

ПОРФИРНЕ ВАЗЕ КРАЉЕВСКОГ ДВОРА НА ДЕДИЊУ

Апстракт: Рад представља анализу мало познатих уметничких артефаката из колекције Дворског комплекса на Дедињу. Реч је о пару порфирних ваза, неокласичног стила са украсима од позлаћене бронзе. На основу идентичних предмета познатих светској јавности, стилске анализе, сачуване документације и објављених радова, мишљења смо да је реч о делима која су настала на основу нацрта архитекте Енмонда Александра Петитоа (Enmond Alexandre Petitot). Оваквој врсти предмета примењене уметности мало је посвећивана пажња, посебно у уређењу репрезентативних палата прве трећине XX века. Стога циљ рада представља и покушај да се укаже на значај и открије улога ове врсте предмета примењене уметности у оквирима иницијалног уређења једне репрезентативне палате – Краљевског двора на Дедињу, а тиме открију афинитети поручиоца.

Кључне речи: Александар I Карађорђевић, Енмонд Александар Петито, Краљевски двор на Дедињу, порфирне вазе

У Краљевском двору на Дедињу, у амбијенту некадашњег кабинета краља Александра I, као и првобитно, и данас се налази пар идентичних порфирних ваза израђених у неокласичном стилу. Светској научној јавности позната су три пара, међусобно готово идентичних ваза, која су настала у последњој четвртини XVIII века по нацрту дворског архитекте Е. А. Петитоа на двору пармског војводе Филипа I (1748–1765). Међутим, вазе из уметничке збирке Дворског комплекса дуго низ година остале су потпуно непознате и неистражене.¹

Уметничко обликовање, односно, дизајн ових ваза у неодвојивој је вези са стилским кретањима примењене уметности у трећој четвртини XVIII века, у време ширења неокласицизма. Познато је да се неокласицизам јавља половином XVIII века као реакција на пренаглашену орнаментуку, украсе и фриволност периода барока, посебно рококоа (Винкелман 1996). Открића античких градова на југу Италије, Херкуланума 1738. год. и Помпеје десетак година касније, као и остаци античких развалина

и нова археолошка открића, пробудили су велико интересовање европске аристократије. Путујући и истражујући Апенинско полуострво, аристократи откривају антику у новом светлу. Рим тако постаје колевка овог правца, док се прави развој заправо дешава у Француској где ће напредни уметници, опчињени римском антиком, стварати нова дела. Захваљујући њима, нови стил се ширио Европом. Управо, ти уметници ће вратити поново антику на Апенинско полуострво, али у новом облику, посебно када је реч о архитектури и уређењу репрезентативних дворских вила, вртова и палата (Zalari 1998; Mazzoleni 2000). Античка уметност се узима као полазиште које се надограђује новим начелима рационалности, мере, симетрије, реда и хармоније. У свом најширем облику неокласицизам заправо представља повратак елемената из старих цивилизација (Irwin 1997).

Један од тих носилаца новог "француског" духа у уметности био је архитекта и дизајнер Енмонд Александар Петито (Лион, 1727 – Парма, 1801). Припадао је кругу најзначајнијих личности на двору војводе од Парме (Cirillo 2002). Школовао се у родном Лиону у архитектонском студију Жак-Жермена Суфлоа (Jacques-Germain Soufflot). По савету Суфлоа, сели се у Париз и неколико месеци прати курсеве на Краљевској академији архитектуре (Academie Royal d'Architecture), где је добио награду 1745. године. Наредне године проводи у Риму где се спријатељио са сликаром Жозефом Марјем Вјеном (Joseph-Marie Vien) који га упознаје са Ђованијем Батистом Пиранијем (Giovanni Battista Piranesi). Тако се име Енмонда Александра Петитоа нашло у кругу најзначајнијих и најкреативнијих француских уметника, који су четрдесетих година XVIII века имали велику улогу у ширењу неокласичног стила по Европи, заједно са Вјеном, Ле Лореном (Louis-Joseph Le Lorrain, 1715–1759) и Клерисоом (Charles Louis Clerisseau (1721-1820)). Четири године Петито је провео у Риму, студирајући и копирајући антиквитете и разне споменике што је било значајно за његов уметнички развој. После повратка у Париз, 1750. године, заједно са Вјеном радио је на уређењу неколико палата као и нацрте за капелу у катедрали Нотр Дам. Његове гравуре за "Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines"² и познанство са грофом Кајлием (Anne Claude Philipe Caylus) довешће га до надзорника

*Биљана Црвенковић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹ Разлог је био у недоступности културног добра јавности услед репрезентативно-протоколарне намене дедињских палата дуго низ година.

² <http://www.archive.org/stream/recueildantiquit01cayl#page/n9/mode/2up>

војводских зграда, а 1759. године и до првог министра двора, Гијома ди Тијоа (Guillaume du Tillot). Утицајан надзорник препоручује Петитоа Филипу Бурбонском, војводи од Парме, те од 1753. године постаје дворски архитекта пармског двора. Био је то један од водећих франкофилских центара Европе, познат превасходно по наклоности према дворској култури и уметности Луја XV. Близкост ова два двора била је утемељена и у чињеници што је најстарија ћерка Луја XV, Лујза-Елизабета (Marie Louise Élisabeth, 1727–1759) владала као регент Пармом до своје смрти. Као патрон, утицала је на живу везу културе између двора Парме и Париза, што се видело у многобројним куповинама и поруџбинама скупочених уметничких предмета и намештаја у Паризу за уређење ентеријера пармског двора.³ Многе важне пројекте за изградњу и уређење пармских палата реализовали су познати француски уметници, бројне уметничке радионице и архитекте.

