

ИГОР БОРОЗАН

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић

САЖЕТАК: У тексту се анализира портрет краљице Наталије. Портрет је настао 1890. и дело је сликара Уроша Предића. Сликана представа се проучава са више аспеката, што за последицу има дефинисање портрета као симбола који превасходно одређује краљицу Наталију као идеатора представе. Пажљивом режијом свога лика и ентеријера (будоар) у коме је позирала Предићу, краљица је маркирала портрет као визуелизацију своје личности у тренутку сликања. Желећи да се допадне јавном мњењу, она је истовремено креирала слику по диктату јавности, на тај начин детерминишућу сопствени имиџ. Будоар у коме је сликана, у целисти, а и преко бројних пратећих елемената, постао је идентитетски означитељ личности краљице Наталије. Истовремено је истицањем хаљине краљица означила важност моде у датом времену, и тако конституисала своје модно тело. Такође је сликар уметничким средствима, као и својим сензибилитетом, оставио личан печат на платну. На тај начин владарка и сликар су посредно мапирали простор и време у коме је слика настала. Они су парадигматски представили политичку и уметничку климу, као и родну диференцијацију тог периода у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: краљица Наталија, Урош Предић, грундерцајт, портрет, будоар, Београд, род, идентитет, мода.

У Уставу ме нема, али тако је у свим Уставима оних земаља где Краљице немају политичке улоге. Устав је основ живота свакој земљи, али у њему не може да стоји све записано... (Краљица Наталија, 1889)¹

Наведени цитат краљице Наталије подстакао нас је да ишчитавањем њеног портрета проверимо да ли је заиста све записано у Уставу ондашње Краљевине Србије, или је визуелна култура омогућила да то *нешто скривено*, чега нема у Уставу, постане *ошкривено* увидом у портрет краљице Наталије.

Портрет краљице Обреновић, који је одсликао Урош Предић 1890, недавно је откривен (сл. 1).² Настао је у време краљичиног боравка у Београду, омеђен њеним тријумфалним повратком 1889. и њеним физичким протеривањем из Србије 6. маја 1891.

¹ Краљица Наталија се на овај начин обратила Сави Грујићу 15. марта 1889. На тај начин она је идејно антиципирала портрет чијом смо се анализом бавили: *Споменица Њ. В. Краљице Наталије (изворна грађа за историју краљевског брачног сјора)*, Београд 1891, 87.

² Ђ. Кадијевић, *Повратак краљице*, Нин, бр. 2983, (Београд, 28. 02. 2008), 47.



Сл. 1. Урош Предић, *Краљица Најалија*, 1890.

Након протеривања из земље краљица је оставила Лазару Докићу да чува бисту са њеним ликом, рад Петра Убавкића, као и свој портрет који је насликао Влахо Буковац.³ Уколико тада није понела портрет са својим ликом који је насликао Предић – мада се таква могућност не може искључити – постоји претпоставка да се портрет у годинама након краљичиног изгнанства налазио или у дому у којем је обитавала током боравка у Београду⁴ или, евентуално, у просторијама Женског друштва у Београду. На такав закључак упућује извештај у којем се наводи да је из просторија Друштва након Мајског преврата 1903. нестао краљичин портрет (вероватно рад Предића),⁵ мада се не може искључити ни могућност да извештај упућује на краљичин портрет који је за Друштво насликао Стеван Тодоровић.⁶ Такво виђење би се поклопило са Предићевим наводом да је портрет нестао у преврату.⁷ Евентуална могућност да је портрет након преврата нестао из двора чини се тешко одрживом, с обзиром на то да сачувани прилично неодређен инвентар⁸ и извештаји након преврата указују да се у двору налазила једна краљичина биста,⁹ као и пакет слика (вероватно фотографије, литографије...) са краљичиним ликом које су откривене у једном орману, али оне не упућују директно на Наталијин портрет.¹⁰ Такође, атмосфера на двору 1903. године иде у прилог претпоставци да се портрет тада није налазио у двору, будући да би актуелна краљица Драга тешко дозволила да се идентитетски портрет њене супарнице нађе у простору двора. Чини се веома могућим да је након преврата краљичин портрет привремено склонио неко од њених повереника и потом послао Наталији. Упркос одсуству чврстих доказа, са претпоставком да будућа истраживања доведу до другачијих закључака и са сазнањем да се у свим кључним извештајима *йорџреј* нигде не везује директно за Предићев рад, можемо претпоставити да је портрет у једном тренутку (1891, 1895, 1903) однесен из земље. Тако из писма које је у јуну 1904. краљица Наталија упутила Ружи Орешковић, сазнајемо да *йорџреј*, и то вероватно овај који је пред нама, треба да се пошаље чувеном писцу и колекционару Пјеру Лотију, и то адресиран на француску амбасаду у Цариграду.¹¹ Даљи историјат слике остао је делимично непознат све до њеног поновног *откривања* 2008.¹²

Пре тумачења портрета, указаћемо да је краљичина представа превасходно визуелни предмет. Сликана представа као метафора елегичног, прохујалог света, јесте један *мрџви* предмет.¹³ Истовремено, сликовни објекат уколико на њему доминира човеков лик трансформише платно, и путем репрезентације,¹⁴ представљања представљеног, од

³ Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад његов скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 149.

⁴ Краљица је кућу након изгнанства 1891. оставила у закуп. У извештају се каже да сав намештај стоји како је било, и да чистоћу одржава 6-7 млађих особа: *Мале новине*, бр. 137, год. XIV, (Београд, 20. мај, 1901).

⁵ *Вечерње новости*, год. XI, 7. март 1903.

⁶ *Аутиобиографија Сиве Тодоровића*, Нови Сад 1951, 76.

⁷ М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, Нови Сад 1998, 251.

⁸ Инвентар је публикован у листу *Штампа*, почев од новембра 1903.

⁹ *Штампа*, год. II, бр. 311, 29. новембар 1903.

¹⁰ *Штампа*, год. II, бр. 310, 28. новембар 1903.

¹¹ *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, Београд 1996, 111.

¹² Слика је недавно откупљена на аукцији (Bonham's, London). Тренутно је у власништву породице Срећеновић у Торонту: Ђ. Кадијевић, *Повраћај краљице*, 47.

¹³ М. Ann-Holly, *Interventions: The Melancholy Art*, Art Bulletin, Vol. LXXXIX, No. 1, March 2007, 7–17.

¹⁴ О појму репрезентације, или боље речено репрезентацијама, са пратећом литературом у: И. Борозан, *Сјоменик у храму: Memoria Краља Милана у Ђурлини*, рукопис магистарске тезе одбрањене на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд 2008, 18.

мртваг објекта ствара актуелни субјекат. Уколико узмемо у обзир краљичине речи, које је изговорила након смрти новорођеног сина Сергија: *Молила сам да за фотодографију, Милан ми је био обећао, али није учинио, ја од њега деишећа, које једва да сам видела у часу рођења, није ми остало ништа...*,¹⁵ закључујемо да је она, наложивши израду свог лика, желела да побегне од заборавља. Ханс Белтинг каже да: *посвојање смрти гарантује слику, као и: да би без чврсте везе са неовраћено одсућним али веома жељеним објектом, слика постала само уметничко дело.*¹⁶ Управо на тај начин посматрамо и краљичину представу, као њену презентацију, негацију *одсућива*, као потврду њеног *присућива* у историји, свесни, лични запис у времену, стварање визуелне меморије,¹⁷ антропоцентрични индекс, који говори о краљичином лику 1890, али и, сходно томе, знак који указује на околности које су га произвеле.

Истовремено ћемо кроз портрет сагледати и личност сликара, Уроша Предића. Мера којом сликар себе мери прилично је једнака оном што он види у насликаном портрету. Лакановски речено, слика, портрет краљице, постаје рефлективно огледало у коме се огледа сликар у потрази за својим идентитетом.¹⁸ Тако ћемо поред краљичиног идентитета доћи и до сликаревог, без жеље да их ограничимо и детерминишемо, већ да њихов променљиви идентитет истумачимо најпре у оквиру историјског момента када је слика настала. У складу са савременим виђењем портрета у ренесанси, и ми ћемо портрет краљице Наталије посматрати као *међупростор*, место у коме се пројављује *соисиво*¹⁹ насликаног и сликара, топос између *самоинсценације* и *презентације*, како смо и насловили овај рад. Феномен дубинарог портрета (међусобно читавање сликара и портретисаног) истраживачи 19-вековног портретног сликарства дефинишу као *конгенијално иаринерство*, које априори омогућава евентуална сличност две особе.²⁰ Тај њихов двојни идентитет ћемо фиксирати, не и детерминисати, будоаром као простором где је краљица позирала пред сликаром. Будоар ће тако постати физички и ментални локус, реалност краљице и сликара, речено језиком Башлара:

Соба је, у дубини, наша соба, соба је у нама. Она нас више не ограничава, јер смо на самом дну њеног мировања, у мировању које нам је она подарила. И све се некадашње собе уклапају у ову собу. Како је све једноставно.²¹

РОДНИ КАНОНИ И КОНЦЕПТ ВЛАДАРКЕ

Недавним откривањем портрета краљице Обреновић покренут је низ питања. Да би се одговорило на њих, морао се искористити одређени теоријски концепт, који

¹⁵ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усвојене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд 2006, 91–92.

¹⁶ H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 190.

¹⁷ О портрету као реликвији сећања: M. Lindinger, *Ewigkeitsmaschine. Menschenbild, Erinnerung und Museum. Schau Mich An. Wiener Pörräts*, Hrsg. von E. Doppler, M. Lindiger, F. Kreutler, Wien 2006, 21–35.

¹⁸ Ž. Lakan, *Spisi*, Beograd 1983, 5–13.

¹⁹ О конституисању *соисива* у доба ренесансе: S. Brajović, *Ренесансно сопство*, Theoria, br. 52, (Beograd 2009), 35–48, посебно 47.

²⁰ A. Dorgerloh, *Beseelung der Bilderscheinung. Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus, Hrsg. von H. Kohle, München 2008, 433–439, посебно 438–439.

²¹ G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd 2005, 208.

би допринео бољем разумевању саме ликовне представе, као и интелектуалног, ликовног, политичког, социјалног универзума у оквиру кога је слика настала. Тема која је представљена на слици, а у питању је портрет једне краљице, али и жене, условила је да одређени број теоријских поставки у овоме раду буде позајмљен из бројних феминистичких дискурса. Повезаност теорије уметности и родног канона несумњива је и управо због тога морамо да се осврнемо на конципирање родног канона као предуслова потпунијег читања портрета краљице Наталије.²² У таквом контексту настали су и теоријски оквири везани за концепт владарки и утицајних жена у европској нововековној култури.²³ Бројне тезе, махом ауторки са англо-саксонског говорног подручја, допринеле су бољем разумевању пре свега тела жене као носиоца ширих менталних, идентитетских, социјалних, родних, сексуалних ... значења у оквиру репрезентације жена и владарки. Истовремено су се и у нашој средини јавила нова тумачења положаја, карактера, пола и идентитета жене,²⁴ као и виђења родног и друштвеног манифестовања српских владарки у XIX веку.²⁵

Упркос наизглед једноставном концепту, заснованом на прихватању интерпретације родног канона и његове апропријације у нашу средину, који би за крајњи циљ имао и делимичну родну деконструкцију портрета краљице Наталије, морамо за тренутак застати. Оставивши накратко неминовност контекстуализације постојећих родних теза, указаћемо на саму вишеслојност виђења родног дискурса. Наиме, са становишта новијих истраживања феминистички дискурс није кохерентан, већ, напротив, крајње разуђен.²⁶ Било да се дели на културни феминизам (фиксни систем са потенцирањем друштва и културе) или пак социјални феминизам (нефиксни систем са истицањем репрезентације и идеологије),²⁷ њиме је указано на турбуленцију у некада строго центрираном родном канону који је почивао на тези класа–раса–род.²⁸ Међутим, различитост у оквиру феминистичког дискурса не укида основни постулат родне праксе, која у срж свог учења фиксира тезу да у виђењу рода (махом је у питању читање жене) не постоји есенцијализам. На тај начин се негира датост одређене улоге жене у друштву, њена родна, не и сексуална, различитост од мушкарца. Одатле следи закључак да је родна диференцијација последица, заправо питање, производње у оквиру које се легитимише

²² J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituinen-Problemfelder*, Köln 2007, 448–466.

²³ *Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by M. Hyde, J. Miliam, Ashgate 2003; *Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, Ed. by D. Goodman, New York, London 2003; *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courty World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, New York, Oxford 2006.

²⁴ Више о томе у: А. Столић, *Pogovor (Od istorije žena do rodne istorije)*, G. Bok, *Žena u istoriji Evrope. Od srednjeg veka do danas*, Beograd 2005, 425–445.

²⁵ А. Столић, *Краљица Драга*, Београд 2009, посебно 5–14; Ново читање (родни приступ, као и осврт на њихов јавни и приватни живот) српских владарки видљиво је и у концепту изложбе која је 2007. одржана у Београду, под именом *Принцезе и краљице*, ауторке Катарине Митровић (изложбу је организовао Историјски музеј Србије).

²⁶ О диференцирању родног канона: G. Polok, *Feminističke intervencije u istoriji umetnosti*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Andelković, Beograd 2002, 109–128; За примену родног плурализма у оквиру ликовне уметности: L. Nochlin, *Issues of Gender in Cassat and Eakins*, Nineteenth Century Art. A Critical History, Ed. by S. F. Eisenman, London 2002, 299–316.

²⁷ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Andelković, 39–108, посебно 70.

²⁸ J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 (Dec., 1986), 1054.

доминантан културни (патријархалан) модел.²⁹ Из оваквих ставова, упркос приличној истинитости која се садржи у њима, понекад проистиче заострен став, на основу ког се читава људска повест са свим структурама и подструктурама чита из владајућег мушког погледа (фалоцентричног). Управо стога настојаћемо да евентуалном применом родног канона у оквиру интерпретације портрета краљице Наталије не произведемо радикализацију погледа на место жене у друштвеној и политичкој структури.³⁰ За такво схватање послужили смо се већ сада класичном студијом Џоане Скот о родним односима.³¹ У својој *кријици* феминистичких студија као политичког покрета и теоријског дискурса, она је негирала одређене ставове раног феминистичког таласа (седамдесете године ХХ века), чини се с правом. Наиме, уместо искључивости дијалектичке прогресије, на коју су се у доброј мери наслањали пионири родних стратегија, она је, не негирајући изузетан значај родних истраживања, указала и на извесне недоследности или пак мањкавости у оквиру тог идејног конструкта. Залажући се за ишчитавање улоге рода у историјским променама,³² она је посредно одбила канонизацију дуге структуре трајања и често истичану антрополошку инхерентност људске структуре, у овом случају истичаног патријархата. Као надградњу такве праксе, указала је на потребу за осветљавањем одређених и конкретних личности.³³ Након изнетог става да је у том периоду деловање у оквиру родног дискурса било недовољно усмерено на истраживања у погледу дефинисања улоге жена у оквиру политичке историје света, она ће закључити: *Род је нови ѿоѿик, нови модус иѕѿоријских иѕѿраживања, али без аналићѿичке снаге да ѿромени иѕѿоријско иѕѿраживање*,³⁴ уз апел: *Нацѿ задаћѿак је да жене учинимо видљѿивим у оквиру ѿолићѿичке иѕѿорије*.³⁵ Управо су такви ставови допринели усложњавању, што за последицу има комплексније читање рода и његовог политичког мапирања у оквиру историје. Истовремено, ти су радови изазвали реинтерпретацију старијих схватања, која су се кретала у искључивом читању жене као обесправљеног и *бесѿомоћног* бића,³⁶ свдећи је на де-субјективизовани *ѿредмеѿ*, субјекат у оквиру потрошње и прозводње економског, а самим тим и симболичког капитала. Управо позивајући се на Џ. Скот, поједини аутори закључују да се живот жене у нововековној култури више не може посматрати строгим фиксирањем родних антагонизама, указујући на потребу да се превазиђе строга бинарна опозиција (мушко – женско).³⁷ Управо стога и Бурдије након што је истакао сопствену храброст (аутор овог текста дели такво мишљење) што се као мушко упутио у истраживање женског система, изјављује:

²⁹ Т. Guma-Peterson, Р. Metjuz, *Feministiћka kritika istorije umetnosti*, 52.

³⁰ Притом не мислимо да сакријемо евентуални негативан мушки поглед на жене у ХИХ веку, па и на краљицу Наталију. Као пример навешћемо Владана Ђорђевића који је установио да је краљица Наталија закључавши своје одаје за краља Милана заправо изазвала бројне прељубе од стране краља Милана за које он у суштини није одговоран: Милан и Наталија: *Нов чланак др. Владана Ђорђевића*, Штампa, бр. 175, год. II, (Београд, 16. јул 1903).

³¹ J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, 1053–1075.

³² Исто, 1054.

³³ Аутор цитира Мишела Фукоа, Исто, 1062.

³⁴ Исто, 1057.

³⁵ Исто, 1074.

³⁶ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, München 1998, 93.

³⁷ М. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, *Art Bulletin*, September 2006, Vol. XXXII, No. 3, 453–475, посебно, 455.

Неке жене више воле избећи анализу потчињености од страха да дозволити учешће жене у односу владавине значи пребацити са мушкарца на жену терет одговорности.³⁸

Управо у таквим оквирима креће се и намера истраживача када је реч о портрету краљице Наталије, који путем репрезентације представља и саму њену личност, али и личност, као и род, аутора текста.³⁹ Намера је да, бурдијеовски речено, укажемо на комплексно поље као на структуру објективних односа власти и потчињености. Тако ће портрет краљице Наталије послужити као агенс за себе, али и као case study,⁴⁰ који ће омогућити да боље сагледамо структуре једног доба. Истовремено, нећемо испустити из вида ни уметничку форму структурирања портрета. Такав поступак олакшан нам је валоризацијом портрета као ликовног жанра.⁴¹ Напуштање дијалектичке прогресије у виђењу развоја уметности поклопило се са интелектуалном климом у којој живимо, олакшавајући нам *рехабилитацију* портрета, али и *немодерних* уметника, који су попут Предића стварали на крају XIX века. Тако је још једанпут потврђена теза о вези уметности и друштвених, интелектуалних, економских околности.

ПОСТСКРИПТУМ О ВЛАДАВИНИ И ЉУБАВИ: ВИЗУЕЛНО-ВЕРБАЛНИ НАРАТИВ КАО ПРЕДУСЛОВ ТУМАЧЕЊА ПОРТРЕТА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ ОБРЕНОВИЋ

Наслов *Постскриптум о владавини и љубави* назив је поглавља из Бурдијеове књиге *Владавина мушкарца*. На основу њега покушали смо да укажемо на односе љубави и моћи који су прожимали причу о животу краљице Наталије до настанка њеног портрета који је насликао Урош Предић,⁴² као и у време самог одсликавања.

Тумачење портрета краљице Наталије, који представља срж овог рада, у извесној мери је, као што смо рекли, прожето родним приступом. Такво читање неминовно се одразило и на историјско-уметнички дискурс, што је за последицу имало низ нових виђења жене у оквиру односа ликовно дело – друштво. Управо стога, захваљујући, међу осталима, и Гризелди Полок, једно ликовно дело више није било само платно, скуп ликовних правила, чија се суштина исцрпљивала у иконографско-стилским компарацијама.⁴³ Тако схваћено дело постало је не само илустративни приказ одређене праксе већ и њен конститутивни уобличитељ.⁴⁴ Прихватањем таквог става визуелна представа је изгубила наддруштвени контекст и ауру естетске аутономије, поставши не само објекат погледа већ и активни агенс усклађен са односом производње и потрошње у једном друштву.⁴⁵ Међутим, на основу виђења одређених критичара оваквог става, Полокова је тако свела уметничко дело на пуки друштвени производ или, у најбољем случају, историј-

³⁸ P. Burdije, *Vladavina muškarca*, Podgorica 2001, 156.

³⁹ M. Wiseman, *Gendered Symbols*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56:3, Summer 1998, 241–248.

⁴⁰ M. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, 453.

⁴¹ R. Rosenblum, *Portraiture: Fact versus Fiction*, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment, Ed. by Royal Academy of Arts, London 2007, 14–24, посебно 14–15.

⁴² P. Burdije, *Vladavina muškarca*, 149–153.

⁴³ G. Polok, *Feminističke intervencije u istoriji umetnosti*, 109–128.

⁴⁴ Аутор цитира Гризелду Полок, Т. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 82.

⁴⁵ B. Andelković, *Istorija umetnosti i feminističke teorije slike*, 22.

ски извор.⁴⁶ Истовремено, с друге стране родног канона истиче се став Линде Нохлин. Упркос прихватању друштвености једног ликовног дела, она је моћ ликовне представе пре свега видела у њеној визуелизацији, и њеној изражајној моћи.⁴⁷ Такав поглед изазвао је реакцију која је утицала на појаву свести о потреби додатне контекстуализације и историзације визуелног феномена, притом не умањујући његову изражајну снагу.⁴⁸

С треће стране, потребно је истаћи и идеју Мике Бал, која је у оквиру свог картезијанско-логичког текстуалног наратива вербално претпоставила визуелном. Детерминишући тако објекат, она је све препустила погледу субјекта, дајући му улогу ствараоца и пресудитеља.⁴⁹

Но, чини се да је временска дистанца, као и у случају генералних родних студија, учинила своје. Један својеврстан средњи пут, који се већ називао, пут између вербалног и визуелног,⁵⁰ који притом користи оба правца, чини се, данас, у случају родних студија, постаје мериторан. Такође идеја да жена у прошлости није била само субјекат већ у неким случајевима и носилац, генератор значења,⁵¹ добија истакнуто место у оквиру модерних истраживања женског субјективитета. Потреба за мултидисциплинарним приступом, одбацивање крутости одређених метода, или пак њихова надоградња, утицали су на то да се у савременим радовима који се баве представама моћних жена у фузији вербалног и визуелног деконструише, а потом и реконструише, тражени модел конкретне историјске представе, у овом случају представе краљице Наталије.

