

МУЗЕОЛОГИЈА И МАТЕРИЈАЛНА КУЛТУРА

УДК: 77:929 Аранђеловић П.
77.041.5

Љиљана Гавриловић

Етнографски институт САНУ

Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет, Београд

САН О ЛЕПОТИ И СПАСАВАЊЕ ПРОШЛОСТИ: ФОТОГРАФИЈЕ ПЕТРА АРАНЂЕЛОВИЋА¹

Апстракт: Фотографије Петра Аранђеловића, нишког дворског фотографа, настале крајем 19. века, много су више од пуких докумената с краја века, на граници двају светова: Европе и Оријента. Ове фотографије, пре свега, испуњавају услове за реконструкцију идеалног и оствареног реда у друштву чији су исечци, јер су на њима личности („значајне“ и „обичне“) и тренуци који су се, у том времену и простору, сматрали важним, или бар важнијим од неких других. Истовремено, оне нам показују на који се начин ту, на конкретном месту и у конкретном времену, схватала и обликовала лепота; односно, показују нам како су се комбиновала три погледа на свет: оријентални – владајући до 1878. године, нови грађански – изразито проевропски декларисан, и сеоски – још увек обликован углавном у складу с релативно конзистентном традицијом. Аранђеловићева љубав према егзотици, Оријенту и индивидуализацији личности, које је сачувао на својим фотографијама, израз су романтичарског схватања света, те места и улоге уметности у њему. Своје романтичарске снове уобличио је у складу са сопственим сензибилитетом и уграђивао их у своје најзначајније фотографије, од којих су само неке сачуване до данас. Упркос чињеници да се оно што је Аранђеловић радио тада сматрало занатом, а не уметношћу, он је недвосмислено био прави уметник романтичарског доба, спреман да раскине с конвенцијама и храбро изрази личне визије.

Кључне речи: *Петар Аранђеловић, фотографија, 19 век, романтизам, Србија*

¹ Текст је резултат рада на пројекту „Културно наслеђе и идентитет“ (бр. 177026), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Фотографије Петра Аранђеловића, нишког дворског фотографа, настале на граници два века – 19. и 20, и два света – Европе и Оријента, много су више од пуких докумената. Ове фотографије, пре свега, испуњавају услове за реконструкцију идеалног и оствареног реда у друштву чији су исечци, јер су на њима личности („значајне“ и „обичне“) и тренуци који су се у том времену и простору сматрали важним, или бар важнијим од неких других. Истовремено, оне нам показују на који се начин ту, на конкретном месту и у конкретном времену, схватала и обликовала лепота, односно како су се комбиновала три погледа на свет у истом времену и простору: оријентални – владајући до 1878. године, нови грађански – изразито проевропски декларисан, и сеоски – још увек обликован углавном у складу са релативно конзистентном традицијом.²

Посао као живот и страст

Животни пут Петра Аранђеловића био је буран и данас је, упркос напорима ретких истраживача,³ и даље у приличној мери нерасветљен. Петар Аранђеловић је, током вишедеценијског живота и рада у Нишу, снимео огroman број фотографија. Највише је, наравно, „обичних“ – оних које су биле део његовог свакодневног занатског посла, као што су слике венчања, породица, парова и група које су желеле да имају успомену на важне тренутке у својим животима и међусобним односима, или да и себи и свету покажу најлепшу слику о себи. Овакве фотографије су свакако значајне за истраживаче који се баве реконструкцијама свакодневног живота у периоду Аранђеловићевог рада, јер показују како су људи тог доба желели да виде и да покажу себе: ниски мушкарци стоје, с руком немарно ослоњеном о раме својих, очигледно виших, жена, показујући тако доминацију; беспрекорно одевене девојке и младе жене, на којима нема ни трага неевропског изгледа, изјашњавају се за модерност без алтернативе;⁴ старије госпође у либадету изражавају своју приврженост традицији, итд. Ипак, оне никако нису Аранђеловићево лично виђење фотографије као медија којим може да изрази сопствену личност. Због тога је он, поред таквих, снимео и низ фотографија које нису биле наручене, које је радио „за своју душу“; а ако су и биле наручене, и самим тим наплаћене, ипак у потпуности излазе из клишеа и причају причу колико о свом аутору, толико и о предмету његовог интересовања.

