorije grada već i kao svedočanstvo i aktivni protagonist sveobuhvatnijih modernizacijskih društvenih procesa koji su se odvijali u Beogradu između dva svetska rata. Jeremija Stanojević, naime, proizvodnjom i klasifikacijom detaljnih fotografskih otisaka slike grada ne učestvuje samo u njegovoj aktivnoj istorizaciji već – što je za istoriju fotografije možda i od veće važnosti – pojavljuje se kao posvećeni akter modernizacije grada čiju sliku oblikuje i reprodukuje koristeći tehnički savremene fotografske mehanizme proizvodnje slike koji su, različito od drugih vizuelnih medija, u stanju da prate i da se prilagođavaju brzo promenljivim društvenim okolnostima karakterističnim za modernizacijsku logiku međuratnog perioda. On fotografijom ne samo da vidljivom čini društvenu i kulturnu vrednost arhitekture i gradskog prostora već upućuje i na složenije kulturološke, socijalne i antropološke karakteristike beogradskog društva i njegove svakodnevice ovog perioda, što može biti od interesa za buduća istraživanja različitih aspekata beogradske istorije.

Istorijska složenost Stanojevićevog fotografskog fonda otvara pitanje o odnosu fotografije i (reprezentacije) istorije u doba modernosti. Otkriće fotografije, kao jedno od ključnih inovacija rane modernosti, značajno je uticalo na izmenu čovekovog odnosa prema prošlom vremenu, i to zbog specifične sposobnosti fotografije da pruži vizuelnu formu minulim pojavama i prostorima i na taj način ih trajno arhivira u slikama. (Geimer 2015, 104) Temporalnost fotografije ima za efekat to da ona kontinuirano produkuje prošlost kao sliku nečega što se desilo, što je prošlo, čega više nema, nasuprot pre-modernoj istorijskoj slici (slikarstvu) koja prošlost teži da rekonstruiše. (Geimer 2015, 105–107) Drugim rečima, fotografija je vizuelni dokaz da se prošlost već dogodila, a da se njeno značenje rekonstituiše kroz odnose koje fotografska slika gradi sa budućim vremenom. Zbog takve svoje kompleksne prirode fotografija uvodi svojevrstan paradoks u način posmatranja i razumevanja istorije: prihvaćena kao precizno sredstvo za dokumentovanje i očuvanje prizora, pojava, predmeta i ljudi određenog prošlog trenutka i zbog toga prepoznata kao pouzdani svedok istorije, ona funkcioniše kao podsetnik o tome da je prošlost zauvek izgubljena, stalno praćena osećajem nedostatka.

Fotografska topografija Jeremije Stanojevića reprezentuje istoriju Beograda prema navedenom ambivalentnom načelu: ona nudi mogućnost prostorne rekonstrukcije grada na osnovu temporalne razlike koju dokumentuje, obrazujući distancu koja prošlost razdvaja od našeg vremena kao centralnu karakteristiku piktoralne reprezentacije istorije. Modernost fotografskog fonda Jeremije Stanojevića ogleda se upravo u tome što je on fotografiju prepoznao i angažovao u postupku izvođenja svoje istoriografske ambicije koju je, iako do kraja neostvarenu, ostavio kao dragoceni materijalni trag koji reflektuje trenutak distanciranja prošlosti od budućeg vremena. Stanojevićev analitički naučni pogled je preciznim fotografskim i istoriografskim operacijama oblikovao i za sobom ostavio slojevit vidokrug jedne epohe u razvoju grada koji, osim neminovnog istorijskog, implicira spoznajna, kulturološka i šira društvena značenja. Njegov fotografski fond ističe se kao jedina temeljna i, u kontekstu vremena u kome je nastao, savremena studija beogradske vizuelne i graditeljske kulture koja iskustvo modernog grada kreira angažujući fotografiju kao precizno sredstvo, pouzdanu metodologiju i ambivalentnu matricu za reprodukciju slike moderne istorije.