Управо наведеним тезама и антитезама не само да се оспорава могућност диференцирања родног канона већ се на основу њих може закључити да је портрет краљице Наталије потребно урамити у шири оквир ондашњих струјања. Тако ћемо покушати да укажемо на узроке који су омогућили да он настане баш 1890. године.

У том контексту укратко ћемо указати на родну диференцијацију у оквиру културе XIX века. Кључна тачка за разумевање новог положаја жена у XIX веку свакако је Француска револуција.⁵² Промене изазване њоме одразиле су се и на ново виђење жене у оквиру новоствореног мушког братства.⁵³ Истицање грешности старог режима у доброј мери је повезано са женскошћу рококо културе. Ефеминизација целог старог система повезана је са фриволношћу, еротизмом и артифицијелношћу прошлог света, што је у великој мери била последица женског принципа. *Ancient regim* подвргнут је етичкој, као и естетској демонизацији коју је у пуној мери спроводио Русо. Истицана је потреба да се формира нови маскулозни систем базиран на класичном етичком коду. Тако је већ раније започета диференцијација полова, са бројним теоријама којим се указивало на полну разлику као последицу биолошког и психолошког детерминизма, достигла кулми-

⁴⁶ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 82.

⁴⁷ L. Nohlin, *Žene, umetnost, moć*, 129–152; Више о тезама Линде Нохлин, В. Anđelković, *Istorija umetnosti i feminističke teorije slike*, 24–28.

⁴⁸ Lj. Jordanova, *Predavanje Linde Nohlin, Žene, umetnost, moć*, 153–160, посебно, 156.

⁴⁹ M. Bal, *Čitanje pogleda: Konstrukcija roda u Rembranta*, 161–188.

⁵⁰ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 61.

⁵¹ E. Kauvi, *Žena kao znak*, 221–236.

⁵² Од малобројне литературе на српском језику која се односи на Француску револуцију, издвојили смо: М. Озоуф, *Кријички речник Француске револуције*, Нови Сад, Сремски Карловци 1996.

⁵³ J. H. Casid, *Commerce on Boudoir, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by. M. Hyde, 96–97.

нацију.⁵⁴ Нови однос полова настао у XIX веку постао је чврсто кодификован конструкт, заснован на научним чињеницама. Дарвинов еволуционизам⁵⁵ са својом скалом ступњевитости живих бића поспешао је полну сегрегацију⁵⁶ и заоденуо је аурум природности и вечитости.⁵⁷ Тако су: *друшћивени и културни односи жена позиционирани у иаиријархалном друшћиву и њихови иденитијетети су обликовани у складу с улогама и смислом који та идеологија одобрава.*⁵⁸

Новостворена грађанска класа дефинисала је ове ставове и на основу њих саградила грађанску породицу XIX века. У оквиру ње, жена је била биолошка допуна мушкарцу, и у складу са тим са мушкарцем је конституисала породицу као *природну* датост. Та и таква породица постала је основ новог грађанског друштва и у оквиру ње је место детета предестинирано као последица природног канона. Жена као носилац репродукције дефинисана је као стуб породице, едукатор детета с којим је чинила органско јединство.⁵⁹ Сходно таквој улози, она је била отелотворење врлина, које су се кретале у оквирима задате женскости. Тако су скромност, чедност, осећајност словиле као врлине које треба да красе једну госпођу из грађанске породице. Као производ тих врлина место жене било је у домену приватног. Она је постала *госпођарица дома*,⁶⁰ носилац сентимента, чувар породичног огњишта, залог националне репродукције.⁶¹ Било какво одступање у оквиру таквог конструкта за последицу је имало нарушавање природног стања, и као његову последицу борбу полова.⁶² Кретање жене је стога било пре свега видљиво у приватним, женским просторима.⁶³ Улазак жене у јавни простор изазивао је реакцију, будући да се тиме угрожавао јавни простор мушкарца. Тако је за жене политички простор са свим подструктурама остао забрањена земља, место *оносирано*, изван реалног домашаја.

Овакво виђење места жене у оквиру културе XIX века потребно је тестирати у односу на улогу владарке у ширим европским оквирима у том периоду. На почетку, потребно је напоменути да краљица никада није само жена, као што ни краљ никада није само човек.⁶⁴ Они, на основу теорије Ернста Канторовица о бесмртном и смртном телу владара,⁶⁵ у себи сједињују оба тела и тако конституишу једно мистично тело, које ни-

⁵⁴ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Hrsgs. von H. Kohle, 511–517, посебно 511.

⁵⁵ Ч. Дарвин, *Човеково порекло и еволуционално одабирање*, Нови Сад 1977.

⁵⁶ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, 512.

⁵⁷ L. Nohlin, *Žene, umetnost, moć*, 130.

⁵⁸ T. Guma-Peterson, P. Metjuz, *Feministička kritika istorije umetnosti*, 55–56.

⁵⁹ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 517.

⁶⁰ Тако извештач аустријског часописа, *Oesterr. Volks Zeitung*, наводи: *Српкиња у породици заузима прво место, она је домаћица и добри дух породице и на првом месту мајка. Мајери на ширези припада почасно место, она у дому господари као Краљица: Како жене живе у Србији*, Вечерње новости, бр. 298, год. XVII, (Београд 27. октобар 1899).

⁶¹ А. Столић, *Родни односу у царству поделених сфера*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 89–111, посебно 105–109.

⁶² S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 512.

⁶³ G. Polok, *Modernost i ženski prostori*, 3+4, бр. 6, Београд 2001, 5–13, посебно 8; S. Čupić, *Predstavljamo autora. Griselda Pollock (intervju)*, 3+4, бр. 6, Београд 2001, 12–13.

⁶⁴ R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 1–15, посебно 2.

⁶⁵ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton University Press 1997.

када не умире. Такав закључак је валидан, али само ако га тестирамо у односу на легитимне владарке, попут енглеске краљице Викторије. Другу страну медаље можемо уочити на основу случајева краљица чија је првенствена улога она која је легитимише као владареву супругу. Такви су случајеви Елизабете аустријске, Маргарите Савојске, Евгеније француске. Све оне, па чак и краљица Викторија, поседовале су један додаток у односу на знаменито Канторовицево виђење о два владарева тела. Оне су у оквиру своје личности добиле још једно, треће тело владарке, женско тело. Тако *женско тело* постаје додаток у оквиру виђења жене владарке у XIX веку. Уз сву опасност коју носи свако уопштавање, прихватајући разлику између француског апсолутистичког система, који жене искључује из наследног права,⁶⁶ и рецимо енглеског конституционалног система, где то није случај, можемо извести одређене закључке. Улога владарке у XIX веку наслања се на ону из претходног века. Као и у XVIII веку,⁶⁷ она се дефинише у оквири-ма послушности владарке своме мужу,⁶⁸ а брачна срећа се истиче као врхунски идеал. Сходно томе, краљица је аполитична а мера њене личности утврђује се отелотворењем идеала буржоазije, који истичу фамилијарност, честитост и религиозност као есенци-ју женствености.⁶⁹ Но, упркос таквим ставовима, тело владарке није могло избећи сопствену политизацију, оно је било мера сложеног генерисања погледа, али и учитавања различитих идеологија у њено тело.⁷⁰

Ипак, да ли се овакав конструкт у највећој мери утемељен може применити и у оквиру српске средине XIX века? У највећој мери, да. Наиме, у оквиру *патријархалног мајеринства* као метафоре српског виђења полова у XIX веку, жени је такође била намењена улога у оквиру захтеване приватности.⁷¹ Без правне могућности наслеђивања, нормативно подређена мушкарцу, жена је у српском друштву била подређени партнер у оквиру друштва⁷² и брака.⁷³

Да бисмо потврдили такав став, а у контексту нашег примарног истраживања личности и лика краљице Наталије, извршићемо један тест. Тако ћемо већ поменуто прожимање визуелног и вербалног искористити да бисмо потврдили тезу о потчињености жена, па и владарки, у оквиру српског друштва у XIX веку. Томе ће послужити и четири визуелне представе краљице Наталије из фонда Историјског музеја Србије, настале до 1880. Помоћу њих ћемо јасно указати на културни модел који је обликовао личност краљице Наталије, као и на који је начин српска заједница желела да види супругу једног српског краља. Одрасла у патријархалној средини, припремана за добру удају, фи-

⁶⁶ M. D. Scheriff, *The Portrait of the Queen, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, Ed. by. D. Goodman, 45–71, посебно 47–52.

⁶⁷ L. Wolff, *Hapsburgs Letters: The Disciplinary Dynamics of Epistolary Narrative in the Correspondence of Maria Theresia and Maria-Antoinette, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen*, 25–44.

⁶⁸ B. Weisbrod, *Theatrical Monarchy: The Making of Victoria, The Modern Family Queen, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, 238–253, посебно, 245.

⁶⁹ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House of Savoy*, Исто, 195–215, посебно, 196.

⁷⁰ R. Weil, *Royal Flesh, Gender and the Construction of Monarchy*, Исто, 88–102, посебно, 99.

⁷¹ А. Столић, *Родни односи у царском додељених сфера*, 89–111.

⁷² А. Вулетић, *Власи мушкарца, њокорносџ жена, између идеологије и праксе*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 112–132, посебно 113.

⁷³ Н. Мишковић, *Дражи мој Милеџа. Прејиска Јелене Новаковић као огледало породичних односа у београдској политичкој елити крајем 19. века*, Исто, 509–525.

* ИЗМЕЂУ САМОИНСЦЕНАЦИЈЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈЕ: ПОРТРЕТ КРАЉИЦЕ...



Сл. 2. Краљица Наталија, 1875 (ИМС)



Сл. 3. Краљица Наталија, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)



Сл. 4. Краљица Наталија и престолонаследник Александар, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)



Сл. 5. Краљица Наталија, престолонаследник Александар и краљ Милан, друга половина 8. деценије XIX века (ИМС)

но образована, краљица Наталија је била исконструисана *добра суџуџа*.⁷⁴ Пуна вере у идеализовану слику свога мужа она је дошла у средину која је тражила владарку по мери свога владара, и она је ту слику по слободној вољи понудила народу.

На тој првој слици коју смо изложили у оквиру овог мозаика видимо младу заручницу кнеза Милана (сл. 2). Млада девојка, без сопственог правног и имовинског статуса, маркирана натписом који је дефинише као заручницу светлог кнеза, јасно указује на позајмљену личност будуће владарке коју мапира субјективитет њеног мужа. Следећа слика је њен приказ у једном неутралном простору, у костиму српско-грађанског профила (сл. 3). Из слике се јасно читава да је њено тело *йоницићено*, и да оно постаје одора захтеваног идеала српске елите, чије је отелотворење костим који носи. Трећом сликом дата је једна сентиментална представа, у чијем се центру налази визуелизација чулног односа мајке и детета, краљице Наталије и престолонаследника Александра (сл. 4). Четврта представа је стандардно визуелно решење: представа породичне идиле, оличене у тријади отац–мајка–син, увод је директно у сферу подељених улога⁷⁵ (сл. 5). Активни отац, владар, војник у униформи, заглаван је у хоризонт као парадигму јавног делања. Краљица је опозитно представљена у седећем, потчињеном положају. Не гледајући директно у посматрача, она је фокусирана на свога сина, чија будућност дефинише и њен будући социјални статус, ограничен приватним простором. Представљеним сликама указано је на општи образац места и родне улоге у оквиру европске визуелне културе. Поглед на жену и породицу кретао се у оквиру доминантног мушког погледа, и био је једнак и за обичну грађанску породицу и за владарску. Изједначавање владарског и грађанског модела, као и њихово визуелно представљање, део је ширег културног кода, али и новог политичког дискурса. Нова моћ буржоазије нужно је водила ка ограничењу улоге монархије. У конституционалним монархијама бити владар-грађанин било је пожељно, па чак и нужно. Идеали и праксе новог грађанског дискурса постали су део владарског репрезентовања, као што су и наслеђени обрасци владарских ритуала постајали део грађанског идентитета.

Упркос доминантном моделу, који се заснива на родној диференцијацији у Србији XIX века, према новијим студијама жена је у оквиру српског друштва имала и активну улогу,⁷⁶ услед чега се напушта став о строгој сепарацији моћи у оквиру родне поделе у савременој науци.⁷⁷

Управо ће се у случају краљице Наталије потврдити изнета теза и запазити одступање од једностраног погледа о потпуној искључености жена, па и владарки из зоне јавне сфере деловања. Политичке амбиције краљице Наталије почеле су да се испољавају већ током српско-турског рата 1876–78. Тако је она, обучена у српски народни костим, јавно демонстрирала свој национални патос на молебану за помоћ српском оружју у београдској Саборној цркви.⁷⁸ Бодрењем мужа и истицањем вере у *српску сивар* она је

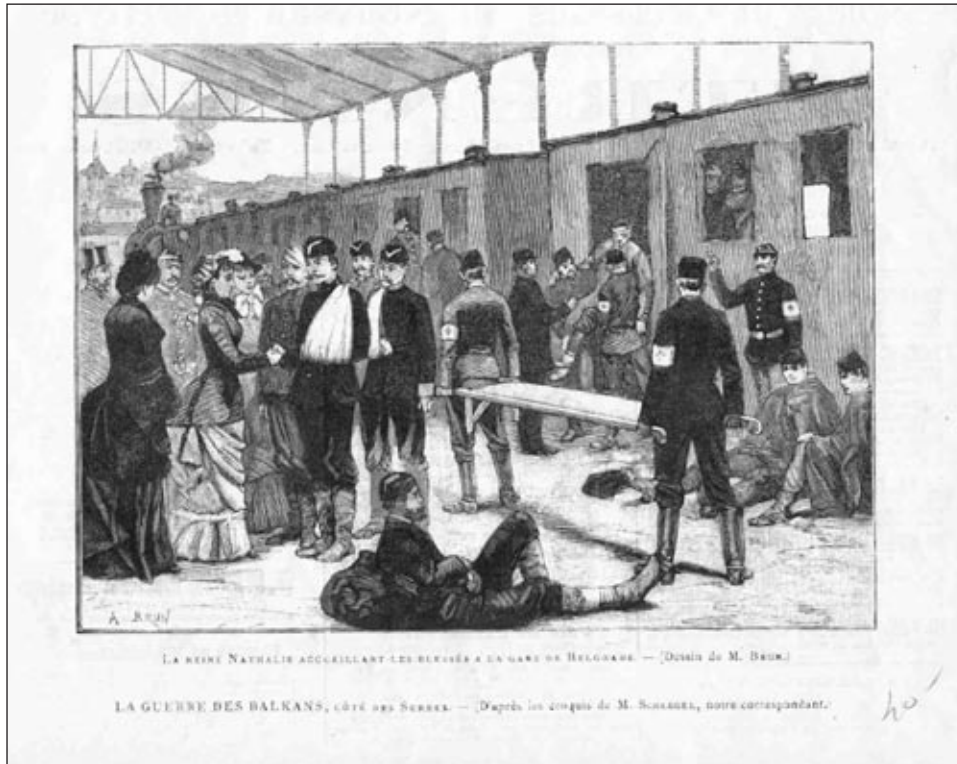
⁷⁴ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 49–68.

⁷⁵ S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 513.

⁷⁶ А. Вулетић, *Власић мушкарца, йокорносй жена између идеологије и йраксе*, 125; О моћи жене у домени визуелне културе: Н. Макуљевић, *Моћна жена – еџзоична йојава: Жена османскоџ Балкана у евройским йуџоисима Новоџ века*, Европска слика Балканске жене, уред. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 30–45.

⁷⁷ R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body*, 2.

⁷⁸ Н. Крстић, *Јавни живоји*, II, прир. М. Јагодић, Београд 2006, 328.



Сл. 6. Краљица Наталија дочекује рањенике, 1885 (ИМС)

почела да креира сопствени имиџ, у оквиру јавног простора. Тако су је видели и страни путописци, како сведочи Анђело де Губернатис: *Она је лепа, драга, она је као добра вила српског народа, и добри дух српског краља... њена оданост земљи иде до хероизма (народ је обожава).*⁷⁹ Слика узорне владарке и велике патриоткиње постаће полако њен идентификациони модус у већем делу српске јавности. Креирање њене јавне личности кулминирало је током српско-бугарског рата 1885. Подржавање понекад меланхоличног мужа, жеља да *узјаше коња* и крене у рат,⁸⁰ бодрење српских официра и војника асоцирају на стари елизабетијански код, по коме владарка има *ћело жене али сћомак и срце мушкарца*.⁸¹ Кулминацију њеног имиџа достигнуту током њене помоћи рањеницима за време рата, пратила је и визуелна култура (сл. 6). Анимирањем београдских госпођа, као и личним трудом на збрињавању рањених, потврдила је и сопствену слику у јавности. Сећање на њено пожртвовање остало је трајно у колективној свести народа. Без обзира на то што је милосрђе, оличено у добротворним и хуманитарним активностима, захте-

⁷⁹ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, Београд 2008, 149.

⁸⁰ Краљица *Најталија Обреновић*, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 161.

⁸¹ Тако је јавност видела енглеску краљицу Елизабету Прву: R. Schulte, *Conceptual Approaches to the Queen's Body*, 2.

вано од жена и владарки⁸² као део просвећеног пијетизма и хришћанског каритаса,⁸³ и упркос вероватној хуманој емпатичности краљице према рањеницима, њено иступање на такав начин засигурно је поред учвршћивања пољуљаног угледа краља Милана, као и целе земље, посредно или непосредно било у служби самопројављивања. Уколико узмемо у обзир чињеницу да је рат са Бугарском 1885. био изгубљен и да се кнез спремао да понуди оставку, такво понашање краљице додатно потврђују оновремена сведочења да је хтела у једном тренутку и да преузме власт.⁸⁴

Промену става и напуштање скровитог места резервисаног за супругу владара током осамдесетих година XIX века пратила је њена активна улога у конституисању женског простора. Организовањем бројних посела и забава на двору краљица је постала својеврсни идеатор женске еманципације у српском друштву.⁸⁵ Поставши матрона српског друштва, она је креирала женски простор, у коме су жене под њеним покровитељством постајале део културног живота Београда.⁸⁶ Управо тако и Луј Леже наводи: *Салони су рејки и ѿецко је у њих ући. То се може захваљујући краљици Најталији, ѿла Рускиња, ѿла Румунка... она уводи ѿријеме... да српске ѿосјође ујознају чари овог ѿријайног живоѿа...*⁸⁷ У наставку, он закључује да су салони, а самим тим и учешће жена у оквиру њих, метафора слободе једне земље. Управо такав позитиван став о салонима (поселима) као месту *ѿсеудосоцијалног сѿисѿиѿиѿиѿа за едукацију* жена изнесе и савремени истраживачи културе салона, најчешће везане за француско подручје XVIII века.⁸⁸ Исти закључак може се применити и на женске просторе које је организовала краљица Наталија. Проток информација, креирање јавне и интелектуалне сцене, укључење жена макар и на посредан начин у оквире модног, културног и мисаоног живота, као и делимично укључење појединих делова популуса у оквире строго кодификованог живота двора, одлике су како француских салона⁸⁹ тако и дворских женских кружока које је организовала краљица Наталија.⁹⁰ Стога се можемо сложити са ставом да салони не само што нису узрочници евентуалне ефеминизације (дегенерације) заједнице већ, напротив, они су један од генератора регенерисања друштва.⁹¹

Таква владарка, носилац женске свести у Србији, али и особа са јасним ставом о својој улози, постала је краљица Наталија током осамдесетих година XIX века. Овакав

⁸² На сличан начин је и цар Фрања Јосиф захтевао од царице Елизабете да помаже рањеницима у Будимпешти након неповољног момента у аустријско-пруском рату 1866: A. Freifeld, *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism, The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, Ed. By. L. Cole, D. Unowsky, New York, Oxford 2007, 138–161, посебно 149.

⁸³ Тако царица Марија Терезија у правилнику понашања за своју ћерку Марију Антонету истиче и нужност учешћа у хуманитарним акцијама: R. Schulte, *Madame, Ma Chère Fille-Dearest Child: Letters from Imperial Mothers to Royal Daughters, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, 156–194, посебно 161. На сличан начин се и краљица Наталија обратила женама у листу *Домаћица*, речима да се патриотска улога жене пројављује кроз болнички рад: *Домаћица*, бр. 3, год. 1 (Београд, септембар 1875), 42.

⁸⁴ Н. Крстић, *Јавни живоѿ*, III, 309.

⁸⁵ П. Димитријевић-Стошић, *Посела у сѿароме Беоѿраду*, Београд 1965, 85–96.

⁸⁶ *Краљица Најталија Обреновић, Моје усѿомене*, прир. Љ. Трговчевић, 36–37.

⁸⁷ Л. Леже, *Сава, Дунав, и Балкан*, Србија и Срби, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, 128.

⁸⁸ D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 22, No. 3, Special Issue: The French Revolution in Culture, (Spring, 1989), 329–350, посебно 334.

