

Љубодраг П. РИСТИЋ
Балканолошки институт САНУ, Београд
Александар РАДОШ
Архив Србије, Београд

ФОТОГРАФСКИ ПУТОПИС БЕОГРАДА ИВАНА ГРОМАНА ЈЕДАН ДРУГАЧИЈИ ПОГЛЕД НА ФОТОГРАФСКИ ОПУС И. ГРОМАНА

Анстракт: Руски војни фотограф Иван В. Громана је током српско-турских ратова 1876–1878. године снимио низ фотографија у Београду. Њиховом анализом недвосмислено се дошло до закључка да оне немају само документарни значај већ да је циљ њиховог стварања био и војно-обавештајни, то јест да је И. Громан увежбан „документариста по војном задатку“.

Малобројни и магловити су подаци о руском фотографу Ивану В. Громану, његовом доласку у Кнежевину Србију и тачним циљевима његовог боравка. Познато је да је био руски, незванични, војни фотограф који је боравио у Србији за време првог српско-турског рата 1876. године.¹

¹ О И. В. Громану писали су: Дивна Ђурић-Замоло, *Сачувани лик Београда на фотографијама А. Јовановића, И. Громана и М. Јовановића*, Годишњак града Београда Књ. XIV (1967) 147-156; Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Beograd 1977, 33-34; М. Тодић, *Историја српске фотографије*, Београд 1993, 53; Марина Зековић, *Иван В. Громан*, Зборник: Од Делиграда до Делиграда, Српски устанци, Рат и мир, Београд 1997, 303-312. Д. Ђурић-Замоло тврди да је И. Громан био „руски војни фотограф, ратни репортер који је у Београд дошао са руским добровољцима за време српско-турског рата 1876. г.“, Б. Дебељковић да је И. Громан „zagonetni ruski fotograf“ који је своје фотографије „ostvario u teškim danima srpsko-turskog rata 1876-78“, а М. Тодић, користећи њихова дела, наводи да су „прави разлози његовог фотографског рада у Србији још непознати“ те да је он „мало познати руски фотограф“ по чијим делима би се могло закључити „да он није званични руски војни фотограф, пошто готово и не снима сцене из рата“. (Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 147-148; В. Debeljković, *нав. дело*, 33; М. Тодић. *нав. дело*, 53)

Фотографије Ивана Громана снимљене у Србији коришћене су, до сада, у многим публикацијама као илустративни материјал а у некима су и анализирани у складу са циљевима аутора појединих текстова о историји српске фотографије.² Међутим, детаљнијом анализом неких фотографија И. Громана, стиче се утисак да дело овог плодног руског фотографа, у најмању руку није схваћено у онако озбиљној форми каква она заправо јесте или бар није анализирано у оном правцу у коме се то жели урадити у овом прилогу. Овај рад представља покушај одгонетања правог разлога његовог боравка у Кнежевини Србији. Непостојање релевантне архивске грађе неминовно нагони на тражење одговора управо у анализи његових фотографија.³

Анализирајући дело Ивана Громана у свом запаженом делу *Историја српске фотографије* Миланка Тодић истиче да би се могло „...закључити да он није званични руски фотограф, пошто готово и не снима сцене из рата. Њега занимају предели, градови, Београд првенствено, живот људи у условима рата, болнице али и манастири и непозната села. Претпоставка да је самоиницијативно организовао овако обимна снимања по Србији из комерцијалних разлога тешко да се може одржати, јер је напред већ речено да овакве подухвате није могао организовати појединац без подршке званичних институција“.⁴

Други велики познавалац историје фотографије Бранибор Дебелковић каже: „Судећи по садржају Громан има свуда приступа, па изненађује што не налази за потребно да направи неку „праву“ ратну фотографију већ снима већином мирољубиве и скоро идиличне сцене или мотиве који су само далеки одјек борбених линија“.⁵ Дебелковић даље сматра да „снимање оваквих мотива Громан очигледно избегава, иако на његове две-три фотографије има и тога, али ублажено палим снегом („Остаци славенске браће код Ђуниса“; „Турска земуница код

² Види нап 1. За анализу која следи могу бити корисне следеће публикације: *Београд са старих фотографија*, Предговор Пеђа Милосављевић, Београд 1968; *Дивна Ђурић-Замоло и Небојша Богуновић, Београд са старих фотографија*, Предговор Александар Дероко, Београд 1984; *Исти, Београд са старих фотографија*, Уводни текст Александар Поповић, Београд 1997. У њима је објављено више Громанових фотографија.