Kolekcionarski impuls

Fenomen sakupljanja je poslednjih decenija postao tema interesovanja istraživača različitih profila, kako muzeologa, tako i psihologa, filozofa i sociologa. Jedna od istaknutih autorki u ovom polju Suzan Pirs (Susan M. Pearce) je čak predložila termin studije sakupljanja (Collection Studies) (Pearce 2003, 193). Naravno, sakupljanje je mnogo starije nego interesovanje istraživača za tu temu i ne treba zaboraviti da su neke njegove forme postojale još u praiistorijsko doba, kada

su, kao i sada, predstavljale privremeno ili trajno povlačenje predmeta sa tržišta (Pomian 2003, 160–174). Ipak, sakupljanje, u smislu u kojem ga danas tumačimo, svoje početke ima u renesansi, u *wunderkammer*-ima, odnosno kabinetima retkosti. Značajna osobina tih renesansnih kolekcija, koja predstavlja osnovnu razliku između njih i onih koje su postojale ranije, bila je ta što su one težile da budu uređeni sistemi, kojima su njihovi vlasnici želeli da stvore određenu sliku sebe i/ili sveta koji ih okružuje (Popadić 2015, 86; Milosavljević-Ault 2013, 1–18). Ili, rečima Rasela Belka (Russell Belk), još jednog autora koji se bavio sakupljanjem, „kao što *wunderkammer* pretenduje da uredi, obuhvati i kontroliše svet, to isto čine mnoge, ako ne i sve kolekcije”. (Belk 1995, 70)¹⁰ Različiti autori sakupljanje tumače, bilo da je u pitanju individualno ili institucionalno (kakvo je u muzejima), kao vrlo subjektivan proces. Tako Dragan Bulatović ističe da ono nastaje zbog „čovekove potrebe da očuva dostignuto saznanje stvarnosti i sebe u njoj” (Bulatović 2015, 43), a prema poznatom češkom muzeologu Zbinjeku Stranskom (Zbyněk Stránský): „Čovjek koncentrira svoju pažnju i izdvaja iz stvarnosti objekte, koji su bili sastavni deo razvitka prirode ili društva. On to čini iz razloga, jer je vezan za njih, jer oni nešto znače za njega.” (Stransky 1970, 46) Još jedan istaknuti muzeolog, Piter van Menš (Peter van Mensch), sakupljanje bazirano na ovako subjektivnim kriterijumima vezuje upravo i isključivo za privatne kolekcionare. (Менш 2015, 244–245) U istraživanju koje je sproveo Rasel Belk, a u kojem su prikazani i analizirani primeri različitih privatnih kolekcija, jasno je pokazano da se zapravo radi o isključivo subjektivnim odlukama i doživljajima, koji omogućuju izuzetnu raznolikost u odabiru i načinu nabavke i organizacije onoga što se sakuplja. (Belk 1995, 65–101) Već smo videli da se Stanojevićeva kolekcija odnosi na jednu vrlo konkretnu temu, na Beograd, i to kako njemu savremen Beograd, tako i na istoriju glavnog grada, što se može direktno dovesti u vezu sa Stanojevićevim interesovanjem za istoriju, koje je poznato na osnovu njegove biografije.¹¹ Ovako jasan i konkretan odabir materijala ukazuje i na verovatnoću da je Stanojević, kao uostalom i drugi kolekcionari, svoju zbirku posmatrao kao jedan uređen i izolovani svet, u kojem je figuriralo samo ono što je on odabirao i što je bilo u skladu sa svrhom i funkcijom koju je lično on namenio svojoj kolekciji – bilo da je u pitanju prikupljanje građe za pisanje „topografske istorije Beograda”, kako je to smatrala njegove kćerka, ili, na primer,

10 Iako su fenomen sakupljanja i njegov istorijat zanimljiva tema za istraživanje, oni nažalost nisu tema ovog rada. Za više o tome pogledati, na primer: Belk 1995, 22–63.