⁸⁹ Исто, 338–340.

⁹⁰ П. Димитријевић-Стошић, *Посела у сѿароме Беоѿраду*, 89.

⁹¹ D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, 336.

став краљице може се уочити и на скулптури коју је 1886. по њеном подобју израдио Алајош Штробл (сл. 7).⁹² На страну да ли се уметник изразио већ канонским иконографским и стилским језиком у представљању владарки. Њено монументално попрсе, као и став и израз пун дигнитаса, несумњива су потврда тезе да је краљица Наталија⁹³ искорачила из зоне приватности и ушла у борбу за заузимање политичког хабитуса.

Да, управо је таква жена и краљица постала током деценије од доласка у Србију краљица Наталија. Разрушени идеали у погледу на брачни живот,⁹⁴ суочавање са стварним супружником, који није принц из бајке (кнежеве прељубе...), сукоби око старатељства над сином, допринели су да она још више очврсне и започне борбу за своје место у српском друштву. Њен нови идентитет се може сажети речима које је изговорила 1887:

Горда сам, говорила, па не могу да попустим. Краљ хоће да има уза се по неку сукњу, а ја не могу да сам све једнако уз њега.⁹⁵

Таква краљица није била по укусу једног дела српске елите. Корећи краљицу због недостатка *умљайосџи*, и *крџосџи* помоћу које би задржала мужа,⁹⁶ Никола Крстић је сублимирао већински став у оквиру епохе који се састојао у захтеваној покорности жене мужу. Истовремено је недостатак те покорности маркирао жену као кривца за евентуални брачни дисбаланс.

Ситуација се није добро одвијала по краљицу. Развод брака и њен одлазак из земље 1887. учинили су је рањивом.⁹⁷ Склоњена с јавне позорнице, без могућности интервен-



Сл. 7. Алајош Штробл, *Краљица Наталија*, 1886 (ИМС)

⁹² Основни подаци о скулптури: Т. Јовановић-Чешка, *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 253.

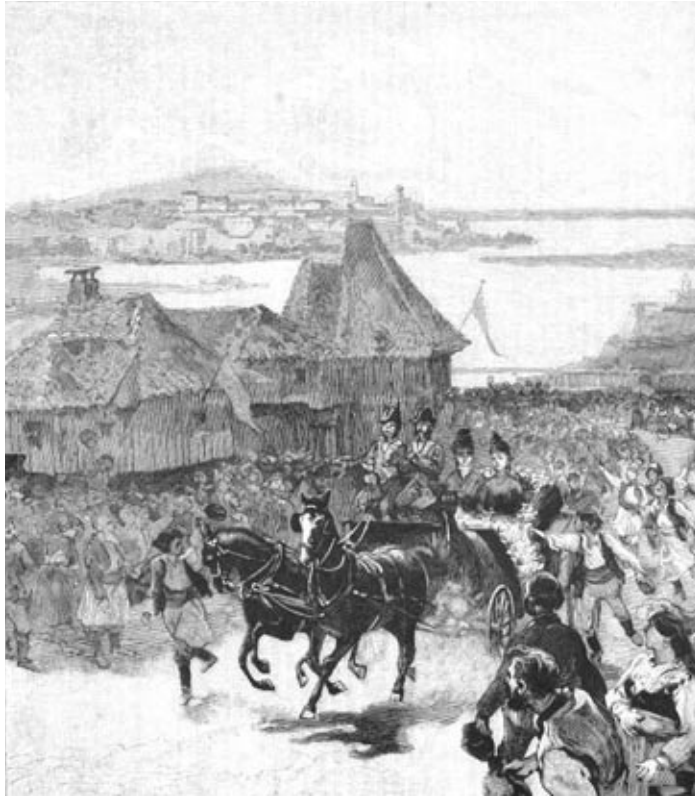
⁹³ Ненад Симић је закључио да биста краљице Наталије, рад Петра Убавкића, одише изразом охолости владарке: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад првог скулптора обновљене Србије*, 149.

⁹⁴ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 75 и даље.

⁹⁵ Н. Крстић, *Јавни живој*, III, 305.

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Никола Крстић наводи разлоге зашто није добро да се краљ и краљица разведу, она по уставу има право да у време малолетства буде регент, али по уставу нема право да се меша у земаљску управу (биле би размирице): Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, Београд 2007, прир. М. Јагодић, 26–27.



Сл. 8. Дочек краљице Наталије у Београду, 1889.

ције у оквиру дворског и политичког живота, она је у великој мери маргинализована. Променом политичких околности 1889. и одласком краља Милана из земље настаће повољнија политичка клима у земљи, што ће омогућити повратак краљице Наталије у Београд. Од тог тренутка, па до њеног изгнанства 1889, траје мучна и исцрпљујућа борба супружника. Тријумфални долазак у Београд, поздрављен од масе света, указао је на траг који је краљица оставила у колективном сећању популуса (сл. 8). Такав одзив је за краљицу био знак да може започети своју борбу, будући да јој је јавно мњење наклоњено.

Борба супружника као парадигма *борбе њолова* одвијала се и на културно-политичком пољу: краљица Наталија као заговорник руског утицаја и краљ Милан као агитатор у корист аустријског. Тај сукоб утицаја преламао се у лику њиховог детета, престолонаследника Александра. Престолонаследник Александар, који их је својевремено, у време брачних трзавица, једино још *сијајао*,⁹⁸ постао је жариште њихових сукоба. Борба за дете била је борба за сопствену легитимизацију. Престолонаследник је као носилац симболичког капитала постао симбол борбе брачног пара и *џрофеј* који је по-

⁹⁸ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, 149.

бедиоцу осигуравао статусну будућност. Упркос томе што је краљ Милан напустио земљу, краљичина ситуација није била комфорна. Наиме, у договору с краљем Миланом њена слобода кретања је била ограничена. Она је била приморана да уместо двора за место свог боравка изабере дом своје дворске даме на Теразијама, у коме ће провести наредни период под присмотром власти.

Кључно ограничење које је власт наметнула краљици Наталији оличено је у чињеници да је могла само неколико пута годишње да посети сина. Ограничена слобода, а посебно немогућност да по својој вољи види сина,⁹⁹ учинили су је својеврсном мученицом у очима јавности. Јединство мајке и сина, као део сентименталног патоса епохе у краљичиној обради, постало је део њеног политичког плана. Одвојена од детета, она је изгубила добар део сопственог симболичког кредибилитета, будући да су деца и у XIX веку била носиоци бројних исконструисаних значења.¹⁰⁰ По већ устаљеном механизму који је стајао на располагању владаркама у оквиру нововековног владарског концепта,¹⁰¹ она је почела да креира сопствену слику категоријално је везавши за представу престолонаследника као носиоца заједничке политичке будућности. Отуда и њен вапај:

Кочопере се у дворским колима док се возе у скупштину... Нека ми само дозволе да једне даљине одем у цркву са дететом и покличу би им одзвањали у ушима следећих десет дана.¹⁰²

Врло добро схвативши моћ јавног мњења, она га је на разне начине креирала, проникнувши у његову снагу боље од других.¹⁰³ У веку када су и конституционални монарси, па и српски монарси, *зависили* од јавног мњења,¹⁰⁴ јавља се и феномен *масе*,¹⁰⁵ на који су владари и владарке широм Европе морали озбиљно мислити креирајући свој визуелни лик.¹⁰⁶ Уместо затворених кругова елитне јавности која је перципирала личност владара у периоду до XIX века,¹⁰⁷ маса као отелотворење најширих друштвених слојева постаје битан регулациони фактор у јавном животу деветнаестовековних друштава. Краљица Наталија је одлично разумела постојање и јавности, али и масе, и сходно томе је и креирала имиџ.

⁹⁹ Слободан Јовановић наводи да је краљица Наталија за четрнаест месеци, колико је боравила у Београду, сина видела само седам пута: С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, I, Сабрана дела, књ. 6, 137.

¹⁰⁰ О детету као медијуму наметнутих симболичких значења: В. Симић, *Свећу дејствија и његова слика у српској уметносисти 19. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 133–161, посебно 134.

¹⁰¹ Тако је Катарина Медичи користила своју децу у циљу свог политичког легитимитета у Француској у XVI веку: К. Crafword, *Catherine de Médicis and the Performance of Political Motherhood*, *The Sixteenth Century Journal*, XXXI/3 (2000), 643–673.

¹⁰² Краљичино писмо је од 12. октобра 1889. године: *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, 58–59.

¹⁰³ Тако се Никола Крстић питао након штампања *Сјоменице* о прогонству од стране краљице, на српском и француском: Шта ће јој то, не схватајући да краљица Наталија на тај начин креира будућност, што ће се и потврдити њеним каснијим повратком у земљу: Н. Крстић, *Јавни живот*, IV, 148.

¹⁰⁴ И. Борозан, *Рејрезенџајтивна култура и политичка пројагаанда, Сјоменик кнезу Милошу у Неџошину*, Београд 2006, 29–40.

¹⁰⁵ Основна студија о феномену *масе*: Е. Kaneti, *Masa i моћ*, Zagreb 1984.

¹⁰⁶ J. Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, Oxford University Press 2003.

¹⁰⁷ J. Habermas, *Javno мнjenje, Iстраживање у области једне категорије грађанског друштва*, Београд 1969, 11–22.

У оквиру тог дискурса визуелно се наметнуло као језик пријемчив ширим круговима јавности, па и *маси*. Кулминација визуелизације владарских слика, уз помоћ различитих масмедија, десила се крајем XIX века.¹⁰⁸ На исти начин, путем визуелних медија је и српска средина мапирала краљичин лик. Потврда таквог става јасно се уочава увидом у писмо које је Сава Грујић упутио краљици Наталији: *Госпођа Бучовић љредала нам је ваџу изванредну фотографију. Благодаримо ваџем величансџву, џиџо сџе нам дали моџућносџи да вас овоџ љуџа бар у слици видимо. Хвала Боџ.*¹⁰⁹ Међутим, средства која су користили други европски монарси, и која су била у служби краљице у периоду пре изгнанства из Србије,¹¹⁰ нису била на располагању краљици Наталији након њеног повратка у земљу 1889. С обзиром на то да се њен визуелни лик није могао наћи у том периоду у оквиру званичне медијске пропагандне политике (осим у календару *Орао* за 1890, стр. 15–18), она се презентовала учешћем у јавном животу, будући да су извештаје о њеном кретању преносиле наклоњене јој *Мале новине*.¹¹¹ Тако је путем штампе, као најмасовнијег комуникационог медија, краљица креирала сопствени симболички лик. Појављивање на одређеним прославама,¹¹² истицање хуманости,¹¹³ уз сервирање сентименталних прича о краљичином милосрђу,¹¹⁴ служили су да се истакне активно постојање краљице Наталије. Истовремено практиковање шетње Кнез Михаиловом¹¹⁵ и Теразијама,¹¹⁶ као најјавнијим комуникационим каналима града, чинили су њену појавност присутном. Врхунац њених политичких амбиција управо је демонстриран у оквиру једног јавног простора. Црква је, као огледало гласа јавности у XIX веку, била простор у коме се преламао јавни живот.¹¹⁷ Тако Милан Ђ. Милићевић 1890. бележи догађај који се збио у београдској Саборној цркви: *Жена досџа: све се џурају да виде да ли је Краљица у сџолу. Не беџе је. Убрзо су околности промењене. Приликом удаје краљичине прија-*

¹⁰⁸ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House Savoy*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 195–215, посебно 195.

¹⁰⁹ *Сџоменџа Њ. В. Краљице Наџалије*, 17.

¹¹⁰ Поводом прославе српске независности у Београду извештај наводи да су се бројне слике краљице Наталије налазиле на јавним здањима, али и домовима у Београду: *Прослава срџске независносџи*, Исток, бр. 92, год. 8, (Београд, 13. август 1878).

¹¹¹ У *Малим новинама* је након краљичиног прогонства 1891. штампан оглас за *Сџоменџу Њ. В. Краљице Наџалије о љроџонсџву*: *Мале новине*, бр. 127, год. IV, (Београд, 10. мај 1891); Такође су *Мале новине* преносиле од 18. јула 1891. у фелџтонима делове књиге *Права исџина о љроџонсџву Краљице Наџалије*: *Мале новине*, бр. 194, год. IV, (Београд, 18. јул 1891).

¹¹² Краљица је посетила забаву Београдског стрељачког друштва: *Мале новине*, бр. 36, год. III, (Београд, 5. фебруар 1890); *Краљица је љосеџила конџерџи џудачкоџ оркесџира*, *Мале новине*, бр. 58, год. III, (Београд, 27. фебруар 1890).

¹¹³ Тако је дала сиротињи 1000 динара: *Мале новине*, бр. 226, год. III, (Београд, 20. август 1890).

¹¹⁴ Новине преносе да је једна старица носила дрва пред станом краљице. Након што их је испустила, нико јој није помогао до краљице. На такав гест старица је одговорила са сузама у очима: *Љеџ љојав*, *Мале новине*, 1. фебруар, бр. 34, 1891.

¹¹⁵ *Мале новине*, бр. 53, 22. фебруар 1890.

¹¹⁶ Краљица Наталија је у пратњи Стане Богичевић прошетала Кнез Михаиловом: *Мале новине*, бр. 252, год. III, (Београд, 15. септембар 1890).

¹¹⁷ О цркви као јавном простору: Н. Макуљевић, *Црква Свеџоџ Арханџела Гаврила у Великом Градиџију*, Велико Градиште 2006, 10–19. У прилог тврдњи о цркви као јавном простору говори и чињеница да је сукоб краљице Наталије и краља Милана кулминирао управо у цркви (5/17. април 1887). Краљица је том приликом одбила да се рукује са госпођом Назос сматрајући је љубавницом краља Милана, што је разбеснело краља. Тај догађај је убрзо постао предмет бављења чарџије: *Краљица Наџалија Обреновић, Моје усџомене*, прир. Љ. Трговчевић, 196–198.

тељице Цане Богичевић, у Саборној цркви у Београду 1891, новине су пренеле следећи извештај:

И краљица дође у цркву на венчање. Нашавши стол краљичин застрт и узицом улаз у њега спречен, она љутито прекину узицу, одбаци застор и уђе у стан. Може се мислити да је њен поступак произвео сензацију.¹¹⁸

Овај чин пластично указује на краљичине претензије. Сести на престо (Богородичин трон) резервисан за владарку,¹¹⁹ притом својом руком скинути врпцу као знак потирања физичке забране, свакако је корпорални али и симболички акт који говори о краљичином поимању сопственог статуса. Баш као што је и рекла једном приликом грофу Хуњадију: *Ја сам своје веће и свој савеј*.¹²⁰

Управо се тако и понашала краљица у том периоду, као да је сам Бог изнад ње, док, и поред њега, одлуке доноси она сама. Таква владарка, матрона, охолог става, била је тих година краљица Наталија. Приче о нежној и милосрдној краљици које су је пратиле по доласку у Србију постале се део изгубљене прошлости. Беспштедна политичка борба тражила је једну другачију краљицу.

Стога и завршетак њеног боравка у Београду у том периоду није имао срећан крај. Повратак краља Милана у земљу усложио је и иначе компликовану ситуацију.¹²¹ Притисак краља да се краљица протера, уз асистенцију Николе Пашића, спровео је и у речи преточио Јован Ристић:

Жена или се покорава мужу или га оставља, Ви нисте хтели да чините ни једно ни друго. Но докле се своме мужу намећете, у народ сте убацили угарак раздора и земљу држите у непрестаној кризи и трзавици.¹²²

Тако је поново родна диференцијација и тражена хијерархија на скали полова искоришћена у функцији конкретног политичког момента. Онтолошка постојаност полова постала је део политичке стратегије разумљиве и прихватљиве и за шире кругове јавног мњења. На основу те процене, у мају 1891. требало је да краљица буде протерана. Међутим, идеатори тог подухвата погрешно су проценили расположење јавног мњења. Први покушај насилног одвођења краљице Наталије завршио се сасвим супротно од очекиваног. Београђани су је отели из руку жандара и на рукама је вратили до њеног пребивалишта, како се наводи:

Свет јурну за Краљицом, дигне је на рукама, изнесе, посади у кола... Тако у тријумфу врате краљицу натраг. Водили су је кроз Дубровачку, Кнез Михаилову, и Краљ Миланову

¹¹⁸ Мале новине, бр. 43, год. IV, (Београд, 12. фебруар 1891).

¹¹⁹ Тако сликар Никола Марковић приликом осликавања цркве у Књажевцу наводи да треба да се изради: *Стол за њену Свештоси Краљицу... који треба да се дојуни са једном иконом*, очигледно мислећи на Богородичин трон: У. Рајчевић, *Три мало позната уметничка посла сликара Николе Марковића*, Зборник Народног музеја за историју уметности XV-2, (Београд 1994), 150.

¹²⁰ Она је те речи изговорила као одговор на апел грофа Хуњадија да оде из земље 1891: Ц. Борђевић, *Права истина о прогонству Њ. В. Краљице Наталије*, Београд 1891, 9.

¹²¹ Тако *Мале новине* преносе вест да је о Спасовдану на ручку код Јована Ристића краљ Милан агитовао да се краљица уклони из земље: *Мале новине*, бр. 130, 12. мај 1890.

¹²² *Писмо г. Јована Ристића Краљици Наталији*, *Мале новине*, 30. јануар, бр. 30, год. III, (Београд, 1891).



Сл. 9. Прогон краљице Наталије у Београду 1891, Le Petit Parisien (ИМС)

улицу до у њен стан. За све то време свет је непрестано вукао кола краљичина, а около ње се тискало стотинама одушевљеног света који је грмео: ура, живела.¹²³

Тако је краљица Наталија макар на трен постала *краљица срца*. Тријумфални повратак краљице на рукама грађана изазвао је реакцију власти. Уследили су крвави догађаји, након тога и коначно протеривање краљице Наталије (сл. 9). Очигледно да су иницијатори овог догађаја потценили краљичино освајање јавног простора. Податак да су демонстранти приликом отмице краљице Наталије, као и приликом њеног враћања на Теразије, узвикивали *сина мајци*, говори о успешности изузетне манипулације јавним мњењем коју је показала краљица, који су навели грађанство на побуну против власти.

Стога и ставови Николе Крстића:

Краљица не хте или не могоше да буде жена која љуби мужа. Она је краљица, поче и краљева мати и само то хтеде да буде и да остане, не узимајући на ум да жена, растављена од мужа и као мати према детету губи много... Краљичин живот је отрован. Млад и у пуној снази, она нити је жена нити удовица.¹²⁴

Из наведеног је јасно да су поједини чланови елите жену, у овом случају чак и краљицу, видели искључиво као супститут мужа, краља,¹²⁵ а у најбољем случају као мајку престолонаследника. Стога је и пуноћа њене личности била нарушена. Оставши без мужа, она је остала без носиоца свог легитимитета и субјективитета. Сходно томе, по Крстићу, она као жена без мужа постаје нека врста андрогеног бића, које је *нијии жена нијии удовица*. Поништење субјективитета, и то не само правног, последица је догађаја у вези с њеним протеривањем. Крстић ће тако рећи: *Дојусџивџи да на њу, бивџу љре крајкоџ времена краљицу, мејну руку наџи ѓруби и неоџесани жандари, она је дојусџила да се осрамоџи њено краљевско достџојансџиво, да се љоџази нимбус који љреба да обавиџа личносџи владоаџа и оних који љородиџи љриџадају.*¹²⁶

¹²³ Жалосни дани (крвави нереди љри љроџањању краљице Наџалије), Мале новине, бр. 124, год. IV, (Београд, 7. мај 1891).

¹²⁴ Н. Крстић, *Јавни живоџ*, IV, 148.

¹²⁵ На речи Панте Срећковића (поштоваџа лика кнеза Милана): *Коџа жена неће да слуша своџа мужа, она ће морати да слуша љуџеџа. Наџалиџа није хџела да слуша Милана, ља је дочекала да слуша жандаре. (Маџиџа) Бан се на љо диџе и оде...* Дневник М. Ђ. Миличевића, 20. мај, 2365, 1891.

¹²⁶ Н. Крстић, *Јавни живоџ*, IV, 147.

Тако је, по Крстићу, нарушено (не и деконструисано) њено легитимно достојанство као некадашње владарке, будући да се након развода брака губитак правног субјекта није могао накнадно успоставити. Овде морамо застати и указати на још један важан аспект Крстићевог исказа. Канторовицево тумачење се заснива на претпоставци да краљевско достојанство никада не умире, али Крстић заступа мишљење да је оно нарушено на један чудан начин. Спуштањем, и то насилним, жандара на краљичину руку нарушена је атемпоралност краљичиног достојанства. На први поглед то је можда чудно, али није тако. Тело, као одраз отелотворења краљичиног достојанства, постало је, по Крстићу, након додира жандара профано. Краљица је стога изгубила посвећеност тела и спустила се на ниво демократског правног субјекта. Тело је тако постало преносник смртног додира, што за последицу има десакрализацију светог.

Но, да ли је краљица Наталија прихватала сопствену правну, мистичну и напо-слетку корпоралну немоћ? Управо супротно. Сублимацију таквог става можемо јасно увидети у речима које је након развода, 1888, изрекла Стани Жујовић: *Краљеви и краљице своје тишћуле никада не губе. Свргнути краљ остјаје краљ, краљица чак и законски разведена, остјаје краљица...*¹²⁷ Ослањајући се на наведени цитат, а уз сазнање да се она права на специјалан статус никада није одрекла,¹²⁸ кренућемо у тумачење њеног портрета који је 1890. насликао Урош Предић, управо у периоду којим смо се бавили, у време *кућног приишвора* краљичиног.