Иако се школовао и радио као архитекта, који је иза себе оставио небројено много нацрта, Петито је реализовао мали број пројеката. Одмах по доласку у Парму, Петито уређује парк и надограђује летњу резиденцију пармског војводе у Колорну, где довршава и ловачку кућу, затим ради на уређењу војводских апартмана у резиденционалним палатама. Међу његовим великим подухватима су поменути нацрт за нови врт пармског војводе као и план за краљевску капелу у Колорну, рађен по угледу на капелу у Версају. Све наведено реализовано је у периоду између педесетих и шездесетих година XVIII века. Осим поменутих пројеката, иза њега је остао изузетно велики број нацрта за декорацију и уређење ентеријера, као и за ремоделовање ентеријера и предмета за пармски двор. Бавио се организацијом и осмишљавањем спектакла у пармском двору. Посебну пажњу посветио је организацији венчања војводе Фердинанда Бурбонског (Ferdinand Maria Philip Louis Sebastian Francis James of Parma) и Марије Хабзбуршке (Maria Amalia of Austria) 1769. године. Нацрти за маскирне костиме, који су објављени у мапи од 10 листова под називом "Mascarade à la Gresque", били су део концепта те важне свечаности. Овај рад је представљао велики одјек антике у примењеној уметности тог времена, за шта се Петито лично веома залагао (Collins 1997).⁴ Истина, као и сваког генија тешко га је посматрати у једном уметничком правцу и његовом раду дати прецизну стилску припадност. Петитоово виђење архитектуре као једног континуума проузроко-

вало је да његово стваралаштво садржи и елементе пређашњих стилова. С обзиром на његов приступ делу, рекли бисмо да је реч о синтетичком неокласицизму који је сигурно пун одјека маниризма, барока и наравно рококоа, али подједнако и утицаја Египта, Грчке и Рима, што нам показују његова дела. Као дворски импресарио, Петито је управо тај синтетизам применио у својим пројектима: од краљевске капеле у Колорну, палата, фонтана, споменика и дизајна за погребне катафалке, дворских ентеријера и намештаја, постамената за статуе, церемонијалних баража, па чак до вртних ваза.

Патрони, али у неку руку и сарадници на великим пројектима овог талентованог архитекта, били су пре свих пармске војводе Филипо и Фердинанд Бурбонски, затим њихови дворски министри, Гијом ди Тијо и Ђамбатиста Бодони (Giambattista Bodoni).

Његов рад на пољу декоративне уметности је несразмерно обиман у односу на реализоване пројекте по његовим нацртима. Велики број сачуваних цртежа и радова показује нам таленат, као и фазе рада чак и нерелизованих нацрта (*ibid.*). Своју виртуозност Петито пре свега показује у концепту уређења војводске палате и врта, где његова умешност достиже врхунац. Године 1752. пармски двор је ангажовао Петитоа да ремоделује концепт уређења војводског парка и виле. У овом пројекту посебну пажњу посветио је вазама. По његовим нацртима настала је колекција ваза великог војводе од Парме, али се за порфирне вазе са представама лавова не може поуздано рећи да ли су заиста изведене као део парковског уређења. Њихове димензије нам указују да су пре могле бити део декорације неког ентеријера. У сваком случају, десетак година касније Бењино Боси (Benigno Bossi, 1727-1792), (Turner 1996), истакнути италијански гравер, сликар, декоратер и Петитоов сарадник направио је мапу гравира са представама ваза на основу његових нацрта и изведених предмета.⁵ Мапа је носила назив "Suite de vases". У посвети пармском војводи, на првим листовима мапе, између осталог се наводи да мапу чине гравире ваза које су у власништву војводе (Cirillo 2002: 124-125). Оваква посвета нам указује да су гравире, или бар већи део, настале на основу већ постојећих ваза из војводске колекције, пре него као нацрт за неку будућу израду (*ibid.*).

Мапа "Suite de vases" је датована у период 1764–1765. Иницијално је садржала тридесет и четири листа од којих су тридесет чиниле гравире на којима су представљене вазе, различито уметнички обликоване (Cole 1993: X). Најинтересантнија за нашу тему је гавира са представом ваза са лавовима који држе драперију и змијама склупчаним у бази ваза, која је приказана на ли-

³ За такве послове били су искључиво ангажовани дворски уметници, радионице и архитекте Луја XV. Поручбине војводе од Парме ишле су преко специјално одабраних агената у Паризу попут банкара Клода Бонеа (Claude Bonnet), Жан-Гаспара Тестара (Jean-Gaspard Testard) и Франциска де Лиовере (Francisco de Liovere), док је његова уметничка колекција била увећавана и поклонима од француског краља Луја XV (Cirillo 2002)

⁴ Мапа се чува у Британском музеју : [http://www.britishmuseum.org/research/Department:Prints&Drawings,Inv.No.1917,1208.32\(1to10\)](http://www.britishmuseum.org/research/Department:Prints&Drawings,Inv.No.1917,1208.32(1to10))

⁵ Гравире из те мапе или верзија мапа које је радио Бењино Боси данас се налазе у фондусима великих светских музеја, попут Метрополитен музеја у Њујорку, Викторија и Алберт музеја и Британског музеја у Лондону.