² Да та традиција није била непроменљива колико се то данас често претпоставља, показују промене у сеоској материјалној култури, управо у периоду непосредно после 1878. године. Види нпр. трансформацију сеоске одеће у: Гавриловић 1999.

³ Љиљана Тојага Васић је у сазнавање детаљних података о Аранђеловићевом животу уложила време и напор који је несразмеран резултатима (Тојага-Васић 2010).

⁴ Види шире у: Стојановић (1997: 304–305).

Егзотика на Балкану: Ми јесмо / нисмо Други

У време када је Аранђеловић радио, фотографска опрема је била гломазна, осетљива и, истовремено, веома компликована за свет који је био далеко чак и од прага технолошког друштва: апарати су били превелики, стаклене плоче тешке и ломљиве. Готово да није било могуће, осим уз велику екипу и много уложеног новца, ићи наоколо и снимати фотографије ван атељеа. Када су ипак снимане ван, то је било у атељеима који су импровизовани на лицу места. Обично су организовани на пијацама, вашарима и сличним местима, где је било могуће задржати се дуже време (бар читав један дан) и симулирати изглед атељеа, што је одговарало и укусу тадашње публике. Ипак, Аранђеловић је, као и други српски фотографи из тог времена, излазио напоље, у отворени простор, да би снимио људе који су изгледали сасвим другачије од оних који су се сликали у формалном простору атељеа.

Сељанке у раскошној, свечаној одећи (фот. 1⁵) – које нама данас изгледају као да су с неког другог континента – морале су изгледати егзотично и самом Аранђеловићу, који је одрастао у Београду и стално живео, опет, у градовима, Параћину и Нишу. Наиме, у поменутих градовима жене су изгледале и одевале се као у било ком мањем средњоевропском граду, можда само с којом годином закашњења у односу на модне трендове, што се јасно види на фотографијама које је снимао у атељеу. Шарена одећа и компликована оглавља изгледали су другачије од било чега што је он могао да види у граду, другачије чак и од онога што су носиле сељанке које су долазиле на београдску пијацу. Ова различитост је била сасвим довољна да би изгледала егзотично.

Разлози за бележење егзотике су, у време када је Аранђеловић обликовао своју естетику, били у потпуности романтичарски. У Србији су естетски концепти били истоветни са онима у средњој Европи тог времена, за које егзотика није морала бити географски или временски удаљена, иако је то често била; било је довољно да се налази ван свакодневног искуства. Иако су се сељанке забележене на Аранђеловићевим фотографијама налазиле само на дан хода удаљености од Београда и Ниша, оне су, ипак, за грађане биле довољно културолошки удаљене да би постале егзотичне. Њихов изглед се никако није уклапао у српско друштво у превирању, с идентитетом који се градио на основу припадности Европи и њеним вредностима, и у коме су „грађани“, ма колико то био танак друштвени и културни слој, били главни носиоци новог идентитета и, истовремено, главни конзументи технолошких и културолошких иновација које су долазиле из Европе. Из коментара Јелене Димитријевић у *Писмима из Ниша*⁶ види се да се под „цивилизацијом“, и

⁵ На крају текста је дат списак фотографија са свим подацима. Све анализирание фотографије су из фонда Етнографског музеја у Београду.

⁶ Види нпр. описе муслиманске невесте у: Димитријевић (1897/1986: 144–145, 164).

у тадашњем Нишу, подразумевала Европа, њени обичаји и њен поглед на свет, док су неевропски изглед и обичаји схватани не као друга/другачија цивилизација, него као *недостатак* цивилизације (Димитријевић 1897/1986: 188 – курзив Љ. Г.).

Данас не можемо да реконструишемо да ли су те Аранђеловићеве анонимне жене, шарене као егзотичне птице, долазиле у Ниш на пијацу, слично ликовима у разноврсним традиционалним костимима које је Сатмари сликао на београдској Великој пијаци неколико деценија раније.⁷ Могуће је да је Аранђеловић обилазио вашаре, постављао импровизовани атеље, и сликао их по селима у околини, јер је по начину на који су постављени позадина и неизбежни, препознатљиви тепих, јасно да су те фотографије снимљене ван атељеа. Ипак, можемо да препознамо његову жељу да забележи Друге који су егзотични, јер се разликују од њега и његових градских савременика, чак и ако живе у њиховој непосредној близини, што је био приступ сасвим примерен средњоевропским естетским схватањима његовог времена.⁸

