

Проф. БРАНИБОР ДЕБЕЉКОВИЋ

СТАРА ФАКТА И НОВЕ ЧИЊЕНИЦЕ О АНАСТАСУ ЈОВАНОВИЋУ

Пре двадесет година преписао сам из „Политике” једну прибелешку нашег лингвисте др Ивана Клајна под називом „Реч о речима”.

Наиме, новинар у пензији Јован Коставски, из Скопља му пише: „Биће вам необично што вам се с неколико бележака о српскохрватском језику јавља један аматер у тој области па још Македонац.” Он каже: „Још као ђак читао сам стихове Бранка Радичевића 'Певам дању певам ноћу' записане у споменицу Мини Карацић, коју је песник хтео да метне 'месј звездице'. Данас слушам исте стихове уз музику Корнелија Ковача, у извођењу Здравка Чолића, па примећујем да су речи певам, звезде, звездице постале пјевам, звијезда, звјездице, док је стих 'А шта хоћу оно могу' преправљен у 'а што хоћу то и могу'. Да ли мит данашњице, Здравко Чолић”, пита Костовски, „има право да исправља наш мит јучерашњице, данашњице, сигурно и сутрашњице, Бранка Радичевића.”

„О томе смо већ писали”, пише му др Иван Клајн, „па смо закључили да није допуштено преводити књижевне текстове са екавског на ијекавски.”

„Од тада се на плочи Здравка Чолића ништа није променило, па би можда било најбоље да ви тог нашег Бранка питате неће ли он да измени своју песму према верзији Здравка Чолића. Лако је њему који је писао гушчијим пером, а зна ли он да Здравко и Корнелије снимају плоче у Лондону, уз сарадњу светских стручњака за електронику? Упитајте Ви њега, Бранка, колики је хонорар примао за то своје даноноћно певање, и да ли му је телевизија икад посветила емисију у три наставка. Онда ће му постати јасно ко је већа зв(и)езда, и ко коме треба да попусти.”

Овај кратки цитат желим да нас у следећем излагању стално подсећа на то да ако није дозвољено да се екавски преводи у ијекавски

онда је још мањс прихватљиво да се историјске фотографије увеличавају, ретуширају и уопште мењају у било коме смислу, према вољи и ђсфу приређивача, односно аутора изложбе. Овакве интервенције могле би да се донскле толеришу у циљу пропаганде изложбе, али онда само ван простора саме изложбе и њених оригиналних експоната. Разумно и оправдано увеличавање (кад су оригинали малих димензија) могу се толерисати, али онда у пратећој легенди сваког експоната требало би навести величину оригинала као и његову врсту (негатив на стакленој плочи, филм, репродукција дагеротипије и сл). Такав стручни и професионални податак даје веродостојност и озбиљност изложби.

Пред нама је овде, на симпозијуму, лепо и коректно постављена изложба о животу и раду Анастаса Јовановића. Претходно изложени текст обавезује ме да у том смислу кажем нешто о изложби. Направићу један мали осврт на само једну слику – фотографију овде названу „Аутопортрет с Пецваловим објективом”. Осим наслова, нема ни речи објашњења о пореклу ове фотографије. Многи гледаоци, па и они посвећени у историју фотографије, ништа не знају о овој фотографији, једној која је најчешће публикована од свих радова Анастаса Јовановића. Како се уз његово име везују почеци фотографије у Србији и њени првобитни поступци – дагеротипије и калотипије, то, вероватно, многи верују да је ово нека калотипија. Никада и нигде није објашњено, чак ни у каталогу изложбе „Анастас Јовановић, први српски фотограф” одржане у САНУ 1977. године, тачно порекло ове фотографије. У каталогу код ове слике само пише: „Кат. бр. П 104”, што не представља ни за стручњака довољно објашњење а камоли за публику. Права информација би била да је уз фотографију написано: увеличана фотографија (на 50 x 70 cm – тачне димензије не знам!) десне половине са дубл негатива стерео дијапозитива на стакленој плочи димензије 8 x 8,4 cm. Овде посебно треба истаћи да је на изложеној и увеличаној фотографији изостављен читав центиметар са оригиналног дијапозитива, са десне стране, део који је врло важан јер указује на начин рада Анастаса Јовановића. Изостављени део представља један крај великог „блинд” рама на коме је затегнуто бело платно и које служи Јовановићу као рефлектор за осветљавање страна у сенци, јер се главни извор светлости – прозор, налази на супротној страни. Овај детаљ се лепо види на истој слици у књизи „Стара српска фотографија” под бројем 8. Па кад смо већ код критике слика, да кажемо нешто у овоме смислу, о изложби радова Анастаса Јовановића приказаној 1977. године у Галерији САНУ. На