ЈА САМ КРАЉИЦА МАТИ: ТУМАЧЕЊЕ ПОРТРЕТА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ

Портрет краљице Наталије, настао 1890, само се условно може назвати владарским портретом. Владарски портрет широм Европе у XIX веку подразумева официјелну норму, будући да га званично поручује двор, или нека друга јавна институција.¹²⁹ Типизираност је пратила официјелни женски владарски портрет, уколико је жена била званични владар, или ако је била супруга важећег монарха.¹³⁰ Портрет краљице Наталије настао је 1890. у тренутку када је краљица била разведена од свога супруга краља Милана Обреновића. Истовремено, он је настао у време њеног кућног притвора у Београду. Дакле, краљичин портрет није био званична државна поруџбина, већ је настао као последица *приватног* акта. Та околност довела је до тога да се краљица не представи на уобичајен начин каквим су се представљали владари и владарке током XIX века. Место типских поза у оквиру схематизованих ентеријера, уз устаљени акцесорни декорум (стубови, вазе...), краљица Наталија је изрежирала оригиналан ентеријер у коме се представила на самосвојан начин.

¹²⁷ Краљица је наведена изјаву изрекла 13. новембра 1888: *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, 53–54.

¹²⁸ Тако бечке Фосове новине преносе да је суд у Бечу спорећи се са краљицом њој одузео екстериторијалност и право на изузеће на које се она позивала као члан суверенове породице: *Бив. Краљица Наталија*, Вечерње новости, бр. 94, год. XIII, (Београд, 17. јул 1906).

¹²⁹ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

¹³⁰ Исто, 134. и даље, слике (143–176).

* * * * *

Петнаестог септембра 1890. збио се занимљив догађај. Краљица је шетајући се корзом, код кафане „Албанија“ дала једном слепцу 10 динара. На његово питање ко је особа која га је даривала, одговорила је: *Ја сам краљица мајми*. Након тога слепац је клекнуо и захвалио се.¹³¹ Овај став краљичин није само потврда наших ранијих теза у вези са ауторефлексијом краљице Наталије, већ је и кључ за разумевање портрета, који је одсликао Предић. Будући да су изјава и портрет настали исте године, у наставку текста ћемо, између осталог, тестирати да ли се краљичина изјава може применити и на структуру портрета.

На почетку тумачења поставља се питање у оквиру ког простора је краљица портретисана. Драгоцену информацију о томе пружа нам сам сликар који у својој *Ауџобиографији* наводи да му је краљица позирала у *будоару*.¹³²

Шта је будоар? То је *женски* простор чија се кодификација везује за француску културу XVIII века.¹³³ Он се најчешће дефинише из мушког угла, будући да су поборници културе просветитељства упутили жестоке критике на рачун будоара. Контрастирајући га маскулозном јавном салону, као простору отворености, у коме се на демократичан начин формира јавно мњење, они су будоар поставили на другу страну тог спектра.

Будоар је постао место фриволности, ласцивности, простор другости, локус нечег страшног, непознатог, скривеног, тајанственог, у коме жене на перфидан начин путем културног утицаја опчињавају мушкарце. То је место нити јавно нити потпуно приватно, оно је на граници тих сфера. Простор *ефеминизације* мушкарца, у коме влада луксуз и комерцијалност. Просветитељи су чак ишли дотле да су изједначили и стил и израз живота рококоа с будоаром. За разлику од строго маскулозног израза неокласицизма, будоари су постали метафоре женствености рококоа. Место ситних предмета, који су отелотворени захваљујући необавезној декоративности рококоа, просветитељи су истицали монументалност неокласичних великих композиција.¹³⁴

Култура XIX века је донела неке измене у форми и структури будоара, које су се првенствено огледале у смањењу еротизације самог простора. Истовремено, будоар престаје да буде строго приватан простор жене и постаје јавнији простор. На основу те измене сам будоар добија нове називе, те се понекад назива и *petit salon* или *damenzimmer*.¹³⁵ Што се тиче самог ентеријера, остала је на снази бинарна родна подела. Будоар је остао простор скривеног мушког погледа, са јасно уцртаном родном границом (сл. 10). Тако су будоари као женски простори, дефинисани формама и материјалима који се везују за женски сензибилитет: благи завршеци намештаја, меки материјали, баршунасте завесе, тканине које прекривају намештај, као и слике и фотографије малих димензија. Контратежу женственом простору будоара чинила је радна соба мушкарца, коју је сачињавао репрезентативан намештај строгих линија, великог габарита, чији је врхунац

¹³¹ *Београдске весџи*, Мале новине, бр. 252, год. III, (Београд, 15. септембар 1890).

¹³² М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 251.

¹³³ Више о будоарима: J. H. Casid, *Commerce on Boudoir*, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe, Ed. by. M. Hyde, J. Miliam, 91–114.

¹³⁴ Поједностављено речено, та бинарна шема би водила од Ф. Бушеа (рококо) ка Давиду (неокласицизам); Исто, 96.

¹³⁵ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, London 2009, 157–158.

радни сто – симбол активног става мушкарца.

Сада ћемо начинити извесно поређење будоара у Европи с будоаром краљице Наталије. Из описа Анђела де Губернатиса сазнајемо како је изледао будоар српске краљице на двору:

Најзад улазимо у апартман краљице Наталије. Има много лепих ствари у њеном будоару и дневној соби, ништа није пренатрпано, шта више изненађујућим укусом са којим су распоређене, него са малим стварима које видите. У углу на левој страни како уђете у будоар, налази се један необичан ормарић са фиокама, очигледно јапански...¹³⁶

Из наведеног описа најпре сазнајемо да је краљица имала будоар на двору. Увидом у план двора уочава се да се он налазио иза краљичиног салона.¹³⁷ Судајући по структури краљичиног салона, као и ентеријеру, салон је био репрезентативан простор намењен званичним примањима. Хијератична структура простора израз је церемонијалне помпезности која је владала у оквиру ентеријера краљичиног салона, и део је опште културе ентеријера дворова у XIX веку.¹³⁸ Интимнији простор био је свакако резервисан за будоар. Међутим, ако се има у виду чињеница да је Губернатис успео да уђе у простор будоара, уосталом као и то да је Предић насликао краљицу Наталију у будоару, несумњиво је, као и у Европи, краљичин будоар постао простор извесне транспарентности, потврђујући с извесном дозом опреза деконструкцију строге бинарне поделе на јавни и приватни простор у оквиру културе XIX века.¹³⁹ Међутим, ситуацију делимично компликује чињеница да је краљичин будоар, који је визуелизовао Предић, конституисан у оквиру грађанске куће.

Као што смо већ напоменули, краљица је у периоду од 1889. до 1891. боравила у кући своје дворске даме Стане Бучовић, будући да јој је било забрањено да борави на двору. Такав избор не треба да чуди, будући да је Стана Бучовић била краљичина особа од по-



Сл. 10. Кнут Еквал, *Приближавање*, XIX век

¹³⁶ А. де Губернатис, *Србија и Срби*, 175.

¹³⁷ План двора је репродукован у: *L'illustration*, 27. јун 1903, 424.

¹³⁸ Е. В. Отлилингер, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert*, Wien 1997, посебно 17–42.

¹³⁹ А. Столић, *Родни односу у царсџву ѿдељених сфера*, посебно 90–94.



Сл. 11. Теразије, са кућом Стане Бучовић, крај XIX века

верења и поштовања,¹⁴⁰ што сведочи о посебним односима који су владали између владарки и дворских дама широм Европе током новог века.¹⁴¹ Једносpratна, *жуџија кућа*,¹⁴² на адреси Краља Милана, бр. 87,¹⁴³ типична је грађанска кућа формирана по укусу новостворене грађанске класе у последњим деценијама XIX века.¹⁴⁴ Позиција куће Стане Бучовић на главној авенији града¹⁴⁵ савршено је одговарала краљици Наталији која је хтела да, иако под ограничењем кретања, буде стално под оком јавности (сл. 11).¹⁴⁶ Истовремено, тај простор је био у функцији конструисања јавног мњења, будући да је

¹⁴⁰ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 141, 214/215.

¹⁴¹ H. Wenzel, *How Two Ladies Steal a Crown: The Memoirs of Helene Kottannerin (1439–1440)*, *The Court Elizabeth of Hungary (1409–42)*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 19–42.

¹⁴² X. Вивијен, *Србија – Рај сиромашног човека*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца Београд у 19. веку, 163–198, посебно 193.

¹⁴³ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, Сабрана дела 6, Београд 1990, 156.

¹⁴⁴ О конституисању првих грађанских кућа у Србији у контексту естетског профилисања грађанства: М. Тимотијевић, *Приватни простор и месна приватности*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 211–213. Основни подаци о стамбеној архитектури Београда у 19. веку: М. Ротер-Благојевић, *Стамбена архитектура у Београду у 19. и почетком 20. века*, Београд 2006, посебно 82–83.

¹⁴⁵ О регулацији Теразија и устројству приватних грађанских кућа: М. Тимотијевић, *Приватни простор и месна приватности*, 211. О урбанистичком и архитектонском развоју Теразија: Т. Борић, *Теразије. Урбанистички и архиепископски развој*, Београд 2004, посебно 18–23.

¹⁴⁶ На старој фотографији у десном углу доминира кућа Јована Ристића. Иза ње следи низ мањих кућа, од којих је једна и кућа Стане Бучовић. На уступљеној фотографији захваљујем се господину Милошу Јуришићу.



Сл. 12. Ентеријер салона, крај XIX века

краљица Наталија у кући своје дворске даме редовно примала посете.¹⁴⁷ Она је и прозор куће користила као простор комуникације са грађанством.¹⁴⁸ Увидом у постојање салона у кући Стане Бучовић¹⁴⁹ можемо претпоставити да је ту примала виђеније госте (нпр. политичаре),¹⁵⁰ док је будоар вероватно био у функцији нешто интимније атмосфере и у њему је краљица Наталија примала вероватно *жене које су је у великом броју посећивале*.¹⁵¹ Овде се можемо поново осврнути на конструкт о јавном, транспарентном и демократичном салону, и његовом опозиту тајновитом будоару, *приватном ајарману у који се не дира*.¹⁵² Пластична потврда изнетог става видљива је у домену једног

¹⁴⁷ Извештај обавештава јавност да краљица неће давати посете 6. децембра 1890: Мале новине, бр. 333, год. III, (Београд, 5. децембар 1890).

¹⁴⁸ Након што су је грађани вратили у стан 6. маја 1891, после неуспешног покушаја протеривања од стране власти краљица се обратила окупљеном народу са прозора куће у којој је живела: Мале новине, бр. 124, год. IV, (Београд, 7. мај 1891).

¹⁴⁹ По сведочењу Цане Ђорђевић краљица је жандаре у ноћи прогонства дочекала у салону: Ц. Ђорђевић, *Права истина о прогонству Њ. В. Краљице Наталије*, 43.

¹⁵⁰ По наводима Слободана Јовановића краљицу су у време прогонства посећивали махом политичари из редова Напредне и Либералне странке (Милојко Лешјанин, Алимпије Васиљевић, Риста Данић, Драгутин Франасовић): С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 138.

¹⁵¹ Н. Крстић, *Јавни живот*, IV, 93.

¹⁵² Наведене речи краљице Наталије говоре у прилог тези да је она под приватним апартманом подразумевала будоар, као и да је сфера подељених зона (јавно – приватно), бар када је у питању краљица Наталија, у одређеном моменту са вероватним варијацијама била на снази: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усвомене*, 96.

вероватног београдског салона с краја XIX века¹⁵³ (сл. 12). Отворени простор, у који се може ући и изаћи, са патриотским иконама (слике Павла Јовановића)¹⁵⁴ на зидовима, указује на простор грађанске демократичности. Ентеријер у овом случају говори о грађанину који приватност нуди на увид јавности, конституишући грађански живот у дискурсу нације.¹⁵⁵ Опозит тој демократичности, и извесној маскулозности ентеријера, видљив је у структури краљичиног будоара. Омеђени простор, без врата и прозора, хабитус је краљичине приватности, место у коме она влада.

Након увида у могуће функционисање будоара, покушаћемо да утврдимо какав је он утисак могао остављати на претпостављеног посматрача. Најпре ћемо рећи да је сваки простор, па и краљичин будоар, одраз бројних пракса. Он је тако постао последица, али и узрок, човекове структуре. Будоар тако сагледан је симболички, ментални простор,¹⁵⁶ одраз појединачне и друштвене структуре.¹⁵⁷ Испуњен одређеним опипљивим елементима простор појединца постао је сложени ентеријер, место аранжираних субјективизације личности.

Модернистички дискурс оцењивања прошлости, па и дефинисања ентеријера, заснован на стилској прогресији као последици квазиетичке валидности, напуштен је у савременој науци.¹⁵⁸ Функционалност ентеријера и, као њену последицу, пуристичку чистоту форме као кредо модернистичког дискурса, заменила је децентрализација погледа на слику ентеријера из прошлости. Ентеријери се истражују од земље до земље, од деценије до деценије. Различите праксе рађају и различите одговоре. Иако модели нису једнаки, и упркос извесној конфузији, одређене законитости захваљујући културном трансферу могу се извести. На основу таквог става ентеријер будоара краљице Наталије везали смо пре свега за средњоевропски историзам или аустријски *gründerzeit*.

Грундерцајт (последњи квартал XIX века) је време индустрије, железнице, опере, капитала, једном речју, доба потпуног препознавања грађанске класе, коју отелотворује раскош, величајност и монументалност зграда у новосаграђеној бечкој улици Рингштрасе.¹⁵⁹ Политичка и културна моћ новог сталежа започета у бидермајеру¹⁶⁰ потпуно је кодирана у доба грундерцајта, поставши тако идентитетски образац грађана Беча у последњим деценијама XIX века. Грађанство је на основу тога почело да се представља на самозадовољан начин. Портретно сликарство у доба грундерцајта управо указује на изједначавање грађанства и аристократије, а у крајњем случају и чланова владарских

¹⁵³ На уступљеној фотографији захваљујем се господину Милошу Јуришићу.

¹⁵⁴ О патриотским иконама у приватним ентеријерима у XIX веку: Н. Макуљевић, *Уметносћ и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 243–248.

¹⁵⁵ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 46–53.

¹⁵⁶ М. Тимођијевић, *Приватни простор и места приватности*, Исто, 165–244.

¹⁵⁷ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 28–29.

¹⁵⁸ Исто, 22–24.

¹⁵⁹ За потребе овог рада преузели смо аустријски појам грундерцајт. Исти термин везан је и за период након уједињења Немачке 1871, и више се везује за политичко и економско мапирање тог периода у Немачкој: К. Е. Sorske, *Fin-de-Siècle u Beču, Politika i kultura*, Београд 1998, 24–105; I. Podbrecky, *Die Wiener Ringstrasse, Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien 1997, 267–273.

¹⁶⁰ О грађанству у доба бидермајера у Бечу: *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria*, Hrgs. Von R. Pichl, C. A. Bernd, Wien 2002.

кућа.¹⁶¹ Иста помпезност, парадност и величајност красила је припаднике доскора раздвојених сталежа. Помпезност, репрезентативност, истицање раскоши, прескакање класа, нефункционалност, све су то критике које су се могле чути на рачун епохе грундерцајта.¹⁶² Уобичајени додаток таквом схватању сажимао се у контрастирању доба бидермајера и доба грундерцајта.¹⁶³ У оквиру те бинарне опозиције доба бидермајера је било доба врлине, строгости, функционалности, једноставно време правих, стабилних *грађана*. Опозитно, доба грундерцајта је неетичко доба, период лажног сјаја, период хипокризије, фриволности, заправо време *скоројевића* (*petit bourgeois*). Слично је контрастиран и ентеријер двају доба. За разлику од стилски оригиналног и прочишћеног бидермајера, доба грундерцајта карактерише и неоригиналност ентеријера. Мешавина стилова (неоренесанс, алтдојч,...), најчешће изван политичке и идеолошке конотације,¹⁶⁴ одлика је доба грундерцајта.¹⁶⁵ Масиван намештај, употреба тамног дрвета, свет завеса и тешких драперија које прекривају намештај, бројни оријентални теписи, црвен и њему комплементаран браон колорит заокружују причу о ентеријеру у доба грундерцајта. Ако томе додамо и бројне луксузне, ситне, акцесорне предмете, који су оличење тог миљеа, добијамо готово заокружен конструкт о ентеријеру тог периода.

Уколико ову слику ентеријера употпунимо народним елементима (апстрактна, декоративна, орнаментална декорација), који су симптоматични за тај период на подручју од Русије, Србије... до Средње Европе,¹⁶⁶ добијамо потпуну слику онога што видимо у будоару краљице Наталије. Етажер прекривен тканином, оријентални тепих, удобни канабе, ситни предмети (самовар, фотографије, иконе...) потврђују тезу да је краљичин будоар настао по подобију средњоевропског истористичког ентеријера, препознатог и на тлу које је настањивало српско становништво крајем XIX века.¹⁶⁷

Након препознавања узрока феномена покушаћемо да деконструишемо поетику која провејава краљичиним будоаром. Башларовски речено, краљичин будоар је *йое-иични йросйор*.¹⁶⁸ Поетика, као појам изведен из књижевне теорије, настао је у доба романтизма и означава мир, хармонију и напослетку удобност.¹⁶⁹ Тако дефинисан почев од 1880. он се транспонује у простор, који сада постаје апсолутни породични локус, кутак идеализоване среће грађанске породице. То је простор за *нормалну*, уобичајену породицу, место спокоја, *месйо друго* у односу на индустријску вреву спољњег, пулсирајућег света. Идеални простор, стилизована и планска несрећеност елемената (предмети), чија се самосвојна вредност у оквиру вузуелне целине дефинише. Управо такав је и про-

¹⁶¹ C. Muysers, *Franz von Lenbach und die gründerzeitliche Porträmalerei*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts. Hrsgs. Von. R. Baumstark, München 2004, 93–103, посебно 93.

¹⁶² Током 70-их година XX века у делу науке засноване на дијалектичком дефинисању феномена доба грундерцајта је задобило негативну конотацију: I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 94–201; Павле Васић на сличан начин као *нескладну мешавину стилова* сагледава ентеријер у епохи грундерцајта: П. Васић, *Умјетничка ийоографија Панчева*, Нови Сад 1989, 238.

¹⁶³ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 118–122.

¹⁶⁴ Исто, 212–213.

¹⁶⁵ E. B. Ottlinger, *Das österreichische Kunstgewerbe-Entwicklungstendenzen und Rahmenbedingungen*, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band V, 19. Jahrhundert, Wien 2002, 543–549, посебно 548–549.

¹⁶⁶ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 285–293.

¹⁶⁷ П. Васић, *Умјетничка ийоографија Панчева*, 238–239.

¹⁶⁸ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 30.

¹⁶⁹ Исто, 28–29.



Сл. 13. Едуард Шарлемон,
Ханс Макарт у свом аишељеу, 1880.

стор краљичиног будоара. Намештена поетика одише грађанском удобношћу и стабилношћу, иако је у том тренутку краљица без породице. Но тиме се поетика ентеријера не исцрпљује. Женственост простора се истиче појединим детаљима. Флорални украс на канабету, мале порцеланске балерине као метафоре метафизичког минимализма¹⁷⁰ итд. потенцирају особеност ентеријера као места наглашене женствености. Истовремено ови простори као мале кућне меморабилије постају меморијски подсетници, премети који конституишу културу сећања,¹⁷¹ и који од краљичиног будоара праве меморијски краљичин локус. Будоар тако постаје место интима, простор који би се могао назвати соба, и који тако маркира и кућу, која би се могла назвати домом, краљичиним домом.¹⁷² Краљичин будоар ипак остаје једна псеудособа, будући да је у кући Стане Бучовић становала засигурно са свешћу да је то привремено решење.

Краљичин будоар, као део шире слике о ентеријерима тог периода, омогућује да препознамо концепт *йоејског шйимунга*. Концепт поетског штимунга у контексту дефинисања ентеријера у доба историзма заснива се на повезаности поезије, филозофије, историјског романа и поготово историјског сликарства.¹⁷³ Та повезаност за последицу

има могућност тумачења ентеријера као *harmonische gesamtbild*. Ентеријер тако постаје конструкт хуманиорума, до те мере да можемо рећи *како је у сликарстйеу йако је и у енйеријеру*.¹⁷⁴ Поетски простор напослетку постаје поетска слика, структура на граници између реалности и ликовне имагинације те исте стварности.

Прихватањем става о поетици као спони реалног простора и ликовног простора не можемо заобићи личност Ханса Макарта.¹⁷⁵ *Принц сликара*, отелотворење је сликарства грундерајта.¹⁷⁶ Сликара је раскошних ентеријера, чији је уметнички атеље постао мера приватних ентеријера. Помпезност, зидови прекривени ћилимима, палме, елементи су

¹⁷⁰ Исто, 145–173, посебно 155.

¹⁷¹ *Kulturobjekte der Erinnerung*, Hrsgs. von Historischen Museums de Stadt Wien, Wien 1995.

¹⁷² О коренима конституисања грађанског дома: М. Тимогијевић, *Рађање модерне йривајносйи. Привајни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до йочейка 19. века*, Београд 2006, 436–527.

¹⁷³ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 32.