1. Пар порфирних ваза са украсима од позлаћене бронзе, уметничка збирка Дворског комплекса на Дедињу, инв. бр. 21-03
1. A pair of porphyry vases with gilded bronze decorations Art Collection of the Palace Complex of Dedinje, Inv. No. 21-03

сту број 10 ове иницијалне мапе.⁶ Колико је дизајн ове вазе био омиљен међу високим слојевима доказује и чињеница да је нацрт управо са овом вазом био инкорпориран у пројекте дворског позлатара Ђованија Батисте Бушерона (Giovani Battista Boucheron, 1742-1815), који су изађени за двор војводе савојског Виктора III, у Торину (Campbell 2006:134). Нема поузданих трагова за који дворски простор су били намењени ови цртежи. Претпоставка је да је реч о нацрту за уређење дворске трпезарије. Бушерон је ове вазе свакако могао видети у "Suite de vases", графичкој мапи колекције ваза војводе од Парме.

Свакако да је дизајнирајући вазе за пармског војводу Петито био инспирисан античким збиркама ваза које је могао видети у римским колекцијама високе аристократије, али исто тако и у књигама. Од XVI века постојала је пракса да се у књигама појављују, као украси, гравираних представе ваза, чији су облик и дизајн били базирани на античким прототиповима (Poulet 1989).

Још од ренесансе јавља се тежња да се предмети из уметничких колекција представљају кроз мапе гравира. Такав вид презентације уметничких предмета био је посебно заступљен у декоративној уметности где долазе до изражаја и уметничка умешност и занатска виртуозност. Кроз такав медијум сами власници уметнина имали су преглед и неку врсту каталога својих колекција, док су уметници, добијајући право на графичко умножавање дела које је искључиво власник могао дати,

имали могућност да своје радове представе другим аристократама, потенцијалним меценама и патронима.⁷ Тако је и Петито, добијајући одобрење за израду графичких листова на којима ће бити представљени предмети из колекције ваза пармског војводе, на неки начин могао да се представи својим радом другим припадницима аристократских кругова ради евентуалног ангажовање на уређењу репрезентативних палата.

Пар порфирних ваза – за које се, на основу поменутих гравираних из Метрополитена и идентично обликованих артефаката, може рећи да су настале по дизајну архитекте Александра Петитоа – данас припада корпусу дела уметничке збирке Дворског комплекса на Дедињу под инвентарним бројем 21-03.⁸ Вазе су висине 39 cm, са укупном ширином 42 cm и пречником отвора пехара 18 cm. Идентичне по димензијама и по моделовању, израђене су у виду пехара са пратећим украсима и постољем од позлаћене бронзе (сл. бр.1). Тело вазе у виду порфирног пехара, тамнољубичасте боје, обмотано позлаћеним драперијама, придржавају са обе стране фигуре лавова. Ливена драперија састоји се из два дела, једног који у наборима прати линију тела вазе и другог дела који се спушта испод тела лавова. Фигуре лавова постављене су на две супротне стране вазе. Савијених тела у виду ћириличног слова "с", пролазећи кроз широки обруч, обадва лава придржавају драперију шапама.

⁶ Лист број 10, заједно са још једним делом мапе, чува се у Метрополитен музеју у Њујорку, у збирци цртежа и графика, <https://www.scholarsresource.com/browse/work/2144695719>

⁷ Посебно сам захвална колегиници мр Бојани Поповић која ми је љубазно указала на запажања током својих истраживања, а која се односе на начине представљања уметничких радионица и декоратера.

⁸ Подаци о вазама налазе се у документација уметничке збирке Дворског комплекса, бр. досијеа 21-03.

Базу ваза чини ливена квадратна плоча на којој су уплетене по две змије око стабла базе порфирне купе, која је направљена од крутих, стилизованих листића. И овај део украса урађен је од позлаћене бронзе.

Ливена оплата је причвршћена металним спојевима и то у скривеним деловима ваза. Реч је о мање видљивим зонама и површинама као на пример у наборима драперија или испод тела лавова. Позлата је делимично оштећена, док су на порфирним телима ваза приметна и мања оштећења.

Научној јавности су позната још три пара оваквих ваза чији дизајн се приписује архитекти Петитоу. Један пар се чува у Гети музеју (The J. Paul Getty Museum) у Лос Анђелесу (Wilson and Hess 2002: 139), док су друга два у приватним колекцијама.⁹ Сва четири пара ваза су идентично обликована, са минималним разликама у димензијама. Језгро је идентичног облика и боје на свим познатим вазама. На поменутим вазама из приватних колекција и Гети музеја, реч је о античком порфиру (*ibid.*), што је било уобичајено и са већином предмета у колекцијама европске аристократије у периоду од XVII до XIX века, док је за прецизно утврђивање материјала језгра ваза из Краљевског двора потребно посебно испитивање.¹⁰