овој изложби „превођење са екавског на ијекавски” вршено је без икакве мере и обзира. Фотографски „постери”, на два метра дужине и већи, историјских глава Његоша и других, слични постерима за прехранбену робу новогодишњег београдског сајма снизили су ниво једног озбиљног историјског осврта на велику личност историје српске фотографије. Изложене оригиналне калотипије оригиналне величине 16 x 21 цм и високи домет мајсторства нашег првог фотографа изгубиле су у очима публике, засењене лармадијским и грандоманским постерима из „друге генерације”, како их је у каталогу крстио режисер ове изложбе.



Анастас Јовановић, Аутопортрет (на столу апарат Cone Centralisateur)

Пре него што пређем на праву тему мога прилога симпозијуму, морам да се осврнем на једну књигу која је као главни извор података о историјским фотографским поступцима и фотографској техници лоше информисала наше младе фотоисторичаре.

Године 1973. издавачко предузеће „Југославија” штампало је превод књиге „A concise History of Photography” енглеског фотоисторичара Хелмута Гернсхајма, светског стручњака за историју фотографије, под насловом „Сажета историја фотографије”. Преводилац Мирјана Рајковић нашла се у чуду. Шта је она и колико дотле преводила не знам, али знам да је превод испао такав да се стручњаку за историју фотогра-

фије жежи кожа. Међутим, њу то није узбуђивало, она је имала стручног рецензента, ликовног критичара др Станислава Живковића, па је превод и испао онакав како је и штампан. Било би преопширно да наводим све примедбе и исправке са 28 страница текста које сам исписао после читања књиге. Али, ево неколико бисера.

Ролфилм који познаје и сваки почетник у фотографији преведен је као *филмска ролна* што у фотофилмском жаргону значи калем од пластике или метала, 30 до 50 цм у пречнику и који служи за намотавање кино филма. *Fastest lenses* – преведено је са *најбрже сочиво* – уместо *свећлосно најјачи објективи*. На стр. 52, Паул Рудолфов анастигмат, чувени објектив „Tessar” постао је анастигматично сочиво, што је у смислу оптике смешан нонсенс. Па затим „*enlarger*” који је преведен као *увећивач*, уместо широко познатог термина – *апарат за увећавање*. У делу који говори о тајним камерама и њиховом уграђивању у различите предмете нпр, *field glasses* – двогледе или дурбине, она преводи као *чаше за излећ* (!?). На стр. 36, када се говори о еволуцији опреме „*Fitted with a veritable iris diaphragm*” она преводи: *Опремљен дијафрагмом са променљивом блендом*. „*Aperture*” је код ње отвор за светлост а не светлосна јачина, а на стр. 48 „*Having only one speed and a fixed stops*” гђа Рајковић каже: „*само једном брзином и фиксираним заустављачем*”, уместо: *имајући само једну експозицију и само једну бленду*. Итд, итд. Наравно, и кад би било правилно преведено, то не би много говорило некоме ко није дубље ушао у фотографске воде и слободно барата фотографским језиком. А књига је имала свог стручног рецензента, који, у то сам сигуран, ни сам не би знао да боље растумачи, јер се никад није бавио фотографијом, а поготову не архајским поступцима и техником.¹

Није само у питању фотографија. Ако неко пише о намештају, сасвим је разумљиво да се као стручњак разуме и у столарију. Није довољно само знати којем добу и стилу припада неки намештај. Прави експерт познаје и врсте дрвета у употреби, врсте лепка и врсте лакова па све до знања шта је шраф са упуштеном главом, а шта је шраф са главом, шта је „шрафшток”, шта тестера а шта пила.