³ Потребно је нагласити да анализу која следи треба, првенствено, схватити као настојање да се учини допринос тумачењу и појашњењу дела овог фотографа, а не као критику постојећих текстова о Громану, који су у многоме помогли и инспиративно утицали на стварање оваквог текста.

⁴ М. Тодић, нав. дело, 53.

⁵ В. Debeljković, нав. дело, 34.

Каоника“). Ово би се могло тумачити с једне стране буржоаско–викторијанским моралом ондашњег друштва које жели да све што га окружује буде смирено и углађено, па чак и највеће суровости рата, а друго, што Громан, можда, води рачуна о комерцијалном успеху, а можда и о неком политичком моменту“.⁶

Веома интересантна је опаска у раду „Иван Громан“ Марине Зековић, „... да су разлози боравка (И. Громана) у Србији у време ратова нејасни, нити знамо да ли је био званични руски војни фотограф, а тада не би смео из безбедносних разлога да потписује своја дела“. М. Зековић даље сматра да Громанове „сцене и моменти које бира за снимање делују углађено и аранжирано и сведоче о аутору врло високе визуелне културе, који је своју занатску вештину уздигао на ниво уметничког“.⁷

Колико је до сада познато, не постоје писани документи којима би се потврдило или порицало да је И. Громан био *званични руски фотограф*, а маштовиту претпоставку да се иза имена И. Громана налази неко други вреди само поменути. Оно што јесте чињеница је његово обимно дело које је у овом раду анализарано из другачијег угла посматрања, те су се, отуда, и добијени резултати морали знатно разликовати од наведених погледа на фотографски опус Ивана Громана.

Иван Громан је дошао у Србију пред сам почетак српско–турског рата, 1876. године⁸ и у току боравка сачинио је јединствену колекцију фотографија⁹ која је значајна не само за развој фотографије и фотографске уметности деветнаестог века, већ његова колекција носи у себи обиље

6 Исто. Мада је Д. Ђурић-Замоло пажљиво анализирао само Громанове слике на којима је представљен Београд није на одмет, уз поменути Дебељковићев коментар, навести да Д. Ђурић-Замоло, с обзиром да је „Београд имао још значајних грађевина, значајнијих од многих снимљених Громановом камером“, закључује да познати опус Громанових фотографија „није све што је Громан снимео у Београду“ (Д. Ђурић-Замоло, *Београд на фотографијама А. Јовановића...*, 148). Можда, исту резерву – боље рећи, истраживачку наду – треба задржати и за укупан Громанов рад.

7 М. Зековић, *Иван В. Громан*, 304.

8 „О И. В. Громану (Громаннъ) за сада се веома мало зна. Познато је једино, на основу самих сачуваних фотографија, да је био руски војни фотограф, ратни војни репортер који је у Београд дошао са руским добровољцима за време српско-турског рата 1876. г.“- пише Д. Ђурић-Замоло. (Д. Ђурић-Замоло, нав. дело, 147-148) Било би интересантно знати како се на основу фотографија могу утврдити поменуте чињенице.

⁹ Д. Ђурић-Замоло је утврдила да је познато да је Громан начинио 51 фотографију Београда (Д. Ђурић-Замоло, нав. дело, 148)

квалитетних информација значајних и у војно-стратешком погледу. Оно што Громана у приличној мери спаја с професијом војног фотографа јесте чињеница да прати догађаје везане за руске добровољце и њиховог команданта Черњајева који су пристигли на тле Србије да помогну својој православној браћи у борби против Турака. То је, у сваком случају, представљало вредну документацију која би у Русији имала потпуно другачију, можда већу, тежину и други начин посматрања.