Порфирни артефакти са богатим скулпторално решеним украсима од позлаћене бронзе били су заступљени у уређењу нововековних репрезентативних палата и дворова Европе. Познато је да се порфир као драгоцену врсту мермера користио од античких времена у архитектури и примењеној уметности. Професор Драгослав Срејовић, међутим, сматра да је већина порфира која се наводи у археолошкој литератури заправо порфирит, који се од порфира разликују само по томе што не садржи кварц (Срејовић 1997:835-836). У оба случаја биле су то веома ретке и скупе врсте камена. Најцењенији у опремању ентеријера био је тамнољубичасти, познат као *царски порфир* који је експлоатисан само на једном месту у источном Египту, код места Ђабел Докан (Gebel Dokan).¹¹ Овај камен је био погодан за различите обраде и примене у архитектури, скулптури и декоративној уметности античког доба. Налазиште овог драгоценог материјала је било веома ограничено, тако да је због своје реткости био експлоатисан само за потребе римских царева. Експлоатација овог материјала је престала око 450. године н.е. Због своје постојаности и реткости, али и због своје тамнољубичасте боје, још од античког Рима, постаје симбол царског достојанства и владарске регалије. У

средњем веку значајна је употреба царског порфира у сакралној уметности. Реч је о античким објектима који добијају нову намену, посебно када су то урне и саркофази. (Vasilev 1948:4).

У нововековној историји дворске културе употреба порфира је била веома заступљена посебно на француском двору (Malgouyres, Blanc 2003: 107-113). Познато је да је Луј XIV (Louis XIV) поседовао изузетну колекцију предмета од порфира. Ову драгоцену колекцију чинили су како антички предмети из римског периода тако и реобликовани антички предмети, који су настајали по његовој поруџбини. Јединствена како по вредности тако и по разноврсности предмета, ова колекција је садржала и велики број монументалних ваза, скулптура, посебно по прсја римских императора. Искључиво царски и верски симболизам порфира у нововековној уметности добијао је нове нивое употребе и полако се повлачио у корист уређења и декоративне уметности простора или амбијенталних целина аристократских палата. Тај рафинирани дух антике је био изражен у сфери дворске архитектуре и у уметности епохе Луја XV (Louis XV) (Hunter 1973: VII). Елегантно уређени ентеријери високих аристократских слојева Француске, попут палата маркиза Де Марињи (Marquis de Marigny) и Мадам Ди Бари (Jeanne Bécu, Madame du Barry), поседовали су порфирне вазе које оживљавају класични стил. Обликујући ентеријере, декоратери и архитекте су античким предметима од порфира додали одређене елементе како би их уклопили у неокласичне просторе. Тако порфирне вазе добијају додатке и украсе од позлаћене бронзе. Овакви додаци били су посебно конструисани и углавном су чинили оплату око језгра ваза, које је могло бити и антички порфир. Била су то посебна уметничка дела са скулптуралним формама и додали су се не само античким вазама већ и другим реобликованим предметима из антике. Постављање таквих детаља на постојећи порфир била је веома скупа техника. Мали број врсних позлатара и мајстора могао је то да изведе. Један од најзначајнијих позлатара у доба Луја XV био је париски мајстор Пјер Гутијер (Pierre Gouthière, 1732-1813) (Campbell 2006). Париске радионице и позлатари друге половине XVIII века подједнако су били ангажовани и за двор Бурбона у Напуљу и двор у Парми (Blunt 1979; Mazzoleni 2000).

По досадашњим истраживањима, која је спровео Национални музеј у Паризу, на поменута три пара порфирних ваза утврђено је да су ливени украси од позлаћене бронзе сигурно настали у другој половини XVIII века.¹²

⁹ Године 2010, 8. јула преко аукцијске куће Кристи у Лондону (Christie's, London) продат је један пар ваза (<http://www.christies.com>)

¹⁰ У новије време користе се различите неструктивне методе и тестови који поуздано утврђују материјал и његово порекло (Royal Society of Chemistry, Ellis 2008)

¹¹ Ђабел Докан је једино место на свету одакле се експлоатисао тамнољубичасти порфирит познат као царски порфир (Срејовић 1997: *loc. cit.*).

¹² Фернандо Мореира, интернационални консултант за позлаћену бронзу XVII и XVIII века у француској уметности и конзерватор и реставратор Националног музеја у Паризу, изнео је овакве тврдње, након извршене експертизе и спроведених упоредних анализа (Каталог аукцијске куће Кристи за 2010. годину, број продајног листа 7864, 8. јул 2010, Лондон: <http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting>)



2. Порфирна ваза, детаљ
2. Porphyry vase, a detail

На то указују, пре свега материјал, али и моделација бронзе са позлатом која је, по речима француских стручњака, типична за париске радионице тог периода. Управо зато, прецизно време и место израде како позлаћених украса тако и самог језгра на вазама из Краљевског двора тешко је утврдити без детаљног испитивања материјала и стручне експертизе.

Снажна скулптурална декорација порфирних ваза, које су иницијално свакако настале за неокласични амбијент, подвлачи управо њихову сложену симболику. Моделоване фигуре два лавова који држе драперију, заједно са склупчаним змијама у основи ваза, носе дубоко и слојевито симболично значење. Њихова експресивност наводи нас на покушај тумачења сложене скулптуралне декорације како би открили поруку коју носе.