Ко пише о сликарству или графици мора да уме да разликује фрескосликарство од акварела, гваш од темпере, бакропис од бакрореза, акватинту од литографије. И тако, због лошег превода једине књиге о историји

¹ Кад сам једном о томе разговарао са поч. проф. Кажихем и рекао да ћу ово да објавим, успело му је да ме обрлати и да од овога одустанем, тако да су ове моје примедбе и исправке остале у рукопису и сада их по први пут износим.

фотографије на српском језику, и главне литературе наших историчара фотографије, није ни чудо да у књизи „Историја српске фотографије” читамо да Фоигтлендер (Voigtlaender) уграђује *масивни* објектив односно *Пецвалово сочиво – систем од четири леће и да њо сочиво прави Јозеф Пецвал* (Josef Petzval). Да не улазимо дубље у ове и друге недовољне податке, мислим да ипак има неке разлике у прорачунавању и прављењу једног објектива. У бескрајно дугачком прорачунавању крајњих терминала оптичког производа – објектива, професору Пецвалу је, по наређењу команданта артиљерије аустријског надвојводе Лудвика, помагало шест артиљераца са својим командиром, вичних оваквом рачунању. Брушење оптичког стакла по тачним терминалима и монтирање сочива у тубус објектива изводила је оптичка радионица Фоигтлендера. Према томе, Пецвал је прорачунавао објектив, а не сочиво. (Енглеска литература често назива објектив *lens*, што код нас доводи до забуне, јер *lens* значи сочиво, а оно је само саставни део једног објектива). Према томе, било би сасвим логично да студенти, који би хтели да свој школски задатак пишу из области фотографије, слушају бар два семестра „технику и технологију фотографије”.

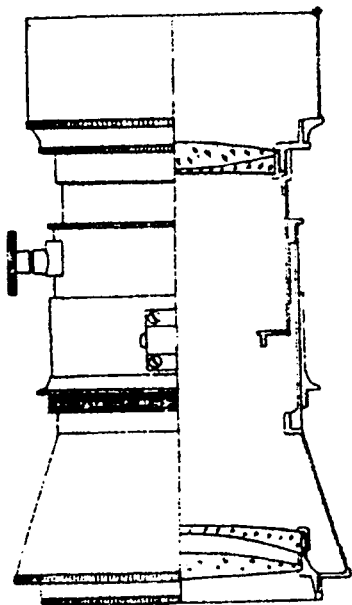
Сама Фоигтлендерова камера прављена је у три типа: модел обележен као No. 1 прављен је у облику металног конуса који с једног краја има Пецвалов објектив, а с другог лупу за уоштравање на мутној плочи. Метални конус је лежао на једном сталку. Камера је продата у свега 70 примерака и због компликоване манипулације престала је да се производи. Камере No. 2 и No. 3 су биле нормалне камере, начињене од ораховог дрвета. Камера No. 2 је била мањег формата од No. 3, која је била 14,5 x 10,5 цм са Пецваловим објективом 19 цм жижне даљине. Такву камеру је купио и Анастас Јовановић. По каталогу, њена цена је, са прибором, била 125 аустријских гулдена.

Иако је Анастас Јовановић у својој аутобиографији јасно написао „и да добијем No. 3 исте машине” скоро сви који су, у своје време, писали о њему, тумачили су то No. 3 као да је он купио трећу по реду израђену камеру, ваљда због онога што је Анастас у наставку истог текста написао: „... могу рећи да сам ја први од словенског света који сам то почео.” Изгледа да је поч. Љубомир Никић у свом каталогу изложбе „Споменици српски Анастаса Јовановића”, одржане 1958. године у Графичком колективу у Београду, први написао да је то трећа по реду камера.²

² Љубомир Никић, Споменици српски Анастаса Јовановића, каталог изложбе, Графички колектив, Београд 1958; Исти, Лик Узун Мирка Апостоловића, Годишњак МГБ, књ. IV, Београд 1956, стр. 177.