Постоје људи који у свом раду иду испред свог времена, а да њихов рад ни касније не буде адекватно сагледан са становишта оног, минулог времена те не буде у потпуности јасан. Тако је, највероватније, и Иван Громан предњачио у естетско-информативном, па, и у занатском изразу ондашње фотографије. Сцене крви, рањених војника и очаја бележене су код других па се може претпоставити да се Громан руководио мишљу да таква врста фотографског израза већ постоји, те да треба урадити нешто друго. Његов „задатак“ – ако се, уопште, радило о задатку – био је другачији. Уметничке вредности Громанових фотографија не треба спорити. У прилог томе треба имати на уму да је професија ондашњег фотографа подразумевала знатно озбиљније познавање ликовног израза него што је то данас. Дакле, Громан на свом „задатку“ обједињује ликовно и информативно: требало је гледаоцу који, највероватније, никада није био у Србији дати информацију где се дешава оно што се жели саопштити фотографијом, како изгледа главни град, зграде у њему, какве су цркве, манастири, школе, какве су варошице уз границу... При томе, као пратилац руских добровољаца Громан – несумњиво потпуно свесно и промишљено – пружа много више него што то може „прочитати“ обичан гледалац на некој, претпостављеној изложби. Та фотографија мора да садржи податке потребне тамошњим штабовима о Београду као једином главном граду који се налази на граници са државом која је главна супарница Русији у решавању источног питања – са Аустро-Угарском и на граници са Турском, са којом је рат Русије на помолу те је постојала озбиљна могућност, ако се ратни пожар прошири, да се отвори потреба ангажовања већег броја руских војника, баш на тој граници.

Анализа фотографија

Према раду Дивне Ђурић-Замоло¹⁰ фотографско дело И. Громана, које се односи само на фотографије Београда, тематски је подељено у

¹⁰ Д. Ђурић-Замоло, нав. дело, 149.

пет група: „1. Панораме; 2. Појединачни грађевински објекти; 3. Разни детаљи из Београда; 4. Привремене болнице; 5. Околина Београда“. Зарад лакшег оријентисања наведена подела би, за ову прилику, била упрошћена поделом на две основне групе. Прву групу би представљале фотографије Београда и његове уже околине у оквиру које би подела Дивне Ђурић-Замоло сасвим одговарала. Другу групу чиниле би фотографије снимљене у унутрашњости Србије, најчешће из околине југоисточног српско–турског ратишта Првог српско–турског рата. Мада је намера аутора, да анализира фотографије Ивана Громана које су снимљене у Београду, анализи су подвргнуте и неке фотографије које нису са београдским мотивима, јер се у тој, паралелној анализи тражила потврда закључака до којих се дошло анализом прве групе.

Оно суштинско, на шта се жели указати најбоље је приказано „триптихом“ фотографија насталих са истог места али са три различите позиције. То су фотографије панораме Београда, односно погледа на Београд са десне стране Саве (сигнатуре: а-V-7; а-V-8; а-V-9 – Историјски архив Београда).

Прва фотографија, *Поглед на Београд са савске стране, 1876.* (а-V-7), је панорама Београда. Она у фотографско-ликовном изразу предствља „леп речни пејзаж“. Међутим, ова фотографија посматрана са војно–стратешког становишта пружа одличан преглед према граду односно добру позицију за војна осматрања и деловања.

Друга фотографија, *Поглед на Београд са савске стране, 1876.* (а-V-8), снимљена је са места које је, отприлике, неколико десетина метара даље у односу на место стварања прве фотографије. Детаљи дрвених сандука, можда неке старе воденице или „нечега“ у предњем плану нису јасни, али зато је поглед на Београд изузетно јасан. Такође, јасно се види „мртваја“ која заправо сведочи о типу терена са којег је снимано.

Трећа фотографија у низу *Поглед на Београд са савске стране, 1876.* (а-V-9), снимљена је са места које је још неколико десетина метара даље у односу на другу фотографију. У предњем плану је дрво („одсеченог“ врха), а у крајњем десном делу кадра је део другог стабла – две гране. Поменуте гране су са ликовног становишта, односно организације кадра, сувишне и ремете композициону равнотежу, али са становишта пружања информације, може се тачно сагледати позиција одакле је снимано, односно, са којих положаја је посматран Београд, с обзиром на то да је град у позадини јасно „читљив“. Такође, на снимку се поново појављује „мртваја“, свакако из другог угла, што је исто један од репера за оријентацију.