Представа лава из времена античких култура носи амбивалентно значење: и соларно и лунарно, у смислу добра и зла. Када се сви симболични слојеви разложе, као соларан симбол лав представља огњени принцип, величанство, снагу, храброст, чврстину, правду, закон, али и самог владара; међутим, исто тако, лав је и симбол свирепости, неконтролисане снаге, беса и дивљаштва (Biedermann 2004:196-198). У римској култури лав је симбол императорског достојанства, као и човекове победе над смрћу. Обично се представа потчињеног лава ишчитавала као смрт императорових непријатеља. Међутим, по новијим научним гледиштима, то се сасвим

другачије тумачи и заправо представља смрт самог императора. Било је очигледно важно контролисати ту врсту интерпретације, односно, ту линију комуникације између бога и човека па је тако лав био прихваћен као посебна животиња. Познато је да су лавови били чувари римског императора Каракале и да су се слободно кретали у приватним просторијама његових палата и интимним вртovima, тако да су постали симбол чувара самог владара, али и његове моћи. Представа лавова у пару, што је случај на порфирним вазама, може да симболизује чуваре врата императоровог блага или пак чуваре дрвета живота. Многи научници представу лавова у пару повезују са симболом "господарева двоугубе снаге" што се односи на профану и сакралну моћ владара, а што би се као тумачење могло да примени и на вазама из Краљевског двора.

Свака од фигура лава на поменутих вазама носи по један обруч око тела (сл. бр. 2). Овако представљене фигуре животиња могу се тумачити у оквиру соларне симболике. Још од доба староегипатске културе, фигура лава који на леђима носи соларни симбол или сунчев колут тумачена је као знак будности и храбрости.¹³ Из свега наведеног произилази да фигуре лавова на вазама из уметничке збирке Дворског комплекса, осим што симболишу профану и сакралну моћ владара, представљају и

¹³У египатској уметности био је симбол бога сунца Ра (Biedermann 2004: *loc. cit.*).



3. Порфирна ваза, детаљ
3. Porphyry vase, a detail

симбол вечне будности, чуваре узвишеног блага, продорне моћи светлости и храбрости.

Представа змије на предметима додатно усложњава њихово значење и симболику (сл. бр. 3). Змија се дефинише као један од најсложенијих универзалних симбола и представља склоп архетипова који је везан за подземни свет (Chevalier, Gheerbrant 1983: 797-802). Попут представе лава и представљање змије мења симболично значење у зависности на који начин се то чини. Она је пре свега симбол цикличног постојања, представа непредвидивог јер се појављује и нестаје, симбол праисконске инстинктивне природе, набујале животне силе, необуздане и недиференциране, потенцијалне енергије. Као посредик између неба и земље, као и земље и доњег света, змија се повезује са сва три елемента: небом, земљом и водом. Њено тумачење је повезано са дрветом познања и смрти, весељенским дрветом. Са друге стране, космологија је објашњава као праисконски океан из којег се све рађа и у који се све враћа, а то је представа исконског, недиференцираног хаоса. Нека тумачења је поистовећују са ослонцем или базом света и у том смислу представа змије преузима значење уробороса (Uroborus), вечног циклуса (Купер 1986:178). Савијена у клупко, она симболише

циклусе манифестације добра и зла. Приказана пак склупчана око дрвета или неког осног симбола, змија представља буђење сила, гениј свега што расте, пре свега симбол "anima mundi" и цикличног постојања, симбол вечности и весника смрти. Представа две змије тумачи се као симбол две супротстављене стране једног бића. Обавијене око осе, оне су симбол спиралног циклуса природе.¹⁴ У римској митологији, представа две змије на Меркуровом штапу тумачила се као симбол астрологије. Ипак, поставка две змије на порфирним вазама Краљевског двора је другачија. Обмотане су око осе вазе, при самој основи свака змија је усмерена на супротну страну, тако да се са једне стране види једна а са друге стране друга глава, док су им тела испреплетена. Овако представљене оне се могу тумачити у другачијим оквирима. По многим тумачењима, још од антике, тако представљене две змије тумаче се као две нераскидиве, велике везивне моћи универзума: симбол времена и симбол судбине (Купер 1986: 194-195).

Као симболи почетка и краја, вечног циклуса рађања и умирања, представе змија могу да се тумаче у смислу пролазности времена и судбине владарске моћи која надилази све.

Све до сада изложено недвосмислено упућује на порфирне вазе као уметничке артефакте који су настали захваљујући владарској поруцбини. Пре свега, сам порфир – симбол владарског достојанства, опточен фигуралним представама као симболима владарске моћи, као и потврда ванвременског трајања – могао је настати искључиво у владарској политици презентације.

Уређење владарских или аристократских палата увек је означавало важан подухват при чему су тежње и жеље поручиоца имале примат. Под будним оком монарха, стварани су концепти уређења ентеријера дворова и правила се селекција уметничких артефаката који би требало да чине амбијенте њихових палата. Управо у оваквим подухватима настају изузетна дела ликовне и примењене уметности која се морају тумачити и у оквирима дворске уметности и културе (Haskell 1980). У контексту дворског живота и владарских политичких активности, уметност је играла важну улогу а акценат је био на пропаганди идеологије.