А сада би се вратио поново на фотографију „Аутопортрет с Пецваловим објективом”. Овај наслов је дала поч. Радмила Антић.

Познавајући тачну конструкцију Пецваловог објектива, ја сам у својој књизи „Стара српска фотографија” под исту слику ставио наслов „Аутопортрет с објективом”. Пецвалов објектив има само један точкић који служи за изоштравање, а објектив на слици има два точкића. Осим тога је велике димензије. Упоредите га само с главом Анастаса.



Шематски приказ објектива Cone Centralisateur - Žamen (Jamin), 1855.

Jammin). То је објектив Пецваловог типа, са две групе сочива, са том разликом што се растојање између две групе може мењати, чиме се постиже мекоћа у контурама. За фиксирање растојања служи точкић с леве стране објектива (на фотографији Анастаса Јовановића), док десни служи за уоштравање. Објектив је пуштен у продају 1855. године. Можда би овај објектив могао да буде и нека индиција о боравку Анастаса Јовановића у Паризу.

Захваљујући љубазности вишег куртоса Музеја града Београда гђе Јасне Марковић, разгледао сам многе калотипије и друге радове Анастаса Јовановића у току лета 1997. године. Том приликом сам от-

Дуго година сам трагао за пореклом овог објектива. У разговору с поч. Хансом Франком, директором Музеја за фотографију у Бад Ишлу (Аустрија) и са Фрицом Кемпеом, куртосом музеја у Хамбургу, нисмо дошли ни до каквог закључка. Поч. директор музеја Хисторама у Леверкузену Х. Оптенхофел мислио је да је овај објектив француског порекла под именом „Derogy”. Тек 1991. године, радећи на „Конкордија” универзитету у Монреалу, нађем у библиотеци тек купљену књигу „A History of Photographic Lens” Рудолфа Кингслејка (Rudolph Kingslake), издату у Њујорку 1989. године, и у њој шематски приказ објектива са Анастасове фотографије. Тај објектив је „Cone Centralisateur” (кон централизатер) а конструисао га је Жан Теодор Жамен (Jean Theodor

крио и два портрета која би могла бити снимљена с овим објективом. Они се много разликују од других, својом неуобичајеном сочношћу валера и изгледом прелаза и контура, који су оштри али имају и једну одређену мекоћу, што повећава, природно, оштрину у дубини. Један портрет је већ објављиван, „Дечак са дурбином”, а други је аутопортрет Анастаса Јовановића. Овај аутопортрет досад није објављен, а на њему је Анастас Јовановић одевен у црни сако с богатом црном машном, прекрштених руку и врло достојанствен (сигн. АЈ 937).