Уколико се све три фотографије поређају једна поред друге, добија се недвосмислена логичка фотографско–топографска целина са прецизно одређеном позицијом града, затим са информацијом да је терен са којег је снимано „плаван“ што би било од велике користи ако би се војно анализирила позиција за напад или одбрану града. Са уметничко–фотографског становишта поставља се питање оправданости снимања три готово естетско идентична снимка поготову ако се има у виду да тадашња технологија снимања и израде није била ни налик данашњој, која пружа могућност честог и бројног „шкљоцања“ и када то није неопходно.

Овим фотографијама - а у прилог управо изнетој тврдњи - треба додати још две фотографије. Прва је у архивама заведена под називом: *Београд у XIX веку: поглед на ушће Саве у Дунав и Калемегданска падина са старим приземним зградама*¹¹ /данашња Париска улица/. У Музеју града Београда на дну картона на коме је каширана ова фотографија, накнадно је налепљена легенда: *Аустријски монитори!* Она озбиљно указује на потребу анализе позадине. Са фотографског становишта није упечатљиво приказана нити архитектура (уколико је била намера приказати изглед тадашњих кућа), нити пејзаж јер би у том случају била пажљивије одабрана локација која би пружала могућност „атрактивнијег“ снимка (нарочито ако је снимано из комерцијалних разлога). Међутим, јасан поглед на положај Ратног острва и прилаз реци (из данашње Париске улице), са уочљивим делом калемегданске падине, указују да је снимак рађен „по наруџбини“. Уз помоћ лупе виде се положаји аустријских бродова! Дакле, јасно је да је позадина много важнија од предњег плана док је предњи план оријентација или варка за опажање позадине.

Следећа фотографија је *Савска обала на месту где се налазила Бара Венеција*.¹² На фотографији је приказано место које је очигледно била радионица за поправку чамаца и, можда, неких већих пловних објеката. Зграда у позадини и усидрена лађа указују на погодно место за луку. Радник који је у централном делу кадра, вероватно није био главни објекат снимања јер би у том случају Громан приступио другој организацији кадра.

¹¹ Историјски архив Београда (даље: ИАБ) Збирка фотографија (даље: Зф) ред. бр. у инвентару 836, сигнатура а – V – 3; Музеј града Београда (даље: МГБ), Ур. 3766.

¹² ИАБ (инв. Бр. 843) сигн. Зф а – V – 10; МГБ (назив: *Савска обала код Венеције*) сигн. Ур. 3767.

Серија Громанових фотографија са или око Капетан-Мишиног здања наводи на исти закључак. Уколико се поређају једна поред друге фотографије начињене са врха овог здања, фотографија самог здања и, њима придодате фотографије, Дефтердарове џамије и Лутеранске цркве па и фотографија Делијске чесме, добија се комплетна „прича“. Са крова Капетан-Мишиног здања је начињен снимак *Панорама са тврђавом*¹³, на коме се уочавају зграде, односно распоред зграда од данашњег Студентског трга ка Калемегдану. Уочљиви објекти су: Сахат-кула, Пашин конак и џамија султана Махмуда. Затим следи снимак са исте позиције али у другом смеру: *Панорама са хотелом Македонија*.¹⁴ Хотел *Македонија* се налази доле десно, а лево је Студентски трг. Ова фотографија је, као што Дивна Ђурић-Замоло у свом раду каже, „изванредан докуменат о извршењу регулације на дунавској падини“. Потом Громан снима зграду Капетан Мишиног здања (*Капетан Мишино здање*¹⁵), са позиције данашњег Студентског града, на коме је видљив и део фасаде хотела *Имperiјал*. У легенди за ову фотографију у Историјском архиву Београда, стоји да је у згради 1876. г. била смештена руска црква генерала Черњајева, руска болница Друштва црвеног крста и друге установе.¹⁶ У том серијалу следи фотографија *дворишта Капетан Мишиног здања*¹⁷ где је било седиште Црвеног крста. Јасна документарна фотографија о условима где су боравили војници. Овим фотографијама треба додати и фотографије под називима: *Дефтердарова џамија*, *Лутеранска црква* у чијим се позадинама уочава Капетан-Мишино здање са друге, задње стране.