Но, постојао је још један мотив за снимање фотографија ове врсте: те жене су, упркос свим различитостима, биле део нове нације, за чију је изградњу било неопходно да се документује „заједница наша у свеколикој њеној разноликости“ (Новаковић 1872). Потреба за патриотским ангажовањем, која се види и из сталних Аранђеловићевих обилазака крајева који су остали у оквиру Османског царства – долазак у Ниш пре 1878, као и каснији одласци у Скопље – јасно говоре да су у настанку ових фотографија спојена два, како се обично претпоставља, потпуно супротстављена, иако оба романтичарска концепта – љубав ка егзотици и потреба за документовањем разноликости у националном јединству. Тако ове сеоске жене на Аранђеловићевим фотографијама и јесу и нису Ми: довољно су егзотичне да би их свако од Аранђеловићевих суграђана или становника престонице сврстао у Друге, али су, истовремено, блиске у оквиру конструкције топлог крила јединствене нације.

Поглед с брда: антиципирана будућност

Ван атељеа Аранђеловић је снимио и фотографију Манасије (фот. 2), која је снимљена с неког од брда која окружују манастир. Питам се: колико ли је

⁷ Сатмари је почео да долази у Београд од 1848. године, а 1856. оглашавао се у српској штампи као фотограф портрета (Тодић 1993: 21). Он наставља да долази у Београд све до 1885. године.

⁸ У исто време када Аранђеловић слика сељанке из источне Србије, Лудвиг Салвадор, на пример, припрема материјал за своју велику и богато илустровану књигу *Das was verschwindet. Trachten aus den Bergen und Inseln der Adria*, која је објављена у Лајпцигу 1905. године.

времена требало Аранђеловићу да се попне на сваки врх од оних брда око манастирског комплекса, све док није пронашао савршен поглед. Онда је на исто брдо требало изнети кабасту, тешку и, истовремено, осетљиву фотографску опрему, како би могла бити снимљена непрекорна фотографија.⁹

Снимање манастира је, у то време, био још један од патриотских задатака, јер су манастири, као материјализација славне средњовековне прошлости око које се градила прича о националном идентитету, постали незаобилазни топови у процесу његовог конструисања. Ипак, Аранђеловићева *Манасија* се разликује од свих оновремених цртежа и слика манастира, али и од фотографија екстеријера. То је, како каже Миланка Тодић, панорамски снимак на коме су из „готово птичје перспективе представљене не само манастирске зидине, већ и живописна околина овог манастира. Високо издигнута тачка посматрања манастира Манасије на Аранђеловићевој фотографији представља рану појаву једног новог гледања на стварност какво ће бити типично за фотографију око 1900. године.“ (Тодић 1993: 54) Иако Миланка Тодић ову фотографију датира у период 1890–1900. године, можда би се могло претпоставити да је она ипак снимљена нешто раније, односно у време када је Аранђеловић имао фотографску радњу у Параћину – вероватно крајем седамдесетих година 19. века. То би, ако је тачно, значило да је он антиципирао више од две деценије раније промене које ће се у српској фотографији појавити тек почетком 20. века. Тешкоће скопчане са снимањем несумњиво су га спречиле да направи више фотографија овог типа, али је и ова сасвим довољна да покаже начин на који је фотограф посматрао свет око себе, потпуно неоптерећен клишеима свога заната.

Против клишеа: портрет са ставом

Искорак из клишеа види се чак и на неким од фотографија које су снимане у атељеу. У потпуности неоптерећен артифицијелним аранжманом атељеа, упркос класицистичкој позадини, Аранђеловић је сместио свог *Ловца* (фот. 3) на ниску столицу, у потпуно некарактеристичну позу: с торбом поред размакнутих ногу, пушком ослоњеном о под и главом окренутом у страну од

⁹ Панорамске фотографије у Србији снимају се још од половине 19. века: фотографије Новог Сада и Београда Анастаса Јовановића, фотографије које је снимило Географско одељење српске војске у крајевима припојеним Србији после Српско-турског рата 1876–1878, Громанове фотографије из истог периода, Лецтерове фотографије са изградње пруге Ниш–Пирот и Београд–Врање итд., види: Тодић 1993: 53–54. Међутим, Аранђеловићева *Манасија* носи печат потпуно другачијег сагледавања простора. Поред тога, све раније панораме су биле снимане у оквиру различитих државних пројеката, што значи да су имале и финансијску и организациону подршку, док је Аранђеловић *Манасију* највероватније снимиио без икаквог учешћа државе.