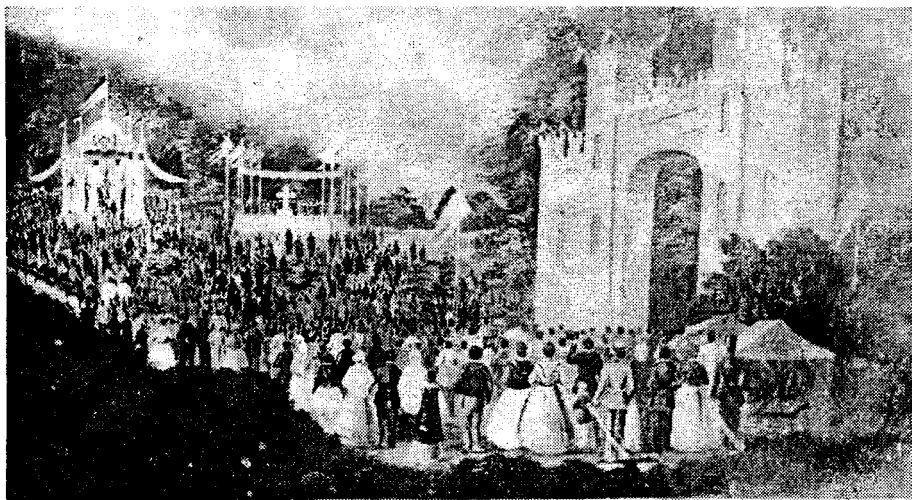


Анастас Јовановић, Дечак са дурбином

Снимање прославе „Педесет година II устанка у Топчидеру 1865. године” можемо сматрати првом фоторепортажом у Србији. Она је снимљена, вероватно, по интенцији Анастаса Јовановића. Пет сачуваних фотографија можемо разврстати у две групе: група са статичним објективима и група са живим људима. Причом о првој групи не треба губити време: техника снимања колодијумом и израда фотографија су биле већ добро савладане. Фотографије о којима је овде реч су снимци са живим људима, који, с обзиром на дугачку експозицију плоче с колодијумом, представљају озбиљан фотографски задатак. Такве су фото-

графије: 1) постројена коњица, снимљена са леђа и са већег растојања била је лакши задатак; 2) маса учесника прославе, такође с леђа, али са врло блиским предњим планом, представљала је већ тежи проблем, и фотографија 3) слободни снимак после завршене прославе. По мени, ово је најуспелији снимак који и поред дуже експозиције представља врло живи докуменат о прослави и учесницима прославе. На њему су даме у кринолинима са бидермајерским белим сунцобранчићима, док су се у предњем плану начетили учесници који хоће да буду снимљени (већ онда, типичан гест примитивности). Све ово даје живост овој заиста репортерској, необавезној слици. Она је уз то и технички на висини.

Искључено је да је ово снимио Анастас Јовановић. На првом месту, он је као домоуправитељ морао стално да буде уз кнеза и да му буде при руци. Друго, да ли можемо замислити да се Анастас Јовановић у одори домоуправитеља и с мачем са пасом завлачи у шатор, налива колодијум на стаклену плочу и врши сензибилизацију у раствору сребрног нитрата, који и поред свих предострожности оставља влажне прсте, а



Фотографија А. Н. Стојановића

*Педесетогодишња народна светковина у спомен
устанка догодивши се 1815. године за ослобођење Србије држана
у Топчидеру о Духовима (23 Мај) 1865. године.*

Анастас Н. Стојановић: „Педесетогодишња народна светковина у спомен устанка догодивши се 1815. године за ослобођење Србије држана у Топчидеру о Духовима (23 Мај) 1865. године.”

која кап раствора хоће да одлети и на одело, и да то све лепо поцрни чим се изађе на дневну светлост.

Егзалтирано тврђење Радмиле Антић да је ово снимање дело Анастаса Јовановића апсолутно је неодрживо. И сама Радмила Антић каже да је Анастас Јовановић нашао и „техничко решење” за фотографско бележење тако великог и значајног догађаја. И заиста ништа лакше. Његово „техничко решење” је било да је дао налог своме помоћнику и ученику Анастасу Стојановићу да снима уместо њега, а вероватно да су се о свему и договорили. Овome у прилог говори и следеће. Друга фотографија са прославе (од три горе наведене), са људима, нађена у Музеју града, најрепрезентативнија је фотографија целе свечаности. Испод фотографије на албуминској хартији величине 14,5 x 19,5 цм потписан је фотограф Анастас Н. Стојановић. А затим текст: „Педесетогодишња народна светковина у спомен устанка догодивши се 1815 године за ослобођење Србије одржане у Топчидеру о Духовима (23 Маја) 1865 године.”

Ову слику сам открио 1. априла 1977. године у историјској збирци МГБ (сиг. ФИ 3860). Тек после дужег прегледавања и истраживања лупом, у крошњи дрвета, изнад тријумфалне капије, открио сам фотографску подлогу – албуминску хартију. Слика је толико ретуширана и доцртана да на први поглед оставља утисак слике неког наивног слика. Али, без сумње, њена подлога је фотографија – албуминска копија са колодијумског негатива. Даљим истраживањем исте збирке нашао сам и репродукцију ретуширане фотографије, у истом формату као и оригинал – две у формату визиткарте (око 6 x 9 цм); све су без текста, али каширани на картоне.