Анализирањем ове серије фотографија, добија се не само информација о положају здања, панорамског изгледа Београда из три правца, већ и укупна слика централног дела Београда па и распореда неких улица и објеката у њима. То је веома информативна фотографска прича са низом корисних података. То је, истовремено, читава сторија о тренутном историјском збивању везаном за околину и унутрашњост Капетан-Мишиног здања. Чини се, према томе, да није сврсисходно доказивати да је овде уметнички набој надјачао документарно–информациони садржај, јер једноставно, тешко је било пронаћи тако инспиративан мотив који би био примаран у читавој серији ових фотографија.

¹³ МГБ -Ур. 3751.

¹⁴ МГБ -Ур. 3752.

¹⁵ МГБ-* Ур. 5045.

¹⁶ Д. Ђ. Замоло, нав. дело, ГГБ, 150.

¹⁷ ИАБ - а-в-11

Фотографска прича о изгледу града се овде не завршава али са гледишта на којем је стављен главни акценат у раду, тј. просторно–информационе сврсисходности снимака Београда, следећи радови су од мање важности али их у склопу целине морамо навести. То су фотографије *Више женске школе*¹⁸ у данашњој улици Народног фронта где је била руска болница, како је назначено у легенди у Историјском архиву Београда; затим фотографија *Учитељске школе*¹⁹ на углу данашњих Добрањске и Народног фронта снимљена у правцу *Вознесенске цркве*²⁰ између данашњих улица Народног фронта, Адмирала Гепрата и Кнеза Милоша, коју је Громан такође фотографисао а тиме заокружио лепу целину „географије“ тог дела града. Громан је сачинио и низ других фотографија (*Мали дворац* где је био стан Черњајева, ентеријери двора, привремена болница, разни детаљи итд.) али за илустрацију овога рада оне нису посебно интересантне.

На фотографијама које су снимљене у околини Београда, а значајне за рад, треба обратити пажњу на фотографију панораме Раковице (*Раковица*²¹) где је у предњем плану група људи а у позадини је јасно приказан положај и конфигурација терена. Ако је Громан заиста желео да фотографише групу људи, зар није могао одабрати „срећнији“ угао, односно, барем мало се примаћи људима како би се могли опазити детаљи на њима. Доказ да је Громан умео и тако да снима је фотографија *Сељачка кућа и ћерам у околини*,²² где је у централном делу кадра снимљен сељак у ношњи. Ако би се анализирала ношња из тог периода, ова фотографија представља одличан извор јер је снимљена из такве раздаљине, тј. блискости да је могуће видети све детаље. Други доказ да се могла овековечити група људи је фотографија *Орловска дружина*,²³ на којој су јасно фотографисани руски добровољци. Све ово јасно говори да је Иван Громан био врстан фотограф који је у сваком моменту знао шта и због чега фотографише.

Уосталом, анализирајући и фотографије које нису снимљене у Београду, као што је рецимо фотографија снимљена у долини Тимока, на чијој позадини пише *Тимок код Књажевца*,²⁴ лако се може видети

¹⁸ МГБ – Ур. 4038.

¹⁹ МГБ – Ур. 5884.

²⁰ МГБ – Ур. 3768.

²¹ Војни музеј, Р 7659; 54/17.

²² Војни музеј, 54/12.

²³ МГБ – Ур. 3765.

²⁴ Војни музеј, Р – 7682; CD (у издању Музеја града Београда) инв. бр. FI1/2449

„пловност“ тог дела Тимока. Између осталог, видљиви су остаци срушеног објекта који је могао бити кеј, односно пристаниште. Као следећи добар пример може послужити фотографија панораме Тресибабе,²⁵ на којој сигурно развалине механе нису од историјске а камоли уметничке вредности. Међутим, ствари потпуно другачије стоје ако бисмо погледали позадину. Ако би још постојали објекти на рецимо северној, јужној или источној страни, добила би се потпуна целина, тј. одличан панорамско-топографски изглед терена. Такође, фотографија која иде у прилог постављеној теорији је панорама Србије – Књажевца и околине²⁶, на чијој полеђини пише *Књажевац – позиција Тресибабе*. И још једна фотографија *Околина Књажевца*, (уколико је тачно да је у питању околина Књажевца), иде у прилог теорији да је у питању „шифрована фотографија“. У првом плану је група од око четрдесетак људи, а у позадини су брда. Исти случај је са фотографијама Краљевице²⁷ (F11/2464) Моравске долине,²⁸ итд. Идући даље кроз Громанове панораме снимљене широм Србије, може се донети исти закључак: први план фотографије није од највеће информативне важности. Једноставно, позадина је знатно важнија а први план пажљиво одабран како би „заварао“ око посматрача да би овај занемарио важност позадине. Дакле, као да се ради о „шифрираним“ фотографијама. То говори да је исти фотографски приступ примењен приликом фотографисања са зграде Капетан Мишиног здања, па је информација о тадашњем Београду сасвим јасна. Но, не би требало потпуно генерализовати и у свакој фотографији тражити скривени информациони садржај. Засигурно, постоје и „комерцијалнији“ снимци, тј. посматрано с војног становишта, ненаменски.