објектива, „док су му очи полузатворене као да вреба мету“ (Тодић 1993: 51). Обучен у нерепрезентативну народну одећу, с капом на глави и густим, светлим или седим брковима, он ни изгледом, ни позом не кореспондира с конвенционалном позадином и стандардним тепихом, али то, у случају ове фотографије, уопште није важно. Њоме доминира ловчева неформална и јасно изражена индивидуалност, која говори о слободи и одбацавању конвенционалности, потпуно у складу с романтичарским схватањем појединца.

Обрнути приступ применио је на портрету девојке „обучене у народни костим“ (фот. 4), која је снимљена у импровизованом аранжману ван атељеа, вероватно у дворишту куће неке од преосталих нишких турских или муслиманских породица.¹⁰ Одевена у раскошну градску муслиманску одећу, с косом која се спушта до струка и богато окићене главе,¹¹ она као да чини целину са ћилимом којим је прекривен диван и јастуком подметнутим иза усправних леђа. Подигнуте главе, погледа чврсто усмереног у објектив камере, она истовремено одражава дух одлазећег времена.¹² Понос припадности сопственој култури и романтичарски сјај оријенталне егзотике, примерен је актуелном европском естетском укусу, пре свега бечкој варијанти оријентализма (Тимогијевић 2010: 71–72). Чињеница да је она, али и њена породица, допустила да буде снимљена откривеног лица, дефинише је као неудату девојку. Даље, ова фотографија можда говори и о делимичном попуштању крутих правила о издвајању жена, не само под утицајем европеизације Србије у којој су живели него и релативне европеизације Турске, коју су нишки муслимани и даље сматрали својом државом и према којој су обликовали своје свакодневно понашање.

Посебно место у Аранђеловићевом опусу, али и у целокупном српском фотографском наслеђу, има фотографија која је касније названа *Девојка из Ниша* (фот. 5).¹³ Она је атипична у историји српске фотографије 19. века (Тодић 1993: 51), иако је то варијација на једну од омиљених тема у светској фотографији и сликарству током друге половине 19. века.¹⁴ Девојка је смештена у позу одалиске, у полулежећем ставу с руком која придржава главу, обучена је у димије и кошуљу с дубоким разрезом, а једна папуча јој је немарно одбачена на поду. Њена поза, заправо, у потпуности одговара опису нишких муслиманки које налазимо у *Писмима из Ниша* Јелене

¹⁰ Можда је ова фотографија настала у дворишту куће неке од немуслиманских породица, у које је фотограф, мушкарац могао имати слободан приступ.

¹¹ Јелена Димитријевић, описујући муслиманске девојке, каже: „Девојке се накитиле. много накитиле, те им главе нису личиле на главе но на вртове ... јок, не – врт је много: личиле су на судове пуне цвећа што украшавају столове“ (Димитријевић 1897/1986: 190).

¹² После 1878. године, породице исламске вероисповести интензивно се селе из Ниша у градове који још увек припадају Османском царству – пре свега у Солун и Цариград.

¹³ Назив који се налази у документацији Етнографског музеја вероватно је додат приликом првог инвентарисања ове фотографије.

¹⁴ На пример, Роџер Фентон, *Seated Odalisque* или *Reclining Odalisque*, обе снимљене у атељеу 1858. године, а модел је на обе фотографије обучен.

Димитријевић: „(Б)уле врло воле да леже – нарочито на узнак или наслоњене на руку – на меким шиљтетима“ (Димитријевић 1897/1986: 200). За разлику од готово бесконачних представа одалиски из тог времена сликаних по Европи, које су по правилу у већој или мањој мери свучене, ова девојка је обучена, те ни на који начин не вређа моралне принципе српске средине тог доба. Ипак, она је довољно егзотична самим тим што показује да је аутор фотографије успео да савлада троструко одбијање коме је изложен фотограф–мушкарац у издвојеном свету жена код муслимана, који му је заувек забрањен: „Одбијање његове жеље, практиковања његове ’уметности’ и његовог места у миљеу који није његов сопствени“ (Alloula 1987: 7). Само њено присуство на фотографији поставља је у „сумрачни свет изван моралности“ (Charnon-Deutsch 2000: 198) – место на које су у европској уметности тог доба смештане замишљене жене из различитих источњачких харема, на супрот Европљанкама, како у естетском, тако и у социјалном смислу.