Репродукције на формату визиткарте давале су утисак литографског цртежа и свакако су биле предвиђене за продају, као што су данас разгледнице. То је било тада у моди: да се ставе у фотографски албум. Изношење ових факата у мојој књизи „Стара српска фотографија” пропратила је Радмила Антић у књизи „Анастас Јовановић – талботипије и фотографије” (Београд, 1986) једним текстом који ни најмање не побија праве чињенице. Она пише: „Стојановићева сигнирана фотографија (сви снимци под јаким ретушом остављају утисак репродукције литографије) делује тешко, композиционо без икакве концепције, гомила грађана је угушила простор, (!) статична је, без праве перспективе неодољиво сугерише гледаоцу да се фотограф није ни трудио да нађе

погодан угао снимања, нити било каквог компоновања простора који је пред њим.”

Место снимања је, мислим, са Стојановићем утврдио сам Анастас Јовановић, јер са овог места заиста се види и добија права представа импозантног скупа – масе учесника али исто тако и подигнутих објеката за прославу: свечаног балдахина кнеза Михаила и подијума са крстом за богослужење.

Године 1840. Анастас Јовановић се упознаје са техником литографије код фотографа (фотографа: у аутобиографији) Штадлера³, коју је он врло брзо савладао.

На основу старих бакрореза Миловука, Анастас је израдио литографије Доситеја Обрадовића и владике Мушицког, као и Вука Караџића, на основу једног цртежа Павла Симића. Умножио их је, и вероватно добро уновчио.

Већ упознат са дагеротипијом, њему „проницљивом духу” (Павле Васић) није било тешко да одмах то повеже са лаким добијањем потребних ликова за своје литографије. И тако, будући у Београду, са купљеном Фоигтлендеровом камером, октобра 1841. године је дагеротипирао младог кнеза Михаила од кога добија и дозволу да може да направи и да умножава литографију са његовим ликом. Али дагеротипија није „успела” и он литографише лик кнеза по слици Јована Поповића. У аутобиографији о овоме пише: „Ја сам једном замолио књаза, не би ли ми он седео да га дагеротипирам, што ми је одобрио и снимιο сам га, но није ми особито добро испало, јер тешко је било онда и било је управ као неки случај ако је портре особито добро испало.” Дагеротипија, с обзиром на њену технологију, морала је одмах по снимању да се развије и ако није добро испала могла је, а у овом случају и морала, да се понови. Уколико није добро испала, то није могло тек у Бечу, у Анастасовом атељеу, да се утврди. Пре ће бити да њему, још ипак почетнику, није успело да са сјајне и тешко видљиве дагеротипије лик кнеза пребаци на литографски камен. Настао је онај случај сличан оном о коме још 1850. године говори француски сликар и врло велики поштовалац дагеротипије Ежен Делакроа (Eugene Delacroix), који је скретао пажњу сликарима на бескрајан број детаља, валерских прелаза на једној дагеротипији који скоро онемогућавају сликару да извуче основну идеју о сли-

³ У архајско доба фотографије, дагеротипијом су се бавили људи најразличитијих занимања – сликари минијатуристи, литографи, хемичари, апотекари, итд. Према томе, литограф Штадлер је могао да буде и фотограф.

ци. „Употреба дагеротипије више је него прекопиравање, она је огледало објекта. Извесни детаљи који се занемарују код цртања по природи, у дагеротипији, карактеристично, добијају важност, што доводи до тога да уметник не може да разуме конструкцију слике. На дагеротипији светлост и сенке показују свој прави квалитет, тј. оне се појављују у прецизном односу тврђих или мекших валера, који се деликатно издвајају чиме сугерирају рељеф лика.” Ово пише сликарева пријатељица гђа Кав (Cave) у својој публикацији „Цртање без помоћи мајстора”.⁴