¹⁷⁴ Основ овој конструкцији изведен је из везивања сликарства са поезијом: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967. О све већем интересовању за слике ентеријера у оквиру нововековне европске ликовне културе сведочи и изложба која је одржана под називом *Raum im Bild. Interieur malerei 1500 bis 1900*, у бечком Уметничко-иторијском музеју у периоду 31. март – 12. јули 2009.

¹⁷⁵ *Hans Makart. Malerfürst*, Hrsgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2001.

¹⁷⁶ H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag 2005, 146–155.

који су уобличавали Макартов атеље, али и атеље других сликара.¹⁷⁷ Сличност са краљичиним будоаром је неизбежна, будући да су наведени елементи заступљени и у будоару на Теразијама, као и у сликаревом атељеу у Бечу (сл. 13).

Заправо, сам ентеријер постаје пренесена поетска слика. На основу теорије декору-ма сликарства, као и културне климе у том периоду, настајали су и ентеријери.¹⁷⁸ Уместо светлих ентеријера, по подобију сликарства, ентеријере одликује употреба тамне гаме, која конституише ноктуралну атмосферу. Сублимација се садржи у тами, која се разбија светло – тамним опозитом. Артифицијелно дифузно светло постаје доминантно у оквиру концепта ентеријера. Оно се технички добија навлачењем завеса, услед чега нестаје природна, дневна светлост. Тако се добија могућност манипулације светлошћу, што омогућује да се иреалност сликарске технике пренесе на ентеријер. Простори постају инсцениране слике, које светлост добијају из мањих пропратних предмета, који добијају функцију илумината (носилаца светлости). Уколико овај конструкт применимо на Предићеву представу краљичиног будоара, потврдићемо став да је сликарство до те мере утицало на ентеријере да се и краљичин будоар нашао у оквиру таквог дискурса, што указује да је Предић краљичин будоар насликао без директног извора светлости.

Упркос изнетој тези о вези сликарства и ентеријера, као и о прописаној мери луксуза коју су они оличавали, поглед на краљичин будоар додатно ћемо контекстуализовати. Култура просветитељства увела је, а визуелна култура потврдила, *изједначавање* статуса грађанина и монарха, и то између осталог и у домену портретског жанра.¹⁷⁹ Управо у оквиру тог дискурса уравнотежења владара и поданика можемо сагледати и концепт уређења краљичиног будоара. Краљица Наталија се у доба настанка слике налазила у дому своје дворске даме. Уколико уз то узмемо у обзир чињеницу да није могла да допреми намештај из двора, нити да га допреми из Француске, донећемо закључак да се ентеријер будоара, и поред извесне финоће материјала, тканина, тепиха, ипак не може у потпуности подвести под појам раскоши. Омеђен величином просторије (кућа је била мала), као и тренутном политичком ситуацијом, ентеријер је, можемо рећи, био саобразан тренутку. Краљица, која се борила за сина, и повратак политичког утицаја, са мало утицајних пријатеља у граду, није се смела репрезентовати сувише претенциозно. На основу таквог става можемо закључити да она и није имала потребу за превеликом интервенцијом у оквиру можда већ кодификованог будоара Стане Бучовић. Уосталом, однос владарке и слушкиње већ је дефинисан на основу Хегеловог система господар – слуга, по коме: *Слуга је огледало које рефлектује ѓосподар, али ѓосподар у огледалу рефлектује себе*.¹⁸⁰ Та рефлексија (однос краљице и Стане Бучовић) указаће и на уређење ентеријера будоара, што ћемо покушати да појаснимо кроз компарацију краљичиног хабитуса у двору и места њеног боравка у кући Стане Бучовић. *Млада и још неискусна, можда је у њрвим ѓодинама више ѓрошила на ѓоалете и сувише ѓодра-*

¹⁷⁷ На Макартов атеље као метафору ентеријера у грундерцајту указао је: П. Васић, *Умешничка ѓојо-ѓрафија Панчева*, 238.

¹⁷⁸ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 184–199.

¹⁷⁹ *Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts.

¹⁸⁰ H. Wenzel, *How Two Ladies Steal a Crown: The Memoirs of Helene Kottannerin (1439–1440. The Court Elizabeth of Hungary (1409–42), The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by. R. Schulte, цитат Хегела је пренесен у фусноти 52.



Сл. 14. И. В. Громан, Салон краљице Наталије, Стари конак, Београд (МГБ)

жавала у двору забаве...¹⁸¹ Наведеним Каницовим цитатом, у коме се даље хвали краљичина етичност, показано је да у оквиру морализаторског кода није било места за луксузну страну живота, чак ни једне краљице. Апсолутна раскош њеног дворског салона¹⁸² није била саобразна новонасталој ситуацији (сл. 14). Подстаћи емоцију умереним и одмереним укусом била је вероватно мисао краљице док је инсценирала општи утисак који је желела да њен будоар остави на посматрача у годинама њеног приватног заточеништва. Истовремено, не можемо а да не укажемо макар и на могућност читања краљичиног будоара из једне друге перспективе, а која би ишла у прилог тези да је кра-

¹⁸¹ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, Београд у деветнаестом веку. Из дела страних писаца, Београд у 19. веку, 313.

¹⁸² А. Столић, *Приватноси у служби рејрезенџације – Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 331–353, слика салона је репродукована, стр. 346.

љица ушла у већ оформљен простор, који је потом акцесорним предметима допунила. То нас наводи да претпоставимо и да је краљичин будоар могао бити и један дамски будоар, који оличава дух добростојеће београдске даме, у овом случају Стане Бучовић. Ми не можемо искључити ни ту могућност, сходно томе и такву атмосферу будоара, на коју и Каниц преносно указује приказом типичног београдског ентеријера једне угодније београдске куће:

Већином се ова жудња утољава увезеним пештанским и бечким покућством, на жалост израђеним често алкаво и по шаблону... Али већ има кућа са тако укуским одабраним и раскошним ентеријерима да би могли да служе на част свакој изложби, међутим овде морам да нагласим да су већи део намештаја испоручиле београдске радионице.¹⁸³

Наведено запажање нас наводи на размишљање о једном феномену XIX века. Реч је о прожимању укуса новостворене грађанске класе и мајестичних (краљевских) личности у XIX веку. Бити монарх а понашати се као грађанин кредо је просветитељског дискурса,¹⁸⁴ а бити грађанин, а понашати се као монарх,¹⁸⁵ тековина је просветитељског дискурса који је особито *усавршен* баш у периоду који смо дефинисали као период грундерцајта. Стога, грађански ентеријери постају мале палате, па је све теже правити разлику између краљевских и грађанских ентеријера. Будући да се ентеријер који је пред нама управо у том периоду уобличио, не морамо стриктно ни означити уобличитеља краљичиног будоара, утолико пре ако прихватимо могућност да се краљица Наталија, као преносилац француске културе уобличавања ентеријера,¹⁸⁶ није могла задовољити средњоевропским духом који је пренео на платно Урош Предић.

На основу реченог намеће се закључак да, ако краљица Наталија није сама бирала намештај у будоару, онда је засигурно била режисер, који је одредио његов распоред и функцију. Такође по акцесорним елементима (слика престолонаследника нпр.) можемо закључити да је краљица Наталија имала пресудан утицај у креирању сопственог будоара, и да је ипак била носилац укуса и идеолог простора, с чим у складу је и формиран будоар. Хвалећи укус краљице Наталије, који контрастира краљевом неукусу, Албер Мале ће описати њену собу у двору: *Сва њресвучена у свилу, са венцима у белом сатену. Који окружује белойлави ѿајейѿ на ѿаваници...*¹⁸⁷

Наведени цитат представио је само једно у низу виђења савременика краљице Наталије као особе од укуса. У наставку текста Мале ће негирати добар укус краља Милана у уређењу ентеријера. Контрастирајући краљичин префињени укус краљевом, мушком неукусу, Мале је дошао до једног од родних стереотипа у погледу културе XIX века.¹⁸⁸ Он се састојао у томе да је жена носилац и креатор укуса у дому. Жена је госпо-

¹⁸³ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 312

¹⁸⁴ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, 28–30.

¹⁸⁵ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 120–121.

¹⁸⁶ А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, прир. Љ. Мирковић, Београд 1999, 175.

¹⁸⁷ Исто, 216.

¹⁸⁸ Сходно таквом стереотипу мушкарци су незаинтересовани за уређење ентеријера. Степен истражености који би такву тврдњу оповргао или потврдио у оквиру српског друштва XIX века је недовољан да би се могли извући општи закључци. Такође и степен интервенције краља Милана у оквиру решења двора у Београду, Нишу... захтева темељна истраживања.



Сл. 15. Каталог Carl Müller & comp.,
Берлин 1894.

дарица приватног простора и бави се формирањем ентеријера. Мушкарцу је тако остављена јавна сфера, простор беспопштедне борбе, док је предмет лепог и хармоничног препуштено жени. Дом као простор буколичке, аркадијске спекулативности постао је сфера женског промишљања.¹⁸⁹ Уређење ентеријера постало је део женске активности, на неки начин испуњење *женске доколице*, на основу става да је уређење дома непрофитабилна (ван)временска радња (сл. 15).

Иста ситуација поновљена је и у Србији у XIX веку. Такав став Стеван Павловић потврђује у својој *Естетичкици*:¹⁹⁰ *Човек влада у сјаљашњем свећу, жена у домаћем свећу. Он се бори и војује, њујује по свећу, она блаџосиља и љуби, чува кућу...*¹⁹¹ Након тога ће рећи: *Укус је душевна моћ, који уме размотиријити лејо од ружнога, одвајајући оно што је лејо...*¹⁹² Такво расуђивање у погледу укуса доноси особа достојна звања естетичара.¹⁹³ Несумњиво је да се краљица Наталија могла маркирати таквим звањем. Дружећи се са уметницима,¹⁹⁴ комуницирајући с њима,¹⁹⁵ помажући их,¹⁹⁶ негујући свој укус посматрањем уметница,¹⁹⁷ посећујући дворове у Европи,¹⁹⁸ краљица је формирала свој укус. Када се покрене питање о пореклу личног укуса, не може се мимоићи вечита дилема: *да ли је укус (у овом случају у служби конститиуисања будоара), сивар субјекта или је џојов*

производ.¹⁹⁹ У периоду који нас интересује, и у оквиру ког су деловале краљица Наталија, па чак и Стана Бучовић, укус постаје предмет *комерцијализације*. Њега конституишу декоратери, који, преузивши некадашњу улогу архитеката, постају својеврсни гуруи, ства-

¹⁸⁹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 158–162.

¹⁹⁰ С. Павловић, *Естетичка или наука о лејоити за школу и народ*, Нови Сад 1895, II–IV; Да је *Естетичка* Стевана Павловића превасходно намењена женама, скренуо је пажњу Мирослав Тимотијевић: М. Тимотијевић, *Приватни простор и месџа приватности*, 232–233.

¹⁹¹ С. Павловић, *Естетичка или наука о лејоити за школу и народ*, 25.

¹⁹² Исто, 30.

¹⁹³ Исто.

¹⁹⁴ Краљица је приликом повратка у Србију 1895. допутовала са француским сликаром Бомоном: *Писма Краљице Наталије Обреновић*, прир. И. Хаџи-Поповић, 95.

¹⁹⁵ Приликом градње двора у Бијарицу 1893. уочава се њен лични укус у формирању ентеријера али је и приметан дијалог са архитектом: А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, 174–175.

¹⁹⁶ Краљица Наталија је вероватно 1887. дотирала усавршавање Петра Убавкића у Италији: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живој и рад првог скулптора обновљене Србије*, 147.

¹⁹⁷ Краљица је посетила изложу икону *Смрт цара Лазара* 1885. у Грађанској касини у Београду: М. Коларић, *Ворђе Крсчић*, Београд 1977, 13.

¹⁹⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 105, 128.

¹⁹⁹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 53–55.

раоци важећег укуса.²⁰⁰ Путем брошура, каталога, илустрованих часописа, па и излагањем читавих соба на продају, они су креирали одређени укус.²⁰¹ Тиме су они, по теоретичарима модерне, разарали мит о оригиналности високе уметности. Извођењем производа на тржишну, либерално-капиталистичку пијаци, они су на основу таквог схватања поништили концепт дела схваћеног као хуманистичка креација. Из наведеног можемо закључити да је потрошач био у потпуности пасиван, што утврђује став да је он у ланцу производње био на последњем месту, поставши тако пасивни аутомат, који купује сервирани производ. Међутим, уколико капиталистичко планирање подразумева реципроцитетни однос конзумента и произвођача, изводимо закључак да се у оквиру тржишта морао уважити и субјекат, будући да је он напослетку тај који купује одређени производ у складу с наметнутим укусом, али и својим афинитетом као последицом личног права на избор (потрошњу сопственог новца). Отуда негде у том међупростору између слободе и наметнутог стандарда лепоте и лежи формирање рафинираног и однегованог укуса краљице Наталије (као и Стане Бучовић), чија је потврда визуелни идентитет краљичиног будоара (просторно планирање, пажљиви распоред боја, комплементарност зидова и подова, сублимирано распоређивање елемената у простору, планска асиметрија елемената...).

Исту пажњу краљица је посвећивала и распореду акцесорних објеката, као и симболици пратећих елемената који су се налазили у њеном будоару. Поред самог рама слике,²⁰² који је пратио актуелну форму истористичких рамова у Европи скраја XIX века²⁰³ и самим тим био неодвојив елемент ликовне представе,²⁰⁴ потенцирајући луксузност целог објекта,²⁰⁵ пратећи елементи будоара чинили су паралелни рам, заправо рам у раму. Тај други рам слике чинио је оквир моћи, у функцији омеђења главне представе. Помоћу њега се конституисао рам моћи,²⁰⁶ збир елемената који су конституисани у фузији и реципроцитету са носиоцем идеје, у овом случају телом краљице Наталије. Следећи Башлара, можемо рећи: *йросйор йре свега увек йривлачи. Он конценйрише биће унуйтар граница које цййиййе.*²⁰⁷ Да, управо тако, биће (лик, тело) краљице Наталије бива заштићено псеудорамом – пратећим елементима у оквиру њеног будоара које је Урош Предић верно одсликао. На основу њих покушаћемо да детектујемо начин на који је краљица Наталија конституисала своје *наййурално йело*, варирајући свој идентитет и уобличавајући га у складу са сопственим виђењем али и у склопу пожељне слике коју је јавност тражила. Тако је њена слика у будоару постала рефлексивна сопства али и

²⁰⁰ Исто, 37–39.

²⁰¹ Исто, 41–52; О формирању укуса у србијанској периодици XIX века: D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, (rukopis diplomskog rada odbranjenog na Odeljenju za Istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu), Beograd 2006, 52–56.

²⁰² Поглед на рам слике мора бити прожет дозом опреза, будући да немамо сазнања да ли је оригиналан. Структурално његова оригиналност или не, не проузрокује промену наше позиције, будући да је он у сваком случају изражен у духу историзма.

²⁰³ *A History of European Picture Frames*, Merrell Publishers 1998, 50–53.

²⁰⁴ О неодвојивости, симболичкој, функционалној, естетској,... рама и слике у оквиру сликарства од ренесансе: J. Kräftner, *Halt und Zierde, Das Bild und sien Rahmen*, Brandätter 2009, посебно 22.

²⁰⁵ S. Allard, *Between the Novel and History: French Portraiture towards 1835, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts, 38–39.

²⁰⁶ M. Wilkens, *Der Rahmen der Macht. Zur Inszenierung der politischn Klasse*, Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Hrgs. Von H. Körner, K. Mösender, Bonn 2008, 211–232.

²⁰⁷ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 23.

тражени симбол, чија се визуелна представа рефлектовала пред аудиторијумом, што нас упућује на концепт нашег текста: *између самоинсејанације и њезентификације*.

Први корак у разоткривању краљичиног инсценирања сопствене слике јесте уочавање визуелизације оријенталног дискурса²⁰⁸ у оквиру краљичиног будоара. Издвојимо персијски (оријентални) тепих, који се налази под краљичиним ногама, и који представља директан одраз истанчаног краљичиног укуса. Тако је Каниц оценио краљичин укус када је, описујући њен будоар у Нишу, поменуо и тепих из Смирне.²⁰⁹ Дух оријента био је већ конституисан у будоару кнегиње Јулије,²¹⁰ и имао је континуитет до краљице Наталије. Оријентални дух којим одише ентеријер краљичиног будоара сведочи о праћењу важеће европске моде. Имати оријентални будоар био је део *џоужде* за луксузом.²¹¹ Тако се жеђ за комфором и оријенталним угодним животом (пушење цигара које је практиковала и краљица Наталија)²¹² појавила и у свакодневици краљице Наталије. У оквиру виђења оријенталних струјања у краљичином будоару можемо сагледати и палму. Палма као део декорума у становима београдске господе²¹³ поред симболичких значења²¹⁴ (дрво мудрости) носила је и јасну асоцијацију на оријент, као географско место своје постојбине. О преламању оријенталног духа у конституисању ентеријера Обреновића са европским већ су изречени одређени судови,²¹⁵ на основу којих се може ишчитати и краљичин будоар као део стандардног ентеријера дворског живота у Европи.²¹⁶ Међутим, оријентални будоар није био једина слика коју је *зајочена* краљица могла послати јавности Београда.

У таквом склопу посматраћемо и самовар који се налази на креденцу иза краљице. Самовар јесте био део апаратуре уживања у испијању чаја, али је био и предмет луксузне израде. У веку процвата финог порцелана самовар постаје предмет вредности по себи. У контексту симболичког и идеолошког вредновања, самовар поред наведених вредности, носи и национално обележје. Као део руског идентитетског искуства он постаје уметнички артефакт у оквиру национално-истористичке прераде у XIX веку.²¹⁷ У складу с таквим виђењем самовара можемо прочитати и његово готово мајестично место, које је задобио у кулисној представи, коју је краљица Наталија брижљиво изрежирала. Тиме је она јасно потврдила више пута истицано етничко (руско) порекло.²¹⁸ Исто-

²⁰⁸ Основна студија о оријентализму: E. Said, *Orientalizam*, Beograd 2008. О визуелизацији оријенталистичког дискурса: *Orientalism's Interlocutors. Painting, Architecture, Photography*, Ed. by J. Beaulieu, M. Roberts, Durham, London 2002.

²⁰⁹ Ф. Каниц, *Србија, земља и сџановницијиво*, 2, 161.

²¹⁰ Исто, 1, 70.

²¹¹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 205–207.

²¹² Лондонски лист извор је информације да краљица Наталија пуши, и то најфиније цигарете: *Владарке које џуше*, Мале новине, бр. 211, год. IV, (Београд, 1. август 1891).

²¹³ R. Vučetić-Mladenović, *Slika beogradskog građanstva na prelazu iz 19. u 20. vek. Novi prikazi – iz sećanja Milice Babović Bakić*, Tokovi istorije 1–2, ur. R. Radić, Beograd 2002, 102.

²¹⁴ *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Hrsgs. von A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart, Weimar, Metzler 1996, 191–199.

²¹⁵ А. Столић, *Привајносџу у служби рејезентификације – двор џоследњих Обреновића*, 331–353, посебно 333.

²¹⁶ E. B. Otilinger, *Kronprinz Rudolfs "Türkisches Zimmer" und die Orientmode in Wien*, *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im Späten 19. Jahrhundert*, Hrsgs. von E. Mayr-Oehring, E. Doppler, Wien 2003, 94–109.

²¹⁷ T. Kudriavtseva, *Der Russische Stil im Historismus*, *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, 93–101.

²¹⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усџомене*, прир. Љ. Трговчевић, 24, 33–35.

времено, она је могла преносно указати на свог покровитеља и заштитника, руског цара.²¹⁹ У склопу таквог читања можемо закључити и јасно истицање руске културе, чији је она била велики поштовалац.²²⁰

Исти метод искористићемо и за тумачење листа *Фиџаро* који заузима место крај краљичиних ногу. Планским смештањем часописа са јасно читљивим насловом краљица несумњиво истиче своју намеру да путем часописа укаже на нешто. Мотив жене која чита новине, а неретко баш *Фиџаро*, чест је мотив у оквиру визуелне културе у Француској током XIX века.²²¹ Приказивање жене са новинама, и то политичког карактера, повезано је са еманципацијом жена, и њиховим увођењем у домен мушке сфере. Новине као метафора јавности и политичког деловања мушкарца у рукама жене говори о родној равноправности. Тако се борба за партиципацију жена у јавној сфери путем визуелног наметала као ангажовани јавни симбол. Дотадашња књига у женским рукама, која симболише контемплативну женску природу, замењена је новином, мушком инсигнијом која симболише активну мушку природу, која сада постаје и део женског идентитета. Несумњиво да је краљица као љубитељ уметнина могла видети бројне визуелне предлошке на којима су приказане жене како држе *Фиџаро* у рукама. Истовремено су јој идеје родне равноправности о којима смо писали а које су приписане употреби *Фиџароа* биле блиске. На тај начин она је искористила познати визуелни код и на нивоу структуре га уписала у сопствени идентитет.

Истовремено, као што смо напоменули поред родног идентитета, приказивање *Фиџароа* у рукама краљице говори и о њеном културно-идентитетском карактеру. Уколико такав потез протумачимо у контексту више пута истицаног краљичиног франкофилства,²²² можемо извести следећи закључак. Краљица је помоћу француских новина указала не само на моћ јавног мњења, чији је штампа у том периоду била главни креатор, већ и на сопствени избор у прихватању одређеног културног кода. Русиња по крви, Српкиња по дужности, она је била Францускиња по култури и духу, и такву поруку је упутила замишљеном посматрачу.