Треба подвући: није спорно да неке од Громанових фотографија имају несумњиву уметничку вредност али је то, често, у другом плану односно он настоји да информација има и естетску форму.

На основу наведених анализа сматрамо да је Иван Громан био човек који јесте ангажован за снимање по Србији, Београда и ратних положаја да би, пре свега, у Русију пренео неопходне информације које су се однедавно могле изванредно прикупљати новим, за то време савршеним, техничким средством: фотоапаратом. Ако је то тако – а уверени смо да јесте – онда је сасвим могуће да је Иван Громан био руски војни фотограф и да је свој задатак изванредно извршио. Редослед којим је

²⁵ „Механа на Тресибаби“.

²⁶ CD инв. бр. F11/2452.

²⁷ F11/2464.

²⁸ F11/2480. За потпунију информацију видети CD *Иван В. Грома*, у издању Музеја града Београда.

фотографисао показује његову несумњиву намеру да начини неколико прича међу којима су главне оне о Београду и о оним деловима Србије који су били уз српско-турски фронт. Поређане у логичан низ ове приче чине специфичан, веома драгоцен путопис о Србији и, пре свега, о Београду. На тај начин, руски војни фотограф Иван Громан, један од најзначајнијих фотографа – документариста Србије XIX века, постаје и један од најзначајних путописаца.

На крају разматрања фотографског опуса Ивана Гормана треба додати само неколико неопходних, методолошких опаски које су веома важне за управо изречене судове. Фотографија је тренутно бележење стварности те је, у извесном смислу, она објективнији путопис од писаног јер се писани путопис пише накнадно и под утицајем предзнања и (или) накнадно стечених знања о ономе о чему се пише. Уз чињеницу да је фотографија документ који подразумева свесну и несвесну, намерну и случајну, више или мање стручну селекцију сниманог треба стално имати у виду да је она и „просторно ограничена” тј. показује само један, тренутни и просторни, сегмент. Али, ако се ради о серији фотографија као што је то случај код Громана онда се, бар у просторном смислу, добија потпуна „прича” тј. прави фотографски путопис. То је путопис који обилује драгоценим подацима за различите стручне анализе.



Поглед на Београд са савске стране, 1876



Калемегданска падина са старим приземним зградама



Савска обала на месту где се налазила Бара Венеција



Панорама са тврђавом



Панорама са хотелом Македонија



Капетан Мишино здање

PHOTOGRAPHY TRAVEL JOURNAL
OF BELGRADE BY IVAN GROMAN

– A DIFFERENT VIEW OF THE PHOTOGRAPHIC WORK OF IVAN GROMAN –

S u m m a r y

Little is known about a Russian photographer, Ivan Groman. His photographic work, originating in 1876 in the Principality of Serbia, was used repeatedly for illustrations, but has never been thoroughly analyzed as a historic document. Although his photographs, kept in the Historical Archives of Belgrade, the City Museum of Belgrade, and the Military Museum in Belgrade, may not represent his entire photographic opus, a thorough analysis of his work may serve the purpose of seeking for the message, and therefore for the aim of his work and stay in Belgrade.

A small number of his photographs of Belgrade, constituting small series ('stories') of a relatively small area, clearly lead to the conclusion that I. V. Groman was not just a photographer – documentarist with an unquestionable and subtle artistic sense, but also a perceptive and possibly experienced "documentarist on a military mission". It does not diminish the significance and value of his photographic work in Belgrade. Quite the opposite. His opus gains the documentary vigor of the travel journal photo-story, which in its expressiveness does not fall short of the travel journals of a more traditional kind.