11 Pored već navedenih podataka, treba naglasiti i da se u Stanojevićevom službenom vojnom kartonu nalazi podatak da je sarađivao „sa javnim časopisima po pitanjima naše novije istorije”. (Karton ličnih i službenih podataka oficira, Vojni arhiv, fond Dosijei) Njegov mlađi brat, slikar Veljko Stanojević navodi da je Jeremija bio i dobar poznavalac istorije umetnosti (Kulundžić 1941, 86). Osim toga, u Zbirci za arhitekturu i urbanizam se čuva i fotokopija četiri strane Stanojevićevog rukopisa, koji je njegova kćerka naslovila kao „Spisak istorijskih mesta u N.R. Srbiji i Kosmetu” (Ur_13955) i datirala u 1949. godinu, uz napomenu da ga je Stanojević napisao na zahtev Milorada Panića-Surepa, koji je u tom trenutku radio na mestu direktora Zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture Narodne Republike Srbije (danas Republički zavod za zaštitu spomenika kulture).

prosto fascinacija različitim vizuelnim predstavama Beograda i mogućnost praćenja promena kroz koje je grad prolazio od sredine XIX veka.

Ranije pomenuti Zbinjek Stranski pravi razliku između aktivnog i pasivnog sakupljanja. Aktivno se odnosi na savremeno sakupljanje i ima jasan program, a podrazumeva kupovinu, rad na terenu, pozajmice, razmene i proizvodnju po porudžbini. S druge strane, pasivno sakupljanje prvenstveno podrazumeva odluku o tome šta će se odbaciti, odnosno uglavnom podrazumeva poklone, zaostavštine i slično (navedeno prema: МЕНШ 2015, 245–246). Iz ono malo raspoloživih podataka i svedočenja njegove kćerke, jasno je da Stanojević nije bio naslednik neke već postojeće kolekcije, već da ju je sam formirao, prikupljajući raznoliki materijal koji se odnosio na temu njegovog interesovanja. Međutim, on je u tome otišao i korak dalje, on je „radio na terenu”. Stanojević je izašao u prostor i nije samo sakupljao svoju kolekciju već ju je i stvarao, dokumentujući sebi savremeni Beograd, tako upotpunjujući njegove vizuelne predstave koje je već posedovao, a koje su bile dela različitih autora. Podsetimo, Belk navodi da je „sakupljanje čin produkcije [...] Kolekcionari stvaraju, kombinuju, klasifikuju i kuriraju predmete koje su pribavili na takav način da nastaje potpuno novi proizvod – kolekcija”. (Belk 1995, 55)

Stanojevićev pristup je nesumnjivo smišljen, planiran i selektivan, pa se, u odnosu na različite vrste sakupljanja koje predlaže Rasel Belk, može odrediti kao kolekcionarstvo (Belk 2003, 317),¹² ali se, istovremeno, Stanojevićeva zbirka može shvatiti i kao fetišistička. Naime, Suzan Pirs, na osnovu kriterijuma za izbor predmeta, zbirke deli u tri kategorije: suveniri („collections as souvenirs”), fetiši („fetish objects”) i sistemi („systematics”).¹³ Pod fetišističkim zbirkama ona podrazumeva one sačinjene od velikog broja istorodnih predmeta, koje su nastale sa namerom da se sakupi što veći broj njih. Dodatno, Pirs je istakla da upravo ovakve zbirke dospevaju u muzeje kao gotove zbirke pojedinačnih kolekcionara (Pearce 2003, 196–197), što je, već je pokazano, bio slučaj i sa Stanojevićevom zbirkom. Ona se, takođe je pomenuto, sastoji iz izuzetno velikog broja predmeta čija je jedina poveznica tema na koju se odnose – Beograd, što je zapravo čini fetišističkom zbirkom, ili rečima koje preferira Pirs, zbirkom nastalom posvećenim ili opsesivnim sakupljanjem.¹⁴ Ako se za trenutak zadržimo samo na Stanojevićevom fotografskom opusu, videćemo da je metodologija koju je primenjivao tokom snimanja bila jasna i konzistentna, svakako posvećena, a u neku ruku možda i opsesivna. Polazio je od

12 Ostali oblici sakupljanja (akumulacija, posedovanje i gomilanje) nisu toliko selektivni, niti organizovani, a nekada su, kao npr. u slučaju gomilanja, posledica preživljene emotivne ili psihološke traume. (Belk 2003, 317)