Миланка Тодић издваја ову фотографију, за коју каже да се „сем промишљене композиције“ одликује „и пригушеном атмосфером, што фотографији у целини, иако не поседује благе тонске прелазе, даје оне квалитете за које ће се залагати уметничка фотографија крајем XIX века“ (Тодић 1993: 51). Но, поставља се ипак питање да ли се у овом случају ради о портрету, односно да ли је ова млада жена била стварна, или је, што је вероватније, то била конструисана стварност – модел који је омогућио аутору да у атељеу направи фотографију какву је видео својим унутрашњим оком, фотографију која показује његов префињени укус и снажну жељу да сними реалност коју само он (жели да) види.¹⁵ С обзиром на пажљиво конструисање читаве фотографије, можда би се могло претпоставити да је она снимљена као предлогак за неку будућу слику¹⁶ коју би сликао сам Аранђеловић или чак неки други сликар, а која, међутим, никада није реализована или се за њу данас не зна.

¹⁵ Дефинисање ове фотографије као портрета говори о перцепцији имагинарних слика као докумената стварности, и то не само у 19. веку, него и у наукама које су се касније бавиле историјом српске културе, како је то Мирослав Тимотијевић лепо показао на примеру слика Паје Јовановића (Тимотијевић 2010: 71–85). Реконструкција процеса настанка фотографија Роџера Фентона, једног од чувених фотографа из викторијанског доба (Baldwin 2009), показује да је он, у свом атељеу, снимао моделе одевене у оријенталну одећу – која је била заправо изнајмљени позоришни костим – постављајући комплетне сцене харема. Те фотографије заправо нису имале никакве везе с реалношћу, него су биле одраз ауторске визије (пожељне, сањане) стварности, иако су касније коришћене као „реална“ информација на основу које се конструисало „знање“ о женама на Оријенту.

¹⁶ То је био уобичајени поступак у сликарству друге половине 19. века. Види нпр: Тодић 2001, Тимотијевић 2010.

Life-фотографија: поново напољу

У време када је Аранђеловић снимао своје фотографије, *life*-фотографија још увек није била измишљена – она је, чак, била готово немогућа. Ипак, Аранђеловић у свом опусу има две такве – за две смо сигурни, јер су сачуване, а сасвим је могуће да их је било више – које су, бар са становишта етнолога, изузетно значајне, иако их историчари српске фотографије не помињу.¹⁷ Једна од њих је фотографија *љуљке*–носиљке, у којој су мајке у источној Србији носиле бебе привезане на своја леђа, или је, док раде на пољу, качиле између два дрвета. Аранђеловић је снимео обе варијанте: дете које мирно спава у љуљки привезаној између два дрвета (фот. 6), и, пре или после сна, исто дете на леђима мајке (фот. 7), на неком безименом сеоском путу. Да није ових Аранђеловићевих фотографија, ми данас не бисмо знали да су се љуљке постављале као мреже за спавање, иако је то био један од виталних делова свакодневице. Љуљке су, на тај начин, обезбеђивале бебама и малој деци миран и удобан сан у време док мајке обављају своје дневне послове ван куће. Наиме, у малољудним домаћинствима источне Србије (Гавриловић 1999) свако је морао да обави свој део посла, па је морао постојати начин за бригу о малој деци који мајке није везивао за кућу. Но, поред тога, обе изгледају као класичне *life*-фотографије – снимљене у времену/простору свакодневице, као тренутни исечци из обичног живота безимених људи.

Оне показују Аранђеловићево настојање да се – иако га је технологија ограничавала – што је могуће више приближи стварности, макар та стварност на једној од њих морала бити фингирана, јер је, због дужине експозиције, жена била принуђена да извесно време стоји мирно, у месту, да би фотографија успела. У овом случају је реконструкција „стварности“ управо обрнута у односу на „портрете“ муслиманских девојака/жена: на фотографијама није забележена стварност која постоји у Аранђеловићевој визији, него она која је била део свакидашњице, али коју није било могуће забележити тадашњим фотографским процесом, те је тако фингирање била једина могућност да аутор овековечи „истинску“ реалност, недоступну због актуелних технолошких ограничења.