Варирање краљице Наталије наведеним идентитетима није ипак било довољно. Ни франкофилство ни русофилство нису могли задовољити важећу идеологију у Србији тог периода, те се простор краљичиног будоара зарад јавног мњења морао национализовати.²²³

На основу истакнутог идеолошког и идентитетског читања пратећих елемената у склопу будоара посматраћемо и пиротске ћилиме, који се налазе иза краљице, окачени на зид. У XIX веку пиротски ћилими постају обележје народног духа, и најпознатији српски бренд.²²⁴ Препознат као национална вредност, и у очима страних путописаца²²⁵

²¹⁹ Тако је руски цар нашем посланику на Ускрс упутио поруку да краљицу Наталију не терају силом из Србије: *Царева йорука*, Мале новине, бр. 11, год. IV, (Београд, 1. мај 1891).

²²⁰ Краљица Наталија је имала кључну улогу у одржавању велике 1000. годишњице у част Светих Кирила и Методија, што је протумачено као гест русофилства: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Ј. Трговчевић, 141–142.

²²¹ T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Woman in France 1814–1914*, Yale University Press 2007, 118–132.

²²² *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Ј. Трговчевић, 60.

²²³ О националној идеји у Србији XIX века: Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*.

²²⁴ Више о пиротским ћилимима: М. Витковић-Жикић, *Пиротски ћилими*, Београд 2001.

²²⁵ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 308.

пиротски ћилим је постао материјални део ширег покрета, познатог под називом национална вернакулација.²²⁶ Истовремено, они нису били само предмет етнографске и народне пасије у потрази за визуелизацијом националног израза, већ су били и део економског дискурса и, као његове последице, репрезентације елите. Све финија ткања пиротских ћилима видљива и у њиховој скупоћи допринели су томе да они постану део луксузног пакета добростојећих грађана.²²⁷ Међутим, њихова првенствена улога у оквиру ентеријера елите, као и краљичиног будоара, била је идентитетска и идеолошка. Носиоци народног духа, чија је идеална форма визуелизована апстрактним шарима, пиротски ћилими су били неизоставни део ентеријера на двору краља Милана, као и краљичиног будоара у Нишу.²²⁸ На такав начин као народну уметнину краљица Наталија је оценила пиротске ћилиме приликом своје посете Пироту 1879.²²⁹

Краљица Наталија, чије етничко порекло није било српско (руско-румунско),²³⁰ није могла постати краљица Српкиња како се касније представљала краљица Драга.²³¹ Тело краљичино је по већ виђеном политичком и етничком уписивању било медијум различитих манипулација, које су често играле на карту страха од другог (странца).²³² Кроз ту визуру *ејничке нечистиоје* делимично је пропуштена и краљица Наталија. Понекад под сумњом због несрпског порекла,²³³ понекад глорификована као народна краљица,²³⁴ али не и као национална, она је себе видела као краљицу Срба,²³⁵ што је, правно, и била. Обраћајући се јавности, коју су махом чинили Срби, она је морала да поруку о себи шаље путем препознатљивих знакова и симбола. Тако су пратећи елементи у оквиру краљичиног будоара морали бити јасни и препознатљиви визуелно-комуникациони симболи,²³⁶ какав је био и пиротски ћилим у оквиру краљичиног будоара. Интерсубјек-

²²⁶ Од бројне литературе на тему националне вернакулације издвојићемо: *Myths & Nationhood*, Ed. By. G. Hosking, G. Schöpflin, London 1997.

²²⁷ Милан Ђ. Милићевић 30. новембра 1900. бележи да је наручио пиротски ћилим (ћипровачки), да је тежак 17 кг, и да га је платио 116 динара: *Дневник М. Ђ. Милићевића*, АСАНУ, књ. XVI (2), сеп. 1897 – јуни 1904, 3089.

²²⁸ Ђ. Митровић, *Предмети Обреновића у њиховом двору у Нишу и објектима у околини зашћени и пописани после њревраја 29. маја 1903*, Зборник Народног музеја у Нишу, бр. 11, Ниш 2003, посебно 109–139, посебно 115–116.

²²⁹ *Књежиња Наталија посејила је Пирој у лејо 1879, када је обишла и многе њројске радње, помаћрала њихов уметнички рад и дивила се лејоји ћилимова, а зајим њкаље наградила новчаним наградама: Д. М. Ђирић, Мусјафа Аџин-Конак – дом Аранђела вишеза Трнског*, Пиротски зборник 3, Пирот 1971, 76–77, преузето из: М. Витковић-Жикић, *Пиројски ћилими*, фуснота 175.

²³⁰ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 33.

²³¹ А. Столић, *Краљица Драга*, 125–151.

²³² Савршен пример је политичка манипулација Маријом Антонетом, којој је замерана аустријска етничност: T. E. Kaiser, *From the Austrian Committee to the Foreign Plot: Marie-Antoinette, Austrophobia, and the Terror*, French Historical Studies, Vol. 26, No. 4, Fall 2003, 579–617.

²³³ Тако је краљ Милан називао *Козакињом*, алудирајући на њено руско порекло: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 97.

²³⁴ Скупштинари су 1875. упутили адресу кнезу Милану и кнегињи Наталији. Преносимо део у коме се помиње и кнегиња Наталија: *Народ се срјски обрадовао, шћо је Ваца Свејлосиј изабрала себи друга а народу књежињу од сујлеменог нам руског народа Наталију Пејровну, која ће красећи њресћо срјски, својим врлинама добре мајке народне, очуваши и обезбрижшии народу омиљену династију Обреновића...: Адреса коју је редовна народна скупшћина држала у Крагујевцу 1875. године, поднела Њејовој Свејлосији Књазу срјском Милану М. Обреновићу*, Српске новине, бр. 201, год. 43, (Београд, 10. септембар 1875), 1057.

²³⁵ *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 35, 141–142.

²³⁶ J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1–2, Frankfurt am Main 1995.

тивност наведених елемената као збирни скуп моралних вредности једног система сигнификативно је одређивао ентеријер, а напослетку и краљицу.²³⁷

Наведени различити идентитети краљице Наталије варирани су у домену њеног смртног, природног тела. Трансформација и вишеслојност њеног пропадљивог тела ипак нису биле довољне да би се пуноћа краљичине личности представила. Била је потребна потврда и њеног симболичког, мистичког тела, онога које је гарант испуњења владарске личности, као и залог њеног изванвременског континуитета. Да бисмо потврдили такав став а у склопу симболичког тумачења пратећих елемената у оквиру краљичиног будоара, издвојили смо фотографију с ликом краљичиног сина, престолонаследника Александра, као и малу икону, која представља Богородицу са Христом.

Слика престолонаследника Александра у краљичином будоару јасна је порука упућена јавности. Одвојена од сина, на шта смо већ скренули пажњу, краљица Наталија је свој политички опстанак заснивала на симболичком и правном субјективитету свога сина. Борба за легитимност сопственог положаја, који би за крајњу последицу имао и ослобођење из кућног притвора, морала је мотивисати краљицу да преко слике свога сина истакне своја права. Управо онако како је Слободан Јовановић и рекао: *Од Скупштинине је захтевала да буде мајка, а од Цркве да буде жена.*²³⁸ Захтевајући од Скупштине право на виђење сина, а од Цркве поништење брака с краљем Миланом, краљица се борила за сопствени статус, као и за сопствену слободу. У тој борби није било бољег средства од малолетног престолонаследника, и она је стога преко фотографије свога сина, као суштинског репрезента саме личности престолонаследника, на *одлучан начин* истакла своје *легитимне* захтеве. Напослетку, краљица је преко слике сина истакла и своју кандидатуру на статус *надмајке*²³⁹ целокупног српског народа.

Истовремено је слика краља Александра била и последица захтева средине. Већ по свом повратку у Београд 1889. године краљица је од београдских госпођа добила синовљеву слику.²⁴⁰ Тиме су оне одредиле и краљичино понашање истицањем *модела* мајчинства, поклонивши краљици слику њеног сина. Тако је јавност још једанпут утицала на краљицу Наталију и сходно томе на крајњу монтажу краљичиног будоара.

У контексту те борбе можемо сагледати и икону Богородице са Христом. На први поглед иконе у дому, од којих се посебно истиче икона Богородице као заштитнице, потпадају под концепт *сакрализације дома*.²⁴¹ Не поричући више пута истицану побожност краљице Наталије,²⁴² као и уобичајеност постојања икона у оквиру приватног простора током XIX века,²⁴³ па и краљичиног,²⁴⁴ икону не случајно руског порекла, ипак ћемо преваходно повезати и са структуром политичког универзума. Указавши на однос Богомајке и младенца Христа, краљица је провоцирала емпатичност посматрача,

²³⁷ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, Oxford University Press 2005, 111.

²³⁸ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 146.

²³⁹ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 39.

²⁴⁰ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 93.

²⁴¹ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности. Приватни живој Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, 499–508.

²⁴² *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 74.

²⁴³ М. Тимотијевић, *Приватни простор и места приватности*, 242.

²⁴⁴ Х. Вивијен, *Србија – Рај сиромашног човека*, 175.

као последицу опште сентименталности човека XIX века. Изазивајући самилост код посматрача, алудирајући на одвојеност мајке од сина, она је преко иконе указала на природно стање, које се огледа у нужном заједништву мајке (Богородица – краљица Наталија) и сина (Христ – Александар). Притом не можемо изнети симболику протумачити искључиво кроз политичку визуру. Реалност се садржала и у следећем. Краљица Наталија је била владарка, али и мајка. Одвојити мајку од сина трауматично је искуство. У контексту изнетог пренећемо неке речи краљице Наталије у време њеног кућног притвора, и физичке одвојености од сина:

Све капије испред двора биле су затворене, пролазила сам с осећањем да гледам у затвор мог јадног Саше...²⁴⁵ Одвојити дете од мајке, најгори је од свих злочина, јер је против природе...²⁴⁶

У складу с пијетизмом XIX века, уосталом као и увек, одвајање мајке од детета није могло бити примљено с одобравањем.

Управо у склопу наведеног, *йрпродноџ* ускраћења краљици права на присуство сина,²⁴⁷ можемо сагледати фотографију престолонаследника Александра и икону у склопу просторног решења краљичиног будоара. Политичка манипулација поменутих визуелних елементима није потирала природно право мајке. *Надзирана* и *кажњавана*, да се изразимо фукоовском терминологијом,²⁴⁸ од власти, физички (телесно) ограничена, била је у својим очима, али и у очима јавности, и *душевно* кажњена.²⁴⁹ Тако је краљица Наталија инсценирањем успела да помоћу фотографије и иконе потврди своје симболичко, вечно тело. У веку у коме су владарске инсигније углавном изгубиле моћ дефинисања непропадљивог владаревог тела, и у моменту када их краљица Наталија као жена владарка, и да је била легална (у том тренутку разведена), није могла имати, она је преко сина истакла право на своју супстанцијалну вечитост. Дете је постало потврда мајке, и њена улазница у свет земаљске, али и вечне инвеституре. Тако је, након природног тела, она успела да преко слике свог будоара истакне кандидатуру да се Канторовицева теорија о два владарева тела примени и на краљичину личност.

Потврда о постојању двају тела владарке не значи одустајање од става изнетог на почетку текста, о могућности мултиплицирања тела владарки. Не желећи да сувише усложнимо тело краљице Наталије, задржаћемо се на теорији о постојању трећег тела владарке, женског тела. Полазећи од такве хипотезе, покушаћемо управо на основу краљичиног будоара и краљичине позиције у оквиру њега да лоцирамо треће тело владарке.

За одбрану изнете тезе о трећем телу владарке, биће нам од помоћи и сама намена, као и структура будоара. Већ смо истакли да је будоар дефинисан као класично место истицања женствености. Будући да су дом краљичин у време њеног кућног притвора углавном посећивале одане јој београдске даме, можемо закључити да се краљица приликом просторног грађења будоара обраћала управо њима. Уосталом, као што је и при-

²⁴⁵ Писма Краљице Наталије Обреновић, прир. И. Хаџи-Поповић, 17. сеп. 1899, 55.

²⁴⁶ Исто, 1. август, 1860, 61.

²⁴⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 136.

²⁴⁸ М. Фуко, *Надзирајти и кажњавати. Рођење затвора*, Београд 1997.

²⁴⁹ Исто, 22.

међено, моћ београдских госпођа у том периоду није била мала. Уколико је нису могле остварити директно, оне су на посредан начин, преко утицајних мужева, формирале јавно мњење, а самим тим и политичку климу. Без обзира на то што у овом тренутку не знамо тачно место где је висио портрет краљице Наталије, можемо претпоставити да се налазио у самом будоару, на шта упућују и мале димензије слике (58 x 44 цм) подупирући могућност тезе да је портрет замишљен да краси интимни, женски простор краљичиног будоара.²⁵⁰ Претпоставка да је портрет могао бити намењен салону,²⁵¹ као својеврсна рефлексија будоарског живота за оне који нису могли да уђу у најинтимнији део владаркине приватности, чини се теже одрживом пре свега због димензија слике, али и чињенице да је портрет феноменолошки, али и морфолошки, био првенствено намењен женским очима. Такође можемо претпоставити да је краљица, засигурно познајући функцију владарске слике, као јавног и симболичног обележја званичног статуса владара, схватала да њен портрет без званичних владарских инсигнија не може бити у потпуности доступан јавности.²⁵² На основу таквог виђења можемо закључити да је портрет краљице највероватније био полујавни портрет, смештен у краљичин будоар.

Као први елемент којим се указује на женског у оквиру краљичиног будоара можемо навести на часопис *Домаћица*,²⁵³ који се налази на етажери покрај краљице. Духовна покровитељка часописа од његовог оснивања 1879,²⁵⁴ краљица Наталија је поред уредништва листа била један од кључних фактора у креирању идентитета овог листа, чији је формални оснивач *Женско друштво*.²⁵⁵ Финансирањем,²⁵⁶ као и поучним смерницама, краљица је у значајној мери обележила часопис. Управо њено писмо објављено у једном од уводних бројева 1879, у коме позива жене на патриотску будност (очување нације) и хришћанску етичност (неговање болесника),²⁵⁷ указује на идејни печат који је профилисао вокабулар часописа. Ни жене окупљене око часописа нису краљици остале дужне. Панегирици краљици били су чести, стога ћемо навести само један од првих објављених. Поводом краљичиног рођендана 1879. београдске даме су у *Домаћици* објавиле рођенданску честитку краљици следеће садржине:

²⁵⁰ Такав став, иако се у њега структурално не би требало сумњати, треба допунити податком да су се у стану краља Милана у Паризу налазила два портрета краља Александра. Велики у салону и мали у будоару. Да ли се тиме руши теза о везаности малих димензија слике и женскости, или не, ствар је избора: *Сиан краља Милана у Паризу*, Мале новине, бр. 193, год. IV, (Београд, 17. јул 1891).

²⁵¹ Такав закључак смо извели на основу навода да је портрет Марије Катарци красио салон двора за време изгнанства краљице Наталије: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 212.

²⁵² Валтровић поводом портрета краља Петра Карађорђевића наводи да без владарских инсигнија владарски портрет није релевантан, и да као такав не може бити јавно изложен: *Краљева слика и Пејшар Николић*, Штамп, бр. 2521, год. II, (Београд, 30. септембар 1903).

²⁵³ Више о оснивању и развоју часописа: *Домаћица – Сиоменица. Прослава њедесетгодишњице Женског друштва 30 маја – 1 јуна, 1926*, Београд 1926.

²⁵⁴ *Домаћица*, бр. 1, год. I, (Београд, јул 1879).

²⁵⁵ Уредници часописа су били углавном мушкарци, док су угледне госпође биле покретачка снага листа. Часопис је био идејно конзервативан, а покровитељ му је била важећа владарка: М. Прошић-Дворнић, *Женско њивање у Србији крајем XIX и почетком XX века и часопис Домаћица*, Гласник Етнографског института, XXXIV, Београд 1985, 47–70.

²⁵⁶ *Домаћица*, бр. 12, (Београд, децембар 1890), 345.

²⁵⁷ *Домаћица*, бр. 3, год. I, (Београд, септембар 1879), 42.

Својој премилој, високој заштитници, својој узоритој владатељки, највернијем другу витешког Књаза српског и мајци наше дике, Престолонаследника, желимо, да на дан рођења, као једном од најлепших празника српских, у свим крајевима, где живе Срби, многа и многа љета светују Српкиње, које у својој Краљици виде оличено савршенство женско...²⁵⁸

Уподобити се краљици као метафори (*женског савршенства*) био је могући циљ београдских госпођа. Управо тако се и понашала краљица Наталија. Свесна своје улоге, она је господарила београдском чаршијом. Ту је улогу хтела да задржи и у тренуцима физичког ограничења. Отуда стављање листа *Домаћица* у окриље њеног будоара можемо схватити као поруку доминације, знак који краљица шаље у етар, а који би се могао схватити као порука београдским женама: *Ту сам, а и даље доминирам*. Истовремено, приказ *Домаћице* можемо схватити и као апел за помоћ која је краљици Наталији била потребна у датој ситуацији, и апел којим је подсећала на своју улогу у конституисању и трајању листа *Домаћица*. Краљица Наталија је тако посредно апеловала и на женску солидарност. Лист *Домаћица*, као метафора присуства жена у јавној сфери, имао је улогу да хомогенизује женски популус, и на посредан начин побољша ситуацију краљице Наталије, као отелотворења женске акције и *еманципације*.

Књиге које се налазе послогане на столу поред краљице такође су потврда става о краљици Наталији као носиоцу женске просвећености. Краљица Наталија, као покровитељ женске учености и културе, на тај начин је демонстрирала културни капитал, чији је директни носилац била она. У том контексту можемо и сагледати књигу у њеним рукама. Као заштитник просвете, она није само пасивни мецена женског образовања већ и активни учесник у стварању културне политике. Она на тај начин постаје модел, узус понашања, амблем женске учености. Истовремено, путем наведених елемената сазнајемо више и о односу књиге, књижевности и жене у оквиру културе XIX века. Током читавог века истицан је концепт женског романа.²⁵⁹ Сентиментално-романтичарски роман чији је реципијент била и краљица Наталија²⁶⁰ имао је за последицу стварање чулне осећајности. Најбројнији читаоци таквог романа биле су жене, што је условило стварање извесне специфичне женске осећајности. Бројне визуелне представе управо и приказују тај чулни свет. Представа жене која замишљено, до границе контемплативности, чита књигу, опште је место бројних визуелних представа. Међутим, краљица Наталија је представила себе изван уобичајеног визуелног шаблона, у коме жена снено чита књигу. Она је активна, њен је поглед уперен у посматрача, а не у књигу, која стога постаје средство одређеног исказа, а не циљ вредан по себи. Тај циљ можемо дефинисати по истом принципу по коме смо дешифровали и смештање листа *Домаћица* у ентеријер краљичиног будоара. Роман, и женска ученост, престају да буду предмет интимне страсти жене омеђене у приватном простору и постају предмет самосвесног и активног конзумирања књижевног производа. Простор будоара постаје женски студиоло, контрапод хелијској организацији хуманистичко-контемплативног мушког домена.²⁶¹

²⁵⁸ *Домаћица*, бр. 2, год. I, (Београд, август 1879), 11.

²⁵⁹ I. Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert*, 139–148.

²⁶⁰ Тако краљица Наталија сведочи да је читала Валтера Скота у детињству, и то наводи у моменту романтичарског расположења: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 161.

²⁶¹ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, 56–57.

Краљица Наталија се тако поново, путем књиге, потврђује као матрона, лидер женске свести у Србији и напослетку морални, етички, културни и просвећени узор.

LA REINE S'AMUSE (КРАЉИЦА СЕ ПРОВОДИ) И КОНСТИТУИСАЊЕ ЖЕНСКОГ, МОДНОГ ТЕЛА КРАЉИЦЕ НАТАЛИЈЕ

Наведени део поднаслово на француском језику део је критичког осврта Владана Ђорђевића на личност и начин живота краљице Наталије.²⁶² Његов поглед на краљичин дворски живот послужиће као основ за конструисање тезе о конституисању краљичиног женског, модног тела. Истовремено, он ће указати и на критички поглед представника једног дела тадашње елите на краљичин животни став. Женски владарски портрет у европској нововековној култури најчешће је конституисан у односу на владаркиног мужа (посредно или директно).²⁶³ Уколико такав став прихватимо, закључак би гласио да је краљичино, женско тело конституисано у односу на сина, престолонаследника Александра (фотографија крај ње). У оквиру таквог конструкта, а у контексту законодавства у Србији (Устав 1888),²⁶⁴ које је онемогућавало владарки самосталну владу, њено тело би се дефинисало као преносник између оца (краљ Милан) и сина (престолонаследник Александар). Тако би краљичино тело постало предајник у оквиру *мушке аутогенезе*, на основу које трон наслеђују само мушкарци, што производи став да је тело владара, искључиво онтолошки, мушко тело.²⁶⁵

Ми пак мислимо да је краљица Наталија имала другачију визију свога тела и његове женскости, сходно томе и свог правног субјективитета. Краљица Наталија није била и није хтела да остане само *мајка престононаследника и жена свога мужа*.²⁶⁶ Желећи да се избори за сопствени статус, манипулишући сином у оквиру задатих циљева, она је напослетку креирала сопствено тело у складу с временом у ком је живела. Таква конструкција наишла је у тренутку одсликавања портрета на један, како се чини, нерешив проблем. Пре *амазонка* каквом је види Слободан Јовановић него скрушена мајка,²⁶⁷ то је краљица коју видимо на портрету Уроша Предића. Уосталом концепт портретицања угледних жена зачет у доба просветитељства делом је и почивао на представама жена, које нису глумиле мајке, и нечије супруге.²⁶⁸ Није ли краљица вратила точак историје, представљајући се као еманципована, статусно самопотврђена жена.