После свог неуспеха са дагеротипијом, Анастас Јовановић убрзо прихвата калотипију којом се његов ментор Антон Мартин (1812–1882) бави, такође, већ од дана када је њен проналазач Хенри Фокс Талбот (Henry Fox Talbot, 1800–1877) почео да објављује своја прва истраживања. Мартин не само да чита већ на основу тога врши и истраживања и оставља своје методе за коришћење калотипије. Међутим, он о томе никоме не говори нити шта објављује. Он је такав човек. Франц Лукас, његов интимни пријатељ, у некрологу 1882. године каже следеће: „Ко је њега познавао морао би признати да је он био прототип честитости и да се у њему персонификовала хуманост, скромност и чистота. Он је био ретко савестан човек, пожртвован и пун самоодрицања. Нажалост исувише велика хуманост га је доводила у животу до несугласица које су му и живот загорчавале, и до компромиса који су му његове патње од нервозе још погоршавале. Врло мргодан израз скоро на свим његовим портретима биће да потиче од свих ових разочарења. С друге стране потрбно је било да постоје такви идеалисти, који су били у стању да, не заузимајући ничију страну, одмеравају достигнућа других и да своја сопствена открића препуштају да други користе без икаквих комерцијалних интереса, а све у интересу фотографије.”⁵

Иако је поступку негатив–позитив посветио цео живот, у његовој заоставштини нађено је само неколико дагеротипија док од калотипија није нађена ниједна; он је у својој последњој вољи наредио да се сва његова заоставштина спали.

У књизи В. Екснера⁶ А. Мартин је написао одељак о развоју фотографије у Аустрији. Он ту себе једва и да спомиње, већ наводи да

⁴ Aron Schart, *Art and Photography*, Penguin Books LTD, London 1974, str. 119.

⁵ Silber und Saltz, *Kataloghandbuch zum Jubileumsausstellung 150 Jahre Photographie*; Ed. Braus, Koeln 1989, st. 159.

⁶ W. Exner, *Beitrag zur Geschichte der Gewerbe und Erfindungen Oesterreichs von der Mitte des 18. Jahrhundert bis zum Gegenwart*, Wien 1873.

су у Бечу почели калотипију Танер и Геротвол. У биографији Антона Мартина од Александра Бауера,⁷ међутим, износи се интересантан податак у чланку фотографа Карла Шуа,⁸ објављен у августу 1842. године у часопису Бечког политехничког друштва (Wiener Allgemeine polytechnisches Verein) под насловом „Најновије о фотографији”. У овом чланку Карл Шу износи своју сарадњу са Антоном Мартином на калотипији, уз наду да ће се врло брзо правити портрети који ће се моћи и умножавати.

Да је Антон Мартин заиста посветио свој живот усавршавању калотипије, најисцрпније говори његова књига „Реперторијум фотографије”, прва на немачком говорном подручју. У њој Мартин на 64 стране наводи 35 фотографских поступака, почевши од Талботових, Хершелових, Бајарових и многих других, а на 31 страни излаже своје експерименте, савете о ретушу и сл. У предговору књиге он каже да све наводи што је могуће тачније и опширно, јер из искуства зна да многи дилетанти, и поред све љубави и расположења према фотографији, постижу само онда успешне резултате ако им се скрене пажња на све. Он је толико савестан да у глави књиге „Искуства и опаске” каже да увек додаје реч „изгледа” јер не жели да тврди да су његови експерименти савршени. Већ ова површна слика о Антону Мартину говори да је Анастас Јовановић имао од кога да учи, поготову што је био пријемчиве природе за све оно што му је могло бити од користи у његовом раду (Павле Васић), па није ни чудно да је, убрзо, прешао на калотипију.

У својој књизи⁹ Павле Васић, на стр. 39, пише: „Јовановић је мало радио у току 1843. и 1844. године. Скоро се на прсте могу набројати литографије које је тада издао. Можда је разлог томе његово школовање. Али с друге стране, он 1844. у портретима већ толико влада занатом...” У овим годинама, вероватно, учи технику калотипије и једна од његових првих калотипија могла би да буде „Двориште неког преноћишта”,¹⁰ калотипија нешто мало мања од формата његове прве, Фоигтлендерове камере (14,5 x 10,5 цм). Можда би могла да буде проба за дужину експозиције на дневној светлости.