"Уметност симболизује слику живота чији је саставни део политика, а дужност двора је да је пропагира и подржи." Хут Тревор - Ропер (Trevor-Roper 1991)

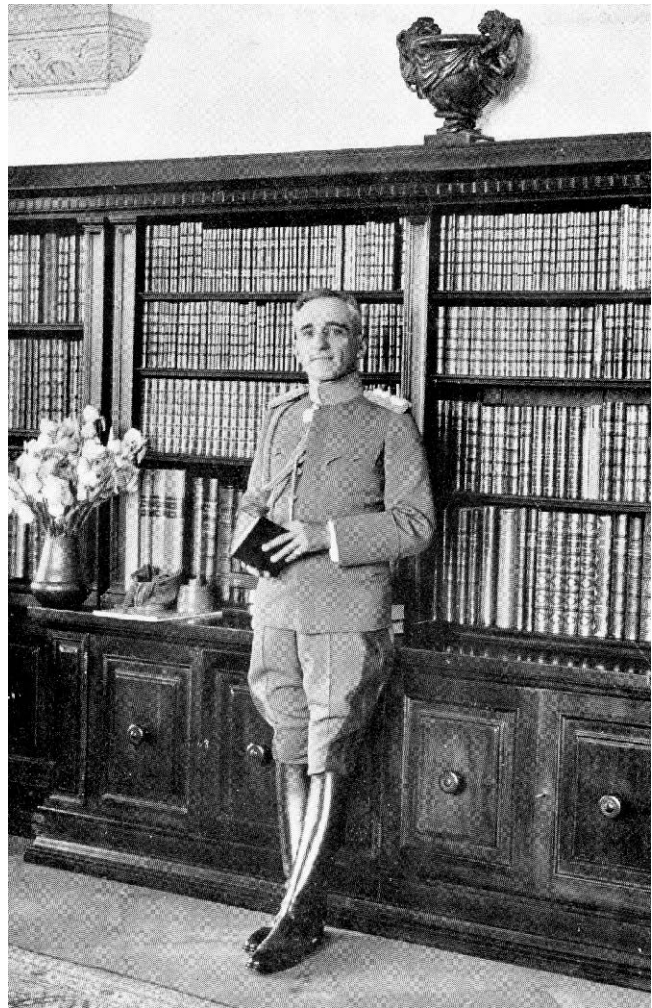
У проучавању дворске уметности и културе заступљена је мултидисциплинарност која подразумева друштвена, политичка и идеолошка кретања у времену

¹⁴Такве представе ових бића налазе се на Кадуцеју и симбол су лека и отрова, болести и здравља, због чега се често користе у медицини (Chevalier, Gheerbrant 1983:802)

настанка једног уметничког дела, али и разлоге и тежње потребе за поседовањем одређених уметничких артефаката.¹⁵

Доминанта у иницијалном уређењу краљеве палате на Дедињу била је политика презентације краља Александра I Карађорђевића, који је дворски простор уређивао по концепту своје владарске идеологије, тежећи пре свега да свој двор приближи дворovima и палатама европске аристократије. Утицаји великих европских дворова и идеологија владара на обликовање дворске и уметности, уопште, били су примарни кроз низ векова уназад. Моћ владара се истицала у монопољу над уметношћу и обликовању укуса аристократије, а као последица формирају се нови образци колекционарства и меценства исто као и нови стилови у ликовној и примењеној уметности. У зависности од богатства и та моћ је могла бити адекватно показана у складу са статусом. Богатство представља економску демонстрацију моћи и допушта монарсима поседовање ретких и оригиналних уметничких артефаката. Још у ренесансној Европи, лична промоција елите кроз уметност и колекционарство била је широко прихваћена. Високи слојеви осећају потребу да свој статус другима изложе на посебан и на нов начин, тежећи да се тако истакну. За такав велики подухват требало је мобилисати најзначајније и "најпожељније" европске уметнике и радионице. Обично су владари били у прилици да буду изборљиви када је реч и о уметницима и уметничким делима, или о материјалима који су били недоступни обичном свету, а све то да би себе показали као мецене истанчаног укуса и изазвали поштовање и дивљење. Тако су за уређење Краљевског двора били ангажовани тада најутицајнији архитекти, кључне европске уметничке радионице за уређење и декорацију палата, најзначајнији уметници, али и врсни познаваоци уметнина (Тодоровић и Црвенковић 2010: 367 – 388).

Израда концепта уређења, одабир материјала, уметника, идејних решења и вредних уметничких предмета за Краљевски двор био је озбиљан посао и трајао је готово читаву деценију, од 1924. до 1933, помоћу опробаних система набавке за уређење палата, какве су користили и други припадници европске аристократије. Многобројне набавке и поруџбине за "уређај дедињске палате" вршене су преко специјалних аташеа, уметника блиских двору и најближих краљевих сарадника. Били су то људи који су уживали пуно поверење, али коначну одлуку о сваком, па и најмањем елементу ентеријера, доносио је искључиво краљ (Бошњак 2007; Тодоровић и Црвенковић 2010: *loc. cit.*). С обзиром на чињеницу да је простор двора



4. Краљ Александар I Карађорђевић у свом кабинету (1933), Фонд Краљевски двор, збирка фотографија
 4. King Aleksandar Karadjordjevic I in his study (1933), Royal Palace Collection, photography collection

јавни простор где за владарску приватност остаје мало места, посебно када је реч о салонима, кабинету, трпезарији или библиотеци, улога поручиоца, односно краља, била је важна. Ти простори су заправо били у функцији репрезентације моћи. Сачувани архивски планови и архивске фотографије потврђују чињеницу да је зато сваком сегменту дворског простора, било да је реч о целокупном дизајну или предмету у концепту декорације, посвећивана посебна пажња.¹⁶ Велику улогу у одабиру уметнина за Краљевски двор имао је кнез Павле Карађорђевић (Суботић ед. Цвјетићанин 2009: 252–268). Као историчар уметности и пријатељ важних европских

¹⁵Већина савремених теоретичара попут Хуг Тревор-Ропера, проф. др Франциса Хаскела и Кристофера М. Џонса проучава дела владарских колекција кроз сложене односе уметника и мецене/патрона, док дворску или репрезентативну уметност посматра као веома сложену појаву у којој доминантну улогу имају политика меценства и презентације.