Како приказати тело чији је положај физички и просторно ограничен. Већ смо указали на то да је она своје тело пружала на увид јавности повременим изласцима из

²⁶² Милан и Наталија, *Нов чланак др. Владана Ђорђевића*, Штампa, бр. 175, год. II, (Београд, 16. јул 1903), 175.

²⁶³ Тако је и у листу *Српске новине* изашло јединствено поље у оквиру кога се налазе два посебна медаљона са ликом краља Милана и краљице Наталије: Српске илустроване новине, бр. 20, год. II, (Београд, 30. април 1882), 113.

²⁶⁴ Устав Краљевине Србије из 1888. може се прочитати у електронској верзији: digital.nb.rs, посебно 11–20.

²⁶⁵ M. D. Sheriff, *The Cradle is Empty: Elisabeth Vigée Lebrun, Marie-Antoinette, and the Problem of Intention, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe*, Ed. by. M. Hyde, 164–187, посебно 178.

²⁶⁶ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 148.

²⁶⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 148.

²⁶⁸ S. Allard, *Between the Novel and History: French Portraiture towards 1835, Citizens and Kings: Portraits in the Age of Enlightenment*, Ed. by. Royal Academy of Arts, 40.

куће. Прихватањем тезе Мишела Фукоа да: *казнене методе не треба анализирати само као проспе последице правних прописа или као показатеље друштвених структура, него и као посебне технике владања у најширем смислу те речи. Дакле, размајрајући кажњавање као политичку тактику,*²⁶⁹ долазимо до тачке поништења и потчињавања тела, не само услед казнене политике евентуално пропуштене кроз визуру рода (извршитељи казне над краљицом Наталијом били су мушкарци) већ првенствено у контексту *политичке економије тела.*²⁷⁰

Шта је онда могла да учини краљица Наталија са својим *појчињеним*, женским телом, и како је успела, ако је успела, да своје тело учини са становишта политичке економије продуктивним (видљивим). Она је то успела помоћу моде. Тако је, након бројних перформативних идентитета помоћу којих је варијала конструкцију свога тела, завршни чин у конституисању њеног женског тела био резервисан за моду. Помоћу моде и на основу свога тела, она је искреирала и своје женско тело у периоду свога заточеништва. Довољно снажног субјективитета, да модна хаљина не поништи њену изванвременску личност, довољно харизматична да ефемерна хаљина протоком година не доведе њену портретску представу до границе демодираниости, или чак и подсмеха, краљица је започела конституисање свог модног тела, које видимо на Предићевом портрету.

На основу односа хаљине као парадигме моде и краљичиног тела омогућено је и дефинисање *квалиитета* краљичиног женског тела. Прихватањем тезе Липовецког да је: *стварање самоидентитета у модерном свету пројекат тела,*²⁷¹ као и да се *јасиво у великој мери конституише помоћу тела*²⁷² и напоследку *да је одећа продужетак тела,*²⁷³ на основу хаљине краљице Наталије могли смо да деконструишемо и њено женско тело.

Пре него што укажемо на саму хаљину коју је краљица Наталија имала на себи када је портретисао Урош Предић, указаћемо на концепт моде у XIX веку, као и на везу између европских владарки и моде. На тај начин јасније ћемо сагледати конструкцију женског тела краљице Наталије у склопу модних збивања током XIX века. Основна тачка за конструкцију тријаде, жена–мода–владарка видљива је у случају Марије Антонете, краја XVIII века.²⁷⁴ Фриволна владарка, луксузно одевена, амблем конзумирања *моде ради моде*, условила је да њено тело постане предмет вишеслојног учења. За једне хероина женствености, за друге владарка клубинга, за треће предмет политичке манипулације... На сличан начин доживљен је и модни дискурс краљице Наталије у Србији краја XIX века.

Управо тако поједини *чувари јавног морала*, морализаторски настројени појединци видели су из своје перспективе краљичино тело обучено у луксузно одело. Активирање старог кода који је у бити носио критику луксуза, најочљивије можемо сагледати у оквиру новог доба, и то баш у случају једне владарке. Однос револуционарних првака према краљици Марији Антонети егземплум је критике луксуза, а у крајњем случају и

²⁶⁹ М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући. Рођење зајвора*, 29.

²⁷⁰ Исто, 31.

²⁷¹ Ж. Липовецки, *Царство пролазног. Мода и њена судбина у модерним друштвима*, Сремски Карловци 1992, 74.

²⁷² Исто.

²⁷³ Исто, 76.

²⁷⁴ С. Weber, *Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the Revolution*, New York 2006.

врхунац родне, мизогинистичке интервенције.²⁷⁵ Из таквог дискурса проистекло је у реалполитичком простору да је краљица Марија Антонета постала својеврсна *жртва моде*. Сходно таквом ставу, по Русоу је луксуз са свим појавним формама најпре искварио двор, а потом, као заразна болест, и све слојеве друштва.²⁷⁶ Готово на исти начин је кроз морализаторску идеолошку матрицу пропуштено и *модно џело* краљице Наталије. Док је њен укус, како смо већ навели, хваљен као цивилизацијска вредност, скуп кодификованих правила и понашања, дотле је луксузна страна живота краљице Наталије као парадигма деструкције и моралног посрнућа жестоко критикована.²⁷⁷

То сте ви учинили оним луксузом и оним туђим обичајима које сте у Србију донели. Пре 1875. Србија није никада видела у двору својих владара оне раскоши и оних луксуза, колико је видела за 12 година вашег господства. Докле су на бојноме пољу падали најбољи синови, докле су се српске мајке у црно завијале књегиња Наталија држала је на двору српском забаве, дотле у Србији невиђене. Ви сте, госпођо, и једино ви узрок, тој раскоши. Ја сам сведок, да јој се Краљ Милан одупирао све до 1880. и после је подлегао вашим навалама. После су се на двору српском, под вашом управом, играле игре, које се пре вас нису ни у јавним локалима у Србији виђале, после почело се догађати да су мужеви продавали најпотребније ствари из куће, да своје жене што богатије за ваше балове спреме. На вашим баловима развијао се блесак и сјај, као негда на двору Лудвига XIV...²⁷⁸

Наведени цитат је део писма које је 1891. Јован Ристић упутио краљици Наталији. Она, као владарка, али и као жена, препозната је као произвођач друштвене бескорисности, и у том смислу је анатемисана. Тако је једна од стратегија деловања друштвених елита у Србији XIX века са циљем креирања политике рода, која априори категоријално луксуз везује за женску природу и тиме је негативно мапира,²⁷⁹ добила у краљици Наталији свој савршени медијум. Дуготрајност критичког осврта на личност краљице Наталије као носиоца декаденције, који производи луксуз, видљива је и у чланку које су 1909. пренеле *Вечерње новостии*:

По пространим одајама младих краљевских супружника пириоа је друштвени живот своје златно доба, у коме је Краљица Наталија давала импозантан сјај безбрижном и бурном животу на дворским зимским салонским забавама, док је сиромашна Србија грцала у дуговима и тужним погледима пратила безциљне дворске теревенке, које су кочиле њен културни препорођај, а народно националне интересе бацају у запећак.

Београдска интелигенција, обојега пола, поклањала је нарочиту пажњу овим бурним забавама, уживала у сјају дворске елите, дивила се раскошној домаћинској гозби и ако су

²⁷⁵ L. Hunt, *The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, Ed. by D. Goodman, 117–136.

²⁷⁶ *Gradually, the court, where they have poker, as serious as it may have been originally, degenerates into a court full of amusements, pleasures, frivolous occupations. Luxury, gambling, love, and all the consequences of these passions reign there. The city soon imitates the court..., and the love of pleasure and money sucers that of virtue*: D. Goodman, *Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions*, 336.

²⁷⁷ Више о луксузу, као и критици луксуза (са хришћанског становишта...): С. J. Berry, *The idea of luxury. Conceptual and historical investigation*, Cambridge University Press 1994, посебно 87–100.

²⁷⁸ *Писмо з. Јована Ристића краљици Наталији*, Мале новине, бр. 30, год. IV, (Београд, 30. јануар 1891).

²⁷⁹ К. Mitrović, *Politike roda: Luksuz i vizuelna kultura u Srbiji 19. veka*, Теорије и политике рода: Rodni identiteti u književnostima i kulturama Југоistočne Evrope, ur. T. Rosić, Beograd 2008, 196–206.

их забаве врло скупо коштале... Траћени су огромни капитали на сезонске дворске тоалете, чији материјални извори, нарочито код сјајне сиротиње (официра црпљени су из свих могућих извора, а по највише из меничних доходака).

Раскошне дворске забаве јако су утицале на млађани бујни темперамент Краљице, а та манија обухватила је и све друштвене слојеве и код вишег и код нижег сталеза.

А они (краљевски пар) опијени сјајем краљевског господства, окружени све моћном интелигенцијом, предали су се и душом и телом вишим сферама у краљевскоме сјају... Пред њиховим краљевским очима треперио је сјај, славољубље, самовоља са безграничним амбицијама и домаћинска раскошна трпеза окићена модерним дамама из највиших кругова београдске госпоштине у деколте, и најскупљим сезонским тоалетама, међу којима је висока домаћица бриљирала својом грациозном особом, давала сјај раскошном друштву, и раскошан тон прекомерног кићења... и по чијем су примеру следовале све њене гошће, и надметале се у допадању. На овим дворским забавама имало је свега, само не онога разумнога народнога патриотизма, који би на првоме месту завирио у све крајеве Српства и порадио на његовоме благостању...: И док су краљевски супружници позивали београдску госпоштину, са најлепшим жељама, да их као искрени саветници окружавају, већина их је налазила задовољства за богатом софом, крканлук, и уз чашице шампањца одушевљено су им наздрављали, писали најлепше оде и славопојке о раскошним гозбама... а Србија и српство...²⁸⁰

Јасно је да је наведена критика луксуза по обичају била у функцији политичке манипулације, што је у складу са општим погледом на дискурс луксуза који је неодојив од политичке културе.²⁸¹ Мењале су се само политичке околности у којима је критикована краљица Наталија²⁸² као носилац луксуза, али је порука била иста: искористити њену персоналност за сопствено политичко потврђивање. Краљичино тело постало је носилац луксуза. На основу таквог конструкта, морализаторски просветитељски код грађанске класе у садејству са националном (српском) идејом контрастирао се фриволном, луксузном дворском животу. Маркирање краљице Наталије као главног кривца за *дегенерацију двора* условило је несумњиво и родно контрастирање. Нескромност краљице Наталије, по мишљењу појединих критичара, кварила је и личност краља Милана. Наместо патриотског и здравог народног живота, у коме су маскулозне пројекције и жене имале истакнуту улогу, устоличио се живот по подобју западњачке аристократије; место уздржаности грађанства, истицала се разметљивост дворана и њихових подражаваоца. Мода (одевање) као стил живота у Србији XIX века²⁸³ постала је у очима дела јавности слика негативне свакодневице српског двора, као и типично женског хировитог и *жучног кайрица*,²⁸⁴ чија је последица *недосијојни нимбус једног двора*,²⁸⁵ који је креирала краљица Наталија.

²⁸⁰ *Последице без рачунице (неколико бележака из животоа Краљице Наталије)*, Вечерње новости, бр. 269, год. XVII, (Београд, 1. октобар 1909).

²⁸¹ С. Ј. Bergy, *The idea of luxury. Conceptual and historical investigation*, 199–230.

²⁸² Писац текста у *Вечерњим новостима*, бр. 269 (фуснота 211) контрастирао је директно или индиректно неморални краљичин живот новим народним и здравим врлинама које су наступиле са доласком Петра Карађорђевића на власт.

²⁸³ Основна студија о моди у Београду као симболу моде у Србији: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i роčetком XX века*, Beograd 2006.

²⁸⁴ *Последице без рачунице I, (неколике белешке из животоа Краљице Наталије)*, Вечерње новости, бр. 271, год. XVII, (Београд, 3. октобар 1909).

²⁸⁵ Н. Крстић, *Јавни животи*, IV, 285.

Ми ту *ненародну раскошност* управо и видимо на хаљини краљице Наталије на Предићевом портрету. Уместо српске хаљине (као последице погледа странца на *здрав, народни животи* балканских народа и народну хаљину као његову последицу) какву су страни хроничари попут Албера Малеа²⁸⁶ желели да виде у Србији, краљица Наталија је носила једну интернационалну хаљину, која се могла носити било где у Европи. На сличан начин видели су форму и функцију женске одежде и српски интелектуалци, међу којима и Стевана Павловић: *Да мода не сме бити само игра ћуди и изолацијом се у неприродности и прешерану скупоцености нешто ваља да њом владају разум и естетско значење. Да она не треба да покреће народне обичаје нешто ови ваља само да се прилагоде по естетским законима, особито у ношви, које пак треба и да присијојно прикладује телу, али и да му здрављу не смета...*²⁸⁷ Супротно овом ставу који је део опште критике модног луксуза у Европи током XIX века,²⁸⁸ између осталог заснованом на ослобађању жене од нездраве одежде (мидери, корсет...), хаљина краљице Наталије је била одора луксуза, а тело краљице носилац значења новог модног дискурса. Место народних шара на њој, хаљина је аплицирана цветним украсима. Уместо да хаљина постане визуелна форма реинтерпретације имагинарне народне прошлости, хаљина је креирана по тадашњој моди која је доминирала у Европи с почетка деведесетих година XIX века, *чији је облик пратио форму шела до кукова, да би се по том хаљина проширила до земље.*²⁸⁹ Уколико је ентријер краљичиног будоара и био место одређене умерености, хаљина то није била, она је постала вредност по себи, економски и симболички производ натпросечне цене. Да, управо је тако нешто и желела краљица Наталија, она је пратила законе моде у оквиру дискурса чисте женствености, која прати своју *игру ћуди* у оквиру модног гламура. Краљица је варијала своје идентитете путем хаљине, притом нужно не контрастирајући српски и интернационални костим, као метафоре одређених различитости. Било која фиксираност краљичиног модног и личног идентитета као парадигме српског друштва²⁹⁰ не стоје, будући да је краљица комбиновањем доминантних културних модела Србији XIX века,²⁹¹ изградила и своју личност. Она је оба типа костима као симболе различитих културних модела, у својим зрелим годинама, користила по свом нахођењу.²⁹²

Након креирања натуралног, и политичког тела, она је своје женско тело искодира у складу с диктатом високе моде, упркос извесној критици моде и луксуза упућеној и од стране самих жена,²⁹³ каква се могла прочитати у листу *Домаћица*, чији је она

²⁸⁶ Описујући бал у Градској касини од 13. јануара 1893. Мале наводи: *a videx само евројску одећу, врло евројску, сувише евројску, пошто су многе хаљине које оних наших грозних и нејодобних амјир хаљина...* А. Мале, *Дневник са српског двора (1892–1894)*, 125.

²⁸⁷ С. Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ*, 32.

²⁸⁸ D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, 71–79.

²⁸⁹ Исто, 29.

²⁹⁰ M. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, посебно 502–504.

²⁹¹ О плуралитету културних модела у српском друштву XIX века (османски, грађански – европски, домаћи): Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: Културни модели и приватни животи код Срба у 19. веку*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 17–53.

²⁹² www. Sri.hr, Lj. Trgovčević, *Žena kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*, 251–268, посебно 265–266.

²⁹³ D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, 76–79.

била покровитељ.²⁹⁴ Хаљина је постала маркер њеног сопства, означитељ њеног животног стила, управо како се баш у *Домаћици* и наводи: *Тоалетија није толико у хаљинама, већ је у начину како се она носи.*²⁹⁵ А тај стил живота, баш онаквим каквим га је видео престолонаследник Рудолф Аустријски,²⁹⁶ краљица Наталија је сажела изјавом: *Волела сам забаву.*²⁹⁷

Ове речи доприносе бољем схватању односа хаљине, краљице и њеног идентитета у оквиру простора (краљичиног будоара). Између променљивости моде као метафоре стила живота и хабитуса као идејног простора ограниченог друштвеним детерминантама, налази се појам *рефлексивног хабитуса*.²⁹⁸ Управо у оквиру њега и можемо идентификовати субјективитет женског тела владарке у оквиру њеног будоара. Овде ћемо се послужити виђењем сопства и истости Пола Рикера, које је преузео Липовецки у *Филозофији моде*.²⁹⁹ Разликујући сопство и истост, он ће рећи да је сопство, заправо, саморефлексивно ја, оно непоновљиво оригинално, док је истост, променљива категорија, нешто што је нефиксирано, променљиво, неоригинално, *наше ми*. У контексту моде и краљице Наталије можемо следећи Липовецког рећи да је сопство једнако телу краљице Наталије као вечне категорије, која се трансформише по потреби и диктату моде у истост, *оно ми*, коме се може уподобити лична особеност краљице, њено сопство. Отуда краљичина представа у оквиру замишљеног будоара постаје део њеног женског субјективитета, који важи само у том тренутку, у том простору, у тој географској и менталној координати, али пружа и могућност уподобљавања савршенству, краљици Наталији, имитирањем њене хаљине, док њена харизма и субјективитет остају недостижни. Управо такав став заузимају и савременици краљице Наталије. Тако Никола Крстић оспоравајући могућност изједначавања било које београдске госпође са краљицом каже да: *Све то ни у чему, ни што се ишче тела, ни што се духа ишче, не могу се ни приближно мерити са краљицом.*³⁰⁰

Приступ конзумирању моде од стране жена у XIX веку био је прожет извесном релаксираношћу, што је била последица диктата високе моде. Убрзаним растом производње и индустрије током века омогућен је узлет модне индустрије.³⁰¹ Међутим, у склопу овог рада посебан акценат ставићемо на такозвану високу моду, будући да је очигледно да је хаљина коју носи краљица Наталија луксузна. Изузета од закона тржишта, висока мода, као предмет малобројних, постала је подструктура тржишта, изолован луксузни, естетски модус.

По дефиницији Стевана Павловића: *Мода (фр. реч на латински modes) зове се начин живљења по променама у времену...*³⁰² Управо такво, нестално и пролазно модно

²⁹⁴ *Мода*, Домаћица, бр. 5, год. I, (Београд, новембар, 1879), 92–94.

²⁹⁵ Исто, 94.

²⁹⁶ Принц Рудолф наводи да: *краљица полаже невероватно много на тоалетију и на кић и радо се добро забавља: Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 38.

²⁹⁷ Исто, 112.

²⁹⁸ Ж. Липовецки, *Царство пролазног. Мода и њена судбина у модерним друштвима*, 138–141.

²⁹⁹ Ставови Рикера пренети су у: Исто, 147.

³⁰⁰ Н. Крстић, *Јавни живот*, III, 303.

³⁰¹ P. Bürger, *Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich*, Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, Hrgs. Von D. Hansen, W. Herzogenrath, München 2005, 52–57.

³⁰² С. Павловић, *Естетика или наука о лепој за школу и народ*, 32.

одело као одраз одређеног историјског момента артикулисало је женско тело краљице Наталије, овековечено на Предићевом портрету. Несталност живота постаје срж пролазности моде, данашњи модели сутрадан су већ застарели; имати нову хаљину или нови материјал из Париза, Беча,³⁰³ постаје питање престижа, пожуде и чежње за модом као метафором *неухваћене среће* и у Србији скраја XIX века.³⁰⁴ Висока мода постаје вредност по себи, ослобођена баласта функције, она по Бодријару указује на чисту естетику, лишена корисности,³⁰⁵ што за последицу или пак узрок има њену еманципацију у односу на меркантилистички однос производња–потрошња.

У оквиру тог обрасца своје истакнуто место имале су владарке током XIX века. Европске владарке у другој половини XIX века (Евгенија, Маргарита Савојска, Елизабета аустријска,...) постају модне лутке. Трка за модним новинама постаје заштитни знак краљица широм Европе. Оне постају трендсетерке, најистакнутији манекени модних креатора, модне иконе које носе ефемерне хаљине.³⁰⁶

Пластичан пример је компарација знаменитог портрета краљице Наталије који је 1882. насликао Влахо Буковац (сл. 16) са Предићевим портретом из 1890. Лагана, китњаста тоалета по моди *друџоџ ѿурнира*,³⁰⁷ коју носи млада и витка краљица Наталија на Буковчевом портрету, није могла бити хаљина коју би краљица обукла деценију касније, позирајући пред Предићем. Некадашња *мила и нежна* краљица каквом ју је желео видети део српске интелигенције, и каквом ју је, на њен захтев, 1882. визуелизовао Буковац,³⁰⁸ деценију касније доживела је радикалну визуелну промену. Место крхке девојке на сцену је наступила снажна жена, и место миле жене свога супруга, уобличена је самосвесна краљица. Отуда је и тело (хаљина), као носилац идеје, доживело значајну физичку промену.