⁷ Dr Alexander Bauer, Anton Martin, Graphische Lehr und Versuchanstalt, Wien, 1921, str. 1.

⁸ Anton Martin, Repertorium der Photographie – Vollstaendige Anleitung zur Photographie auf Papier, Wien, Carl Gerold Verlag, 1846.

⁹ Павле Васић, Живот и дело Анастаса Јовановића, Београд, Народна књига, 1962.

¹⁰ Радмила Антић, Анастас Јовановић, фотографије и талботипије, Београд 1986 (сликани део), „Двориште неког преноћишта”. Кат. бр. Н 328.

Литографије Стојана Јовановића, Косте Богдановића, Симе Весовића и Мише Анастасијевића, издате 1844. године, толико су прецизне и јасне да се просто осећа њихова фотографска подлога, поготову ако их упоредимо са његовим ранијим портретом Доситеја или владике Мушицког. Стојана Јовановића, Богдановића и Весовића везује другарство и пријатељство с Анастасом Јовановићем, а још више припадност заверничкој групи, организованог под интенцијом кнеза Милоша за подизање тзв. Катанске буне, ради рушења владе кнеза Александра Карађорђевића. Сматрам да су сва тројица могли да буду модели на којима је Јовановић стицао своја прва калотипска искуства. Како датум издавања литографије Стојана Јовановића носи годину 1844, а уз то је Стојан погинуо у Катанској буни 1844, то значи да је снимање извршено раније, негде 1843, а можда још раније. Према томе, најраније бављење калотипијом Анастаса Јовановића могло би да се датира у 1843. годину.

Што се тиче литографије Мише Анастасијевића, она је такође врло фотографска. По своме стилу је врло блиска литографијама оне претходне тројице. И ово је попреје, које се у доњем делу губи у белини хартије, док је позадина изнад рамена дата у сивим тоновима који, у неку руку, стварају просторност у коме се попреје издваја.

И на крају, хтео бих да саопштим једно моје откриће. Анастас Јовановић није никад снимео, својом камером, кнеза Александра Карађорђевића. Слика у књизи Радмиле Антић¹¹ је репродукција једне дагеротипије чији је аутор непознат.

Слику кнеза Александра, до лета 1997. године, имао сам прилике да гледам само у репродукцији поменуте књиге, односно у каталогу изложбе о Анастасу Јовановићу у Галерији САНУ из 1977. године. Још онда су ми биле сумњиве косе беле цртице преко целог портрета. Још више је падао у очи осмоугаони формат слике, који ме је подсећао на форму дагеротипије у њеном најстаријем формату. Приликом разгледања радова и калотипија Анастаса Јовановића у току лета 1997. године наишао сам и на калотипију кнеза Александра, као и на њен калотипски негатив, и лупом утврдио да су беле цртице у ствари fine огреботине сребрне површине дагеротипије, која је била лоше чувана, а вероватно и без заштитног стакла. Текст у поменутој књизи Павла Васића¹² даје потврду овом открићу.

¹¹ Исто. Слика Александра Карађорђевића (сиг. АЈ 1381), кат. бр. Н 78.

¹² Павле Васић, нав. дело, стр. 41.

Цитирам Павла Васића: „Јовановић је молио проту (Матеју Ненадовића) да позира сликару портрета Јохану Бесу (Johan Voes) који је по његовом налогу прешао у Србију. Исто тако, молио га да наговори кнеза Александра Карађорђевића да позира Бесу за портрет који је, као и протин, имао да буде литографисан и објављен у Споменицима србским. Но кнез није имао времена или, можда, није ни желео да позира...” По свој прилици, он је Бесу дао једну отрцану, и без рама, дагеротипију, коју је Јовановић ре-продуковао на папирни негатив, на коме су се fine огреботине, услед ре-флекса и грубе структуре хартије, појавиле на негативу као танке црне ли-није. То није ни најмање сметало Јовановићу да направи изванредну лито-графију која има неке сличности са ликом на репродукцији дагеротипије, али у сваком случају могла је да кнезу импонује.