* * *

Ми данас не знамо да ли је Петар Аранђеловић имао икакво формално образовање, али је извесно да је био упознат с трендовима уметности касног

¹⁷ Осим, опет, Миланке Тодић, која је уврстила статичну *љуљку* у изложбу *Фотографија у Србији у XIX веку* (Тодић 1989: 137), али је у тексту каталога не помиње.

19. века. Његова љубав према егзотици, Оријенту и индивидуализацији личности, које је сачувао на својим фотографијама, потпуни су израз романтичарског схватања света, те места и улоге уметности у њему. Укључујући ту и патриотску улогу, како је она схватана у земљама средње Европе, жељним да се ослободе Аустро-Угарске, на коју се из највећег броја њених провинција гледало као на „тамницу народа“.

Но, тај концепт је, такође, био део ширег – у Аранђеловићево време актуелног – схватања фотографије као начина да се „спасе“ прошлост и нестајућа традиција. Тај концепт је био примењиван широм Европе,¹⁸ као део романтичарске жеље да се покаже „историјска дубина“ традиције која постоји испод онога што (изгледа да) се може видети (Edwards 2009: 68), те да се она тако сачува за наступајућу вечност. Гледајући данас његове фотографије, можемо да видимо да је – чак и у Србији на прелазу из 19. у 20. век – могуће постављати питања о односу према нашим знањима о прошлости, за која смо веровали да су потпуно поуздана, и о начинима обликовања стварности.

Популарна кутура – „пробни камен будућности“ – и тада је, мада можда у нешто мањој мери него данас, обликовала свој поглед на свет и он је сачуван до данас:

- као извор за реконструкцију стварности (оне која се сматра „објективном“, само ако смо веома пажљиви), али и
- као извор за разумевање начина мишљења, погледа на свет, потреба и жеља аутора, који обликује своју, „стварнију“ стварност.

У том смислу, наравно да је могуће:

„користити фотографије из различитих извора као основ за обликовање етнографских аргумената, али би то требало радити са разумевањем начина на који фотографија конструише значење“ (Нагрег 2003: 263).

То значи да би етнографија морала да буде знатно шира од простог, ма колико минуциозног, описа начина живота или елемената културе, који су забележени и сачувани на тим фотографијама, обухватајући пре свега временски и културни контекст њиховог настанка, као и што приближније разумевање жеља, амбиција и погледа на свет њиховог аутора. Тако виђене, фотографије нису само материјал за сазнавање о материјалном и нематеријалном инвентару из неког минулог времена, нити само илустрација и документација за најразличитије облике културног наслеђа,¹⁹ него и

¹⁸ Види, на пример, анализу британских аматерских фотографија из истог периода (Edwards 2009).

¹⁹ Данас се фотографије-као-документација користе у актуелном инсистирању на заштити нематеријалног културног наслеђа: оне су формално интегрални део сваког предлога за стављање на листу, али сведене на ниво илустрације и без икаквих додатних анализа.

материјал за реконструкцију приче о свом аутору и за његово смештање у шири културни контекст.

Када је о Аранђеловићу реч, може се само претпоставити да је, током честих путовања у престоницу, одржавао стални контакт с колегама који су имали атеље у Београду, али су и одржавали чврсте везе с градовима у којима су се школовали или у којима су радили пре доласка у Београд,²⁰ чиме су одржавали стални трансфер знања и, још више, идеја из средње Европе у Србију. Сва та знања и идеје Аранђеловић је уобличавао у складу са сопственим сензибилитетом и уграђивао их у своје најзначајније фотографије, од којих су само неке сачуване до данас. Упркос чињеници да се оно што је Аранђеловић радио тада сматрало занатом, а не уметношћу, он је недвосмислено био прави уметник романтичарског доба, спреман да раскине с конвенцијама и храбро изрази своје личне визије (Baldwin 1996).