¹⁶Велики корпус архивских планова и цртежа за опремање и уређење простора Краљевског двора чува се у Архиву Србије, Збирка планова и скица, бр.2, затим у Архиву Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, 74, ф. 364, 365, 460, 512, 515, 516, 538.



5. Ентеријер краљевог кабинета (1934), Војни музеј у Београду, збирка фотографија
 5. Interior of the Royal Study (1934), The Military Museum in Belgrade, photography collection

колекционара, кнез Павле је често био у прилици да свом рођаку, краљу Александру, укаже на значајно уметничко дело, какве су могле бити и порфирне вазе. Друга значајна личност за набавку уметничких предмета био је специјални аташе двора Краљевине Југославије, при посланству у Паризу, Тони Сирмаја, преко кога је ишао велики број поруџбина за опремање Краљевског двора на Дедињу (Тодоровић и Црвенковић 2010). Део уметнина и уметнички обрађених предмета, који су чинили првобитно уређење Краљевске палате, били су поклони које је краљевска породица добијала. Ипак, и поред опсежног истраживања, још увек се не могу поуздано утврдити начин набавке и провенијенција порфирних ваза из Краљевског двора.

Положај и локација порфирних ваза у првобитном уређењу палате указује на њихов значај у краљевској колекцији. Попут значајних уметничких предмета који су имали велику улогу у владарској презентацији (Вошњак *ed* Bianchi 2007: 51 – 55)¹⁷, вазе су заузеле истакнуто место у концепту декорације простора. Први сачувани попис краљевског двора, настао након убиства краља Александра, највероватније 1935, открива нам која су уметничка дела била заступљена у првобитном уређењу краљеве виле.¹⁸ На другој страни "Извода из инвентара Дворца Њ. В. Краља на Дедињу", у делу описа који се односи на

краљев кабинет, под редним бројем 46 забележено је: "Вазне украшене бронзаним лавовима и змијама Ф. Порекла, комада 2".¹⁹ Коначно, овај документ потврђује да су порфирне вазе иницијално биле у простору краљевског кабинета који је био намењен одабраном кругу званичника. Такође, историјске фотографије указују на прецизан положај и место ових предмета (сл. бр. 4) Био је то амбијент којем су осим краља приступ могли имати његови блиски сарадници, важне политичке личности, иностране дипломате и државници (Карађорђевић 1990). Утолико је овај простор био значајнији и зато је у њему требало истаћи монарха – аристократу префињеног укуса. Свакако да је поручилац ових предмета био упознат са њиховом уметничком вредношћу, јер су вазе иницијално заузеле истакнуту позицију у кабинету (сл. бр. 5). Својом појавом доминирале су у амбијенту неоренесансног стила, раду чувене бечке радионице Бернарда Лудвига (Тодоровић и Црвенковић 2010).²⁰

Материјал и уметничко обликовање порфирних ваза указују на предмете ванредне занатске израде и уметничке вредности. Осим тога, ако се има на уму име аутора нацрта по којем су израђени предмети, као и мецена за које су израђени, свакако су могле бити једно од најзначајнијих дела иницијалне краљевске уметничке колекције на Дедињу.

¹⁷У том смислу подаци које пружа документација Архива Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, 74, фасцикле 10, 134, 276, 277, 350, 538; затим у збирци микрофилмова, заоставштина кнеза Павла Карађорђевић, бр. 797.

¹⁸Извод из инвентара Дворца Њ.В. Краља на Дедињу чува се у Архиву Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, 74, ф. 313.

¹⁹Архив Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, 74, ф. 313-267, 268

²⁰О раду у Краљевском двору на Дедињу ове чувене бечке уметничке радионице постоји велики фонд грађе у Архиву Југославије, Збирка Војислава Јовановића Марамбоа, бр.335, ф. 5, Вила Дедиње, скице за ентеријер. Највећи део архивске грађе чува се у приватном Архиву Бернарда Лудвига у Бечу, посебно кутије бр.48, 49, мапа са акварелима за вилу на Дедињу.