13 Zbirke sačinjene od suvenira podrazumevaju one zbirke čiji predmeti čine celinu samo na osnovu toga što su povezani sa određenom ličnošću, ili grupom ličnosti, koji su prepoznati kao značajni. Zbirke koje nastaju kao sistemi su zavisne od principa organizacije, koji treba da nadilazi specifični materijal koji se tretira. Sistemske zbirke nisu privatne, već su namenjene javnosti. (Pearce 2003, 194–195, 201–202)

14 Pirs je kritički nastrojena prema terminu *fetiš*, ali ga zadržava jer smatra da se odomaćio u literaturi posvećenoj sakupljanju. (2003, 196–197)

početka ulice snimajući kompletno prvo jednu stranu, pomerajući se samo nekoliko koraka unapred, tako da ne propusti nijednu građevinu, a zatim je na isti način snimao i drugu stranu, nakon čega bi istom ulicom prošao još jednom, snimajući obe strane. Ponekad se peo na više građevine da bi „uhvatio” određeni deo ulice, ali je veoma retko ulazio u dvorišta da snimi i njih. Jedna od posebnosti njegovog pristupa, koja dodatno ukazuje na njegovu posvećenost, jeste i to što se posle nekog vremena vraćao na iste lokacije i iznova ih fotografisao. Količina materijala u Stanojevićevoj zbirci, kao i metodologija njegovog prikupljanja, čiji vrhunac, može se reći, predstavlja upravo poduhvat snimanja Beograda, ukazuju da je Stanojević, kako je to već primetila Đurić-Zamolo, „мораво бити пасионирани прегалац и ентузијаста у послу који је предузео”. (1975, 23)

Već je na početku ovog rada istaknuto da je Stanojević, pored toga što je bio autor obimnog fotografskog opusa po kojem je i najpoznatiji, zapravo bio i kolekcionar. Na nekoliko prethodnih strana je razmatran njegov pristup kolekcionarstvu, a na osnovu tumačenja ovog fenomena koja su dali različiti autori. Imajući navedeno u vidu, želimo da iznesemo i pretpostavku koja se odnosi na jedan od mogućih motiva nastanka Stanojevićevog fotografskog fonda. Kao taj motiv predlaže se upravo njegov kolekcionarski poriv. Naime, interesovanje za istoriju Beograda, dugogodišnje sakupljanje materijala koji se odnosi na glavni grad, na prvom mestu njegove vizuelne predstave, mogle su da na neki način predstavljaju uvod ili pripremu za vrhunac Stanojevićeve sakupljačke delatnosti, a to je samo autorstvo. Ne treba smetnuti s uma da Stanojević, čovek u pedesetim godinama, profesionalno i privatno ostvarena ličnost, izuzetno obrazovan i načitan, profesor na Vojnoj akademiji, izlazi na ulicu i snima grad koji mu je već decenijama u fokusu interesovanja. Iako je ovaj poduhvat okarakterisan kao pregalачki, posvećen, naporan i sa puno odricanja, motivacija za njegovu realizaciju nije posebno razmatrana. Međutim, ako se imaju u vidu različita tumačenja kolekcionarstva, te ono što samo kolekcionarstvo znači za kolekcionare, ono što ih motiviše i na šta su spremni da bi svoju kolekciju dopunili (Belk 1995, 65–101) može se pretpostaviti da je jedan tako snažan poriv bio upravo ono što je nagnalo Stanojevića da ostvari svoj grandiozni poduhvat fotografisanja beogradskih ulica. Nažalost, činjenica da većina ovog opusa nije ostala sačuvana, onemogućuje da se on sagleda u potpunosti, ali i da se u potpunosti razume snaga poriva koji je Stanojevića nagnao da ga realizuje.

Literatura

- Belk, Russell W. *Collecting in a Consumer Society*. London and New York: Routledge, 1995.
- Belk, Russell W. “Collectors and collecting.” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 317–326. London and New York: Routledge, 2003.
- Bulatović, Dragan. *Od trezora do tezaurusa. Teorija i metodologija tezaurusa baštinenja*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015.

- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, друго издање. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017.
- Geimer, Peter. "Photography as a 'Space of Experience': On the Retrospective Legibility of Historic Photographs." *Getty Research Journal* 7 (2015): 97–108.
- Ђорђевић, Миодраг (ур.). *Фотографија код Срба 1839–1989*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1991.
- Ђурић-Замоло, Дивна. *Београд 1930 на фотографијама Јеремеје Станојевића*. Београд: Музеј града Београда, 1975.
- Ђурић-Замоло, Дивна. *Стари Београд. Изложба фотографија Јеремеје Станојевића*. Београд: Музеј града Београда, 197.
- Edwards, Elizabeth. "Photography and the Material Performance of the Past." *History and Theory* 48 (2009): 130–150.
- Edwards, Elizabeth. *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*. Durham & London: Duke University Press, 2012.
- Higgott, Andrew, Timothy Wray (eds.). *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*. London: Routledge, 2012.
- Hvattum, Mari, Christian Hermansen. *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. New York: Routledge, 2004.
- James, Peter. "Evolution of the photographic record and survey movement, c. 1890–1910." *History of Photography* 12/3 (1988): 205–218.
- Jacobs, Steven, Eva Hielscher, Anthony Kinik (eds.). *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York: Routledge, 2019.
- Кулунџић, Звонимир. „Сликаар Вељко Станојевић.” *Београдске општинске новине* 2 (1941): 82–91.
- Magaš Bilandžić, Lovorka. „Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji.” u *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, ur. Marko Jenko, Beti Žerovc. Ljubljana: Moderna galerija, 2019.
- Малић, Горан. *Летопис српске фотографије 1839–2008*. Београд: Фотограм, 2009.
- Марковић, Јасна. *Пејзажи Београда у XX веку*. Београд: Музеј града Београда, 2006.
- Менш, Питер ван. *Ка методологији музеологије*. Београд: Музеј науке и технике, 2015.
- Milosavljević-Ault, Angelina. *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola*. Beograd: Punkt, 2013.
- Mitman, Gregg, Kelley Wilder. *Documenting the World. Film, Photography, and the Scientific Record*. Chicago and London: The Univeristy of Chicago Press, 2016.
- Pearce, Susan M. "Collecting reconsidered." in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 193–204. London and New York: Routledge, 2003.
- Pomian, Krzysstof. "The collection: between the visible and the invisible." in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 160–174. London and New York: Routledge, 2003.
- Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu i Centar za muzeologiju i hetirologiju, 2015.
- Stransky, Zbynek. „Темелји опће музеологије.” *Музеологија* 8 (1970): 40–91.
- Тодић, Миланка. *Историја српске фотографије*. Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 1993.

Тодић, Миланка. „Место Александра Ђ. Костића у историји српске фотографије.”
и *Легенде Београдског универзитета. Михаило Петровић-Алас Аница Савић-Ребац
Александар Ђ. Костић Александар Дероко. Зборник предавања одржаних у Универзитетској
библиотеци у периоду 2002–2004*, приг. Марија Вранић-Игњачевић, Драгана Столић
и Дубравка Милошевић. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар
Марковић”, 2005.

Izvori

Muzej grada Beograda, arhiva Centra za dokumentaciju.

Muzej grada Beograda, Zbirka za arhitekturu i urbanizam, Knjiga inventara.

Muzej grada Beograda, Zbirka za istoriju Beograda od 1512. do 1918, Knjiga inventara.

Angelina Banković, Belgrade City Museum

Ana Ereš, University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**JEREMIJA STANOJEVIĆ:
HISTORIAN AND COLLECTOR
OF (OLD) BELGRADE PHOTOGRAPHS**

Summary:

The focus of this article is on the memorial fund of the Colonel Jeremija Stanojević, which is a part of the Architecture and Urban Planning Collection in the Belgrade City Museum. This memorial fund includes photographs of Belgrade city streets made by Jeremija Stanojević during the 1930s, as well as many photographs and postcards of Belgrade by other authors dating from mid-19th century until mid-1930s. The paper analyses the complete fund from the perspective of visual culture and collection studies with a particular emphasis on Stanojević's photographs, and offers a consideration of his practice as cultural manifestation of the historiographic and collecting impulses. The aim of the article is to propose new insights into Stanojević's motivation for such a complex photographic and collecting undertaking, as well as to methodically position his practice within the context of history of photography and visual culture of the interwar period.

Key words:

Jeremija Stanojević, photography, collecting, visual historiography, Belgrade