Извори / фотографије

1. *Четири сељанке*, Ниш, око 1886. ЕМ, инв. бр. 3636
2. *Манастир Манасија*, Ниш, око 1900. ЕМ, инв. бр. 16023
3. *Ловац*, Ниш, око 1886. ЕМ, инв. бр. 9899
4. *Девојка из Ниша*, Ниш, око 1886. ЕМ, инв. бр. 14125
5. *Девојка из Ниша*, Ниш, око 1895. ЕМ, инв. бр. 4490
6. *Дете у љуљки*, Ниш, око 1892. ЕМ, инв. бр. 1490
7. *Сељанка с бебом*, Ниш, око 1892. ЕМ, инв. бр. 14826

Литература

- Alloula, Malek. 1987. *The colonial harem*. Manchester: Manchester University Press ND.
- Baldwin, Robert. 1996. *Romanticism*. Доступно на: <http://www.socialhistoryofart.com/19thCentury/Baldwin%20%20Romanticism.doc>
- Гавриловић, Љиљана. 1999. Женски сениорат у браковима у књажевачкој области крајем XIX века. ГЕМ 61/62 „Књажевац и околина“. Београд: Етнографски музеј у Београду, 515–537.
- Гавриловић, Љиљана. 2004. *Балкански костими Николе Арсеновића*. Посебна издања 52. Београд: Етнографски институт САНУ

²⁰ Види шире у Тојага-Васић 2010.

- Гавриловић, Љиљана. 2007. Облеклото в Шоплука по акварелите на Никола Арсенович. *Българска етнология* XXXIII (4). Софија: Етнографски институт с музеј при БАН, 77–89.
- Димитријевић, Јелена. 1897/1986. *Писма из Ниша. О харемима*. Београд, Горњи Милановац: Народна библиотека Србије, Дечје новине.
- Edwards, Elizabeth. 2009. Salvaging Our Past: Photography and Survival. In Christopher Morton, Elizabeth Edwards (eds.) *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*. London: Ashgate, 67–88.
- Baldwin, Gordon. 2009. *Roger Fenton: Pasha and Bayadère*. New York: Getty Publications.
- Новаковић, Стојан. 1872. Српски историјско-етнографски музеј. Предлог и нацрт. *Гласник Српског ученог друштва* XXXIV, 336–356.
- Stojanović Trajan. 1997. *Balkanski svetovi. Prva i poslednja Evropa*. [Traian Stoianovich. *Balkan Worlds: The First and Last Europe*. New York, London: M. E. Sharpe, 1994; prev. Ivana Đorđević] Beograd: Equilibrium.
- Тимотијевић, Мирослав. 2010. *Паја Јовановић / Paul Joanowitch*. Каталог изложбе. Београд: Народни музеј у Београду.
- Тодић, Миланка. 1989. *Фотографија у Србији у XIX веку*. Каталог изложбе. Београд: Музеј примењене уметности
- Тодић, Миланка. 1993. *Историја српске фотографије*. Београд: Музеј примењене уметности.
- Todić, Milanka. 2001. *Fotografija i slika*. Beograd: Cicero.
- Тојага Васић, Љиљана. 2010. *Слике прошлости Петра Аранђеловића, нишког дворског фотографа*. Каталог изложбе. Ниш: Народни музеј Ниш.
- Charnon-Deutsch, Lou. 2000. *Fictions of the feminine in the nineteenth-century Spanish press*. University Park, PA: Penn State Press.
- Harper, Douglas. 2003. Framing Photographic Ethnography: A Case Study. *Ethnography* 4 (2), 241–266.

Ljiljana Gavrilović

**A DREAM OF BEAUTY AND SALVAGING THE PAST:
PHOTOGRAPHS BY PETAR ARANDJELOVIĆ**

Summary

The photographs of Petar Arandelović, a court photographer based in Niš, taken in the late 19th century, are much more than mere documents from the end of the century made on the boundary of two worlds: Europe and the Orient. They not only meet the requirements necessary for the reconstruction of the ideal and the achieved order in the society whose inserts they present – as they feature („significant“ and „ordinary“) persons and moments that were, at that time and space,

considered important, or at least more important than others – but they also reveal how beauty was conceived and shaped at that particular place and that specific time, i.e. how the three worldviews that shared the same space and time: Oriental – prevalent until 1878, the new bourgeois – pronouncedly pro-European, and the rural – still largely shaped in accordance with the relatively consistent tradition – were combined. Arandelović's love for the exotic, the Orient and highlighting individual features of persons preserved in his photos are a comprehensive expression of a romanticist concept of the world and art's place and role in it. He shaped his romanticist dreams in accordance with his own sensibility and incorporated them into his most significant photographs, only some of which have survived to the present day. Despite the fact that at the time Arandelović's occupation was considered craft, and not art, he was unquestionably a true artist of a romanticist age, daring to break with conventions and boldly express his personal visions.