ЛИТЕРАТУРА

- Тодоровић, Ј. и Црвенковић, Б. 2010
Истраживање уметничке збирке Дворског комплекса на Дедињу, *Саопштења*, Републички завод за заштиту споменика културе (Београд), XLII: 367–389.
- Цвјетићанин, Т. (ур.) 2009
Музеј кнеза Павла, Београд: Народни музеј.
- Bianchi, A. 2007
La Sacra Conversazione di Palma il Vecchio: Restauro del dipinto su tavola di Belgrado, storia del dipinto, Roma: Artemide.
- Campbell G. 2006
The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, Vol.1, Oxford University Press.
- Biedermann, H. 2004
Rečnik simbola, prevod s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Čopić, Meral Tarar-Tutuš, Beograd: Plato.
- Malgouyres, P. and Blanc-Riehl, C. 2003
Porphyre: La pierre pourpre, des Ptoleemes a Bonaparte, Paris: Louvre Museum.
- Cirillo, G. 2002
Ennemond Alexandre Petitot, (Lyon 1727–1801 Parma), Parma: Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto.
- Vilson, G. and Hess, C. 2002
Summary Catalogue of European Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Irwin David, G. 2000
Neoclassicism, London: Phaidon Press.
- Mazzoleni, D. 2000
Palaces of Naples, Italy, Venice: Arsenle Editrice.
- Zalapi, A. 1998
Palazzi of Sicily, Italy, Venice: Arsenle Editrice.
- Collins, J. 1997
Grand Tour: The Lure of Italy in Eighteenth Century; Petitot: Un Artista del Settecento Europe a Parma, *Journal of the Society of Architectural Historians* (CA, University of California Press), Vol. 56, No. 4 (Dec.): 499–503.
- Срејовић, Д. 1997
Археолошки лексикон: преисторија Европе, Африке и Блиског истока, грчка, етрурска и римска цивилизација, Београд: Савремена администрација.
- Винкелман, Ј. 1996
Историја древне уметности, превела с немачког Дринка Гојковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Будућност.
- Turner, J. 1996
The Dictionary of Art, IV, Biardeau to Brüggemann, New York: Grove.
- Cole, W. 1993.
The States of Petitot and Bossi's 'Suite de Vases', *Print Quarterly* (London), Vol. X, No. 2 (June):156–160.
- Trevor-Roper, H. 1991
Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Court 1517–1633, London: Thames and Hudson (прво издање 1976).
- Карађорђевић Петар II 1990.
Живот једног краља, Мемоари Петра II Карађорђевића, прир. Момчило Ђерковић, Београд
- Poulet, A.L. 1989
A Neoclassical Vase by Clodion, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, (Available through JSTOR), Vol. 15, No. 2, 139-180. <http://www.jstor.org>
- Купер, К. 1986
Илустрована енциклопедија традиционалних симбола, превод Слободан Ђорђевић, Београд: Просвета.
- Chevalier, J. i Gheerbrant, A. 1983
Rječnik simbola, Zagreb.
- Haskell, F. 1980
Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London: Yale University Press.
- Blunt, A. 1979
Naples Under The Bourbons, 1734-1805, *The Burlington Magazine*, (Available through JSTOR) Vol. CXXI, No.913, 207-209.
- Hunter, P. 1973
A Royal Taste: Louis XV, 1738, *Metropolitan Museum Journal*, (Available through JSTOR), Vol. 7, 89-113 <http://www.jstor.org>
- Vasilev, A.A. 1948
Imperial porphyry Sarcophagi in Constantinople, *Dumbarton Oaks Papers*, (Available through JSTOR), Vol. 4, 1-26; <http://www.jstor.org>

Извори :

- Архив Србије, Збирка планова и скица, ПС-2.
- Архив Југославије, Двор Краљевине Југославије, 74, фасцикле бр: 10, 134, 276, 277, 313, 350, 512, 515, 516, 538.
- Архив Југославије, Збирка Војислава Јовановића Марамбоа, 335, фасцикла бр. 5.
- Архив Југославије, Збирка микрофилмова, Зоставштина принца Павла Карађорђевића, 797.
- Архива Бернарда Лудвига у Бечу: цртежи и скице за уређење краљеве виле на Дедињу.

Summary

БИЉАНА ЦРВЕНКОВИЋ*

PORPHYRY VASES OF THE ROYAL PALACE ON DEDINJE

A pair of identical porphyry vases from the Royal Palace is a part of the art collection of the Palace Complex of Dedinje. Namely, they are pieces of art designed by the royal architect E. A. Petitot (1727-1801) at the Royal Palace of Philip I, The Duke of Parma (1748-1765). The research conducted up to the present date, as well as the published papers, point out the existence of three more pairs of identically shaped vases made in the last quarter of the 18th century, one of which can at present be found in the Getty Museum in Los Angeles, and the other two in private collections, whereas the vases of the royal collection have not been accessible to the public for a long time.

The vases are the finest examples of the Neoclassical style of French applied art, the signature mark of the most prosperous part of the reign of Louis XV. Identical in size, material and modeling, they were made in the shape of a cup on a base, encrusted with gilded drapes, with cast iron handles in the shape of lions. Gilded leaves with the bodies of two snakes coiled around make the base of the vase core.

The powerful sculptural decoration of the vases emphasizes

exactly their complex symbolism. Thus, the figures of lions glorify the profane and sacral power of the sovereign, pointing out as well the constant alertness of the guardians of his power and strength. As the symbols of the beginning and the end, the eternal cycle of birth and death, the representation of snakes coiled around the foot may be interpreted in the sense of the transient nature of time and destiny as well as the sovereign's power that can overcome everything.

Judging by their artistic modeling and sculptural decoration, it is assumed that the porphyry vases were ordered by an aristocrat, or were a part of the decorating concept of a royal palace space. Porphyry as a symbol of the sovereign's dignity – decorated with figural representations, symbols of the sovereign's power and strength and their everlasting nature – is a piece of art which could have been created in the framework of the politics of the sovereign's presentation.

As such, the vases represent highly valuable pieces of art and they certainly held a significant place within the framework of the politics of the Yugoslav monarch's presentation.

*Biljana Crvenković, Art historian, The Museum of Applied Art, Belgrade