Крај века је обележила поменута епоха грундерцајта и као њена последица *мода у доба ђрундерцајта*.³⁰⁹ Теже тоалете, али не и претешке, од сатена, свиле,... затвореније, конституисале су нови модни канон. Мода, као одраз уметности,³¹⁰ постала је раскошнија, монументалнија, као и тело, уосталом.³¹¹ Стога је габаритна краљица, широких кукова,³¹² детерминисала и изглед хаљине коју ће обући. Ипак, монументалнија форма тела и његове шкољке хаљине (или обратно), није довела до исувише тешког, тескобног материјала; моћну форму формирали су и лагани, лепршави материјали, управо онакви

³⁰³ R. Vučetić-Mladenović, *Slika beogradskog građanstva na prelazu iz 19. u 20. vek. Novi prikazi – iz sećanja Milice Babović Bakić*, 102.

³⁰⁴ Аутор моду изједначава са пожудом и тиме је дефинише као нефиксирану категорију, која се увек изнова рађа: Ж. Липовецки, *Царство ѿролазноџ. Мода и њена судбина у модерним друшћивима*, 134.

³⁰⁵ Ž. Bodrijar, *Moda ili čarolija koda. Frivolnost već viđenog*, Polja, br. 91, god. XXXVII, 440–443.

³⁰⁶ J. Vogel, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Ninetenth Century*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 216–237, посебно 216–218.

³⁰⁷ О моди турнира која је у Европи владала у периоду 1870–1890: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početak XX veka*, 310–329.

³⁰⁸ Краљица Наталија је одредила аутора портрета, као и саму тоалету у којој ће бити представљена: В. Буковац, *Мож живој*, Београд 1925, 114–115.

³⁰⁹ *Grosser Auftritt. Mode der Ringgstrassenzeit*, Hrgs. Von R. Karner, M. Lindinger, Wien 2009.

³¹⁰ О односу моде и уметности, Ж. Липовецки, *Царство ѿролазноџ. Мода и њена судбина у модерним друшћивима*, 89–109.

³¹¹ Крајем XIX века кукови код жена постају шири, истиче се и идеал великих груди: Исто, 84–87.

³¹² А. Мале, *Дневник са српскоџ двора (1892–1894)*, 174; Сама краљица је увиђала да баш и није *шанка*: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 211.



Сл. 16. Влахо Буковац, *Краљица Најталија*, 1882 (Народни музеј, Београд)

какве видимо на хаљини у којој је краљица Наталија позирала пред Предићем. Фина хаљина, мекани набори, приањајући крој који прелази у струк, као и укупна удобност хаљине, упркос поменутој *интернационализацији* хаљине говоре у прилог тези о *париском* укусу краљице Наталије.³¹³ Уметнички израз у конципирању одеће, видљив у слагању одевних елемената, као и правом одабиру комплементарних боја, био је део конститусања једне Парижанке.

У оквиру таквог начина живота, и жене из различитих слојева у Србији постају заточенице тренутне моде, чија је *самовоља посебно изражена у ношњи женскиња*.³¹⁴ Бити на дан краљица, бити шик, омогућавала је хаљина по подобљу оних које су носиле краљице. Тако луксуз постаје демократичнији, а скупа хаљина ипак свакодневнији производ.

Истовремено је хаљина постала метафора родног идентитета у српском друштву скраја XIX века. Бити обучен слично као краљица Наталија била је ствар престижа, али и *обавезе* међу београдским дамама.³¹⁵ Краљица је постала модна хероина, стилска икона, визуелизована *луксурија*, напослетку предмет уподобљавања, *метафора недостижног женског савршенства*, како смо већ навели. Док је њено тело постало *модно тело*, женска франшиза, стилизовани објекат, метафора родне и модне еманципације.

Поред приказа краљичине хаљине као одраза њеног субјективитета, указаћемо на још један аспект њене хаљине. Упркос критици луксуза која је делом потицала и од самих жена, моћ моде, која се у потпуности еманирала у одежди краљице Наталије постала је симболична тековина самих жена. Управо стога је и једна краљичина хаљина, можда баш и ова, постала предмет обожавања жена у Србији, о чему нас обавештава један драгоцен извештај из 1891:

Чудним стицајем околности и прилика и ситне и незнатне ствари постају знаменитости које потомство с љубављу и интересом посматра. Такав се случај десио с једном хаљином Краљице Наталије. Живећи одвојено од сина, Краљица је желела да пошаље сину своје фотографију, како би је бар на слици могао гледати. Том приликом краљица је дала себи пратити нову хаљину. Хаљина је била од тешке свиле-белога дупла морантика напредо с финим чипкама, такозваним Крен де Шин. Украшена цвећем. Хаљина је дивна, а слика је добро испала, тако, да је то можда једна од најбољих фотографија Њ. Величанства. Кад је краљица добила прву вест о краљевој оставци, случајно се десила баш у тој хаљини. Кад су б. маја жандарми дошли да је вуку, краљица се опет десила у тој истој хаљини. Кад су дакле жандарми метнули руку на краљицу, метнули су је преко те беле хаљине. Том приликом је хаљина сва изгужвана и изгажена. Тако је та хаљина упропашћена, те се више не може носити. Стога, при поласку из Земуна, Краљица хтеде да остави хаљину, али је после опет беше жао, баш стога што су за ту одећу везане толике успомене, и што је она у слици, коју на своје столу држи њен јединац. Тада паде на ум неким госпођама, те узеше молити краљицу, да им да једно парче од те хаљине за успомену. Скоро већ ствар

³¹³ P. Bürger, *Mode und Moderne im Zweitem Kaiserreich*, 52.

³¹⁴ *Мода*, Домаћница, бр. 93, год. 3, (Београд, новембар 1875), 92–94.

³¹⁵ Тако Никола Крстић поводом доласка аустријског престолонаследника Рудолфа у Београд 15. априла 1887. каже: *Чуо сам говорићи да је краљица женама официрима ордонанса и ађућанима најправила кадифне хаљине. По њоме и остале госпође би шребало да се обуку у кадифу, а њаква хаљина скупо кошти. Издаши 60–80 # за прилике наше нија мала ствар... По њодне биће представљене њозване госпође, али као што сам чуо, многе су оиказале јер не могаће да најраве свечано одело какво је њрописано за њријем*. Н. Крстић, *Јавни живои*, III, 149.

беше решена, кад искрсну други предлог, да се хаљина да женском друштву, оне ће је метнути у засебан орман стаклени... и сиротне девојчице, које раде и уче шивење у женском друштву, имаће вазда пред очима хаљину своје добротворке, за коју су везане толике успомене. А јединац син, кад год погледа слику мајчину мора се сетити да је Мајка била у тој хаљини када се борила да је не раздвоје од њега и кад су жандарми метнули руку на њу и повукли је силом. Тужна повест једне хаљине.³¹⁶

Из наведеног јасно видимо колики је значај имала хаљина краљице Наталије. Независно од тога да ли је та хаљина баш та коју видимо на слици Предићевој, јасно је колики је она значај имала за поклонице краљичиног лика. У суштини, било која краљичина хаљина, а ова посебно, због наведеног значаја постала је култни предмет, замена за краљичино физички одсутно тело, метафора женске сензуалности. Да је хаљина била чувана са особитом пажњом у дому *Београдског женског друштва* све до 1903, види се из следећег извештаја:

Нема у дому Ж. Д. никаквих сукања Краљице Наталије, али има једна свилена хаљина о којој има забележено да је 1891. на редовној седници Управе Ж. Д. Подпредседница предложила да Управа Ж. Д. чува за успомену хаљину коју је Наталија на себи носила када је морала оставити земљу. Та хаљина као и јастуче мирно лежи у фијоци одакле је редовне челнице нису мислиле кретати, нити правити какве демонстрације. Нека то с њима чине, ако хоће, они чији је она трофеј...³¹⁷

Обожавана хаљина била је драгоцен трофеј чланица женског друштва, што наводи на закључак да, ако је култна, освештана долама кнеза Милоша³¹⁸ била симбол маскулозног колективног идентитетског сећања, онда је хаљина краљице Наталије женски реликвијар, реликт првог реда у Србији XIX века.³¹⁹

Уколико је хаљина постала предмет обожавања утолико је и сама слика краљице Наталије која је пред нама (прим. – или било која друга) могла бити предмет обожавања. Податак да је глумац Чича Илија Станојевић држао краљичину слику као *икону*³²⁰ наводи нас да прихватимо став да је краљичина визуелна представа могла бити предмет култног поштовања. Тако перципирана слика једне владарке била је слика која је репрезентовала матрону, готово божанско биће. На тај начин је и владарку са изванредном психолошком проницљивошћу деконструисао Слободан Јовановић. Важност Јовановићевог описа краљице Наталије и подударност описа са визуелном формом коју је насликао Урош Предић најбоље се уочава уколико се у целисти ишчита Јовановићев приказ:

³¹⁶ *Историска хаљина*, Мале новине, бр. 135, год. III, (Београд, 18. мај 1891).

³¹⁷ У питању је одговор на извештај са скупа женског друштва који је штампан у *Малом журналу* бр. 54: *Вечерње новости*, бр. 67, год. X, (Београд, 7. март 1903).

³¹⁸ И. Борозан, *Рејрезенцијативна култура и иполийичка пројаганда. Споменик кнезу Милошу у Неђошину*, 248–251.

³¹⁹ О поштовању предмета великих људи, и њиховом чувању: S. Mattl-Wurm, *Reliquien und Relikte, Kulturobjekte der Erinnerung*, Hrsgs. von. Historischen Museums de Stadt Wien, 11–24. О меморалијама царице Елизабете аустријске: Исто, 61–65.

³²⁰ М. Стојмировић, *Силуеје сџарог Београда*, књ. 1, Београд 1971, 101.

Краљица Наталија је патила од самозаљубљености. Њени самописи почињу обично описима њене физичке лепоте: потпуно свесна своје доиста врло велике лепоте, она на једном месту, упоређује себе саму са младом богињом. Ништа мање била је уверена о лепоти своје душе, управо лепота њенога тела била је само одсек лепоте њене душе. Она је говорила о себи самој као о вишем бићу и држала да је по својој природи, ако не само по васпитању, била способна за највеће политичке улоге. Веровала је у Бога и била милосрдна, али њено милосрђе имало је нечег охолог, она се није спуштала до оног на кога се смилувала, него му је даровала милост с висине, као неко одликовање. Имала је кокетерије, волела да се допадне, али њена кокетерија била је безлична и хладна. Више јој годило дивљење непознате гомиле, него једног уског круга познаника и пријатеља. Није јој било стало до било чијег мишљења, према ономе коме се није допала није осећала срдње, него жаљења и презирања. Ма колико се хвале и части пред њу просуло, она је то примала као нешто јој по праву припада, чак ни онда када је од грађанке постала владарка, није се много изменила... У таквим приликама она је имала храброст и гордост не једне обичне жене него једне амазонке. Иза све њене часности и јунаштва осећало се нешто недушевно, изгледало је да искушења и страдања она не подноси из љубави према некој личности или из вере у неко начело, него просто из поноса, који ју је стегао као неки сјајан оклоп, и не да јој учинити ниједан покрет који не би био прав и достојанствен.³²¹

ПОСТСКРИПТУМ О ВЛАДАРКИ, СЛИКАРУ, БУДОАРУ

Наведени став о женском, модном телу краљице Наталије, о коме смо говорили у претходном поглављу, морамо са опрезом прихватити. Диктат моде би нас могао одвести до крајности, која би краљицу видела као особу са умањеним сопством, као *суџерлуџку*, *модног манекена*. На основу таквог става бисмо могли рећи да је краљица путем бројних модних илустрованих часописа, особито француских, обликовала свој модни укус,³²² и на тај начин била пуки кописта готових модних мустри. Међутим, краљица Наталија је моду искористила за допуну и надограђивање свог мултиплицираног идентитета, а не као искључиви супститут свога тела. Управо у склопу мултиплицирања свога тела она је и креирала свој будоар, а самим тим на посредан начин и слику која је пред нама. Зато можемо закључити да је краљица Наталија аутор свога портрета, заправо свог псеудоаутопортрета. Устројство сопственог портрета редак је случај у оквиру репрезентације владарки (моћних жена) у нововековној визуелној култури. Један од најпознатијих примера јесте знаменити портрет мадам Помпадур, француског сликара Франсоа Бушеа, одсликан 1756. Према савременим тумачењима, овај портрет више није само визуелизација лепоте већ и саморепрезентација једне жене, на основу чега сазнајемо више о структурама моћи и културе тог периода.³²³ Брижљиво изрежирана представа француске примадоне наводи на могућност истоветног закључка када је портрет краљице Наталије у питању.

Један од феномена који наводи на такав став јесте и допуна или пак појашњење њеног тела бројним симболичким елементима у оквиру њеног будоара. Брижљиво на-

³²¹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, Сабрана дела, 2, књ. 7, Београд 1990, 378.

³²² А. Mayerhofer-Llanes, *Modeillustrationen im 19. Jahrhundert*, Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, Hrgs. Von D. Hansen, W. Herzogenrath, 214–227.

³²³ М. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, 453–475.

мештени пратећи елементи које је Предић забележио окренути су ка једној тачки, оку посматрача. Тако је њиховим неприродним положајем креиран театарски аранжман, са једном жижном тачком. Краљичина појава са хаљином као крајњом детерминатом њеног женског субјективитета постаје фокус, перспективни и идејни центар будоара. Упркос ставу да сваки од предмета у краљичином будоару има *аутиномни центар*,³²⁴ изводимо закључак да је њихова темпорална, заједничка, коегзистенцијална, гравитациона тачка физичко, субјективно тело краљице Наталије. Сви елементи су заправо ефемерна појава, док је једина трајна вредност, краљичино сопство, мајестично представљена.

Краљичино тело се морало обући и представити публици. Краљица Наталија је по већ познатој традицији представљања сопства своје тело најпре кодирала, па га је потом изложила пред сликара, а тиме посредно и пред нас.³²⁵ Владарка која је познавала и ценила важност *етикетације* и *форме*³²⁶ морала је искористити властито искуство у креирању сопственог лика. Владарка која је осећала *попребу да се доида*³²⁷ и која је схватала моћ јавног мњења, као и комуникациону снагу визуелног исказа,³²⁸ креирала је свој лик на основу старог ритуализованог декорума о представљању угледних жена прилагођеног сопственим амбицијама.

У контексту уредника, створитеља сопственог лика, можемо дефинисати краљицу Наталију као уметницу, са високим степеном културног и политичког образовања, који су јој омогућили препознавање одређених феномена, а потом пажљив одабир и њихово представљање. У првостепеном читању, она то постаје већ избором одеће.³²⁹ Одабир помодне хаљине, чија тренди белина постаје одраз модних потреба (омиљена боја за забаве), али и носилац симболичких значења у оквиру женске владарске одежде (чистота, невиност...)³³⁰ јасно одсликава брижљиву припрему краљице.

То женско, али и симболично тело владарке није смело бити сексуално уочљиво. Владарка је стога поништила и сексуалност свога тела. Хаљина као модни оклоп, који по суштини модног декорума руши сексуалност и потири природност (нагост) тела,³³¹ видљива је у склопу исконструисаног краљичиног лика. Тело које се назире испод хаљине нема сексуалну конотацију која би могла узнемирити грађанство.³³² Она је по виђењу елите била носилац етике, толико моћан, да се манифестовао и на физичком изгледу других жена.³³³ Таква владарка није могла бити носилац и сексуалности и сход-

³²⁴ Наведени неименовани портрет Ханса Макарта вероватно је лик баронесе фон Тешенберг: *Illustrierter Katalog der Ersten Internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus*, Wien 1882, 100.

³²⁵ Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likenesses Reconsidered*, Art Bulletin, No. 1, Vol. LXXXVI, (marc 2004), 75–95, посебно 75.

³²⁶ Краљица Наталија Обреновић, *Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 99.

³²⁷ Исто, 38.

³²⁸ Краљица је 1884. послала своје слике пруском принцу Вилхелму: *Краљица Наталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 140.

³²⁹ *Чуо сам зговориши да је краљица женама официрима ордонанса и ађуџаната најправила кадифне хаљине...*: Н. Крстић, *Јавни живој*, III, 149.

³³⁰ Бројна учитавања у белу одежду на примеру Марије Антонете дато је у: C. Weber, *Queen of Fashion. What Marie Antoinette wore to the Revolution*, 286–288.

³³¹ Z. Vodrijar, *Moda ili čarolija koda. Frivolnost već viđenog*, 442.

³³² Тако Никола Крстић одбија помисао да би могле бити истините гласине да је краљица Наталија прихватила ласцивне коментаре Јована Жујовића у вези са својим ножним листом: Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 266.

³³³ Ф. Каниц, *Краљевина Србија и српски народ*, 313.

но томе она је и своје тело приказала ван сексуалне конотације. Уклапањем у слику традиционалног приказа жене и евентуалном негацијом своје представе, која би била носилац сексуалног става, краљица је остала у оквиру два постојећа опозита у XIX веку који се кретао у културном и визуелном двојству виђења и самовиђења жене, традиционалног и еротског.³³⁴

Носилац значења целокупног краљичиног тела је њено лице. И само лице постаје одраз њеног виђења краљичиног субјективитета. Белина лица и благо руменило симболизују модни диктат времена,³³⁵ притом не оспоравајући право жене на сопствени, али и захтевани уметнички израз. Такав концепт запажа се и у листу *Домаћица*, где се у тексту о моди каже: *Важна је хармонија боја у нашој ношњи. Боје треба да се йоду-дарају са бојом косе...*³³⁶

Краљица Наталија постаје *make-up artist*,³³⁷ уметник која ствара козметичким бојама комплементарним сликарским бојама, и тако постаје *сликар соисцвеног лица*. Иако по устаљеном декоруму, који можемо условно прихватити, људи високог рода само просуђују о уметности, или је конзумирају, а не баве се њом,³³⁸ коначно можемо рећи да је краљица осликавањем свога лица постала и сама уметница. Краљичино лице сходно искуству у ширим европским оквирима постаје медијум за пројаву сопственог уметничког, али и родног сензибилитета и искуства.³³⁹ Оно постаје замена за сликарско платно, омогућивши посредно да и шминкање постане еквивалент сликању, условљавајући да шминкерка постане налик сликарки. Тако је лице постало носилац снаге орнамента,³⁴⁰ прилагођен модном тренду, али и личном укусу краљице Наталије. Управо како Стеван Павловић наводи:

Вештак је душевна снага, која нам унутрашњу лепоту споља показује, приказујући нам идеју какве ствари, у облику који се њом (том идејом) подудара...³⁴¹ вештак сам собом (субјективно) зове се онај вештак који својом снагом ствара вештачки посао...³⁴²

Истовремено осликавање лица у оквиру женског владарског програма у новом веку није имало само модну, пролазну етикету.³⁴³ Новија истраживања указују да је маска саткана од пудера била одлика аристократске и расне категоризације.³⁴⁴ Белина лица се

³³⁴ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti, ured. O. Manojlović-Pintar, Beograd 2006, 141–156, посебно 150–151.

³³⁵ Тако је у листу *Исток* изашао оглас у коме се препоручује женама козметички препарат (равизант) из Париза, уз чију помоћ се добија интензивна, свежа и бела боја лица: *Исток*, бр. 99, год. VI, (Београд, 12. септембар 1876).

³³⁶ *Мода*, *Домаћица*, бр. 5. год. I, (Београд, новембар 1879), 93.

³³⁷ M. Hyde, "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at his Toilette, 460–461.

³³⁸ M. Hyde, *Under the Sign of Minerva: Adélaïde Labille-Guiard's Portrait of Madame Adélaïde*, Woman, Art and the Politics of Identity in Eighteenth Century Europe, Ed. by M. Hyde, 138–163, посебно 146–148.

³³⁹ Више о томе на примеру женских портрета у Француској током XIX века, у: T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Woman in France 1814–1914*, посебно 1–17.

³⁴⁰ О визуелној и симболичкој снази орнамента: *Die Macht des Ornaments*, Hrsg. Von S. B. Vogel, A. Huslein-Arco, Wien 2009.

³⁴¹ С. Павловић, *Есејшика или наука о лепој за школу и народ*, 26.

³⁴² Исто, 29.

³⁴³ T. Poterfield, S. L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, The Pennsylvania State University Press 2006, 165–167.

³⁴⁴ Исто, 155–160.

од XVIII века тумачи као одлика расне супериорности белог човека. Аристократско белило жена до кога се долазило уз помоћ пудера било је визуелно средство исказивања супремације жена беле коже у визуелној култури XIX века на подручју евро-атлантског домена.³⁴⁵ У склопу тог исказа можемо сагледати и употребу пудера на лицу краљице Наталије. Уколико је краљичин тен био таман³⁴⁶ или топао, жут,³⁴⁷ каквим га виде краљичини савременици, закључујемо да је она белином лица искодирала свој *супериорни* лик. Уколико знамо да је истовремено била означена и као *краљица Цигана*³⁴⁸ и *Кавкаскиња* топле пути,³⁴⁹ јасно је да је на директан начин или мимикријом изменила своју боју лица и конституисала ново, расно пожељно лице. На тај начин она је покушала да избегне културни стереотип који је и у њеном случају очигледан. Повезивањем са Оријентом (краљица Цигана, Кавкаскиња...) краљичино лице је постало предмет читавања негативне слике о другом, у овом случају исказане дискурсом о расној инфериорности оријенталног типа човека, као метафоре културне различитости у односу на белог човека.³⁵⁰

Употреба шминке у креирању и одсликавању лика није имала једину паралелу у изједначавању сликарског платна и осликавања лица. Козметичко осликавање лица доводило се у везу са скулптуром и то баш у оквиру женског владарског програма. Тако је лице ћерке Луја XV након смрти било нашминкано, указујући да овоземаљске вредности путују са преминулом владарком, симболишући трансфер њеног земаљског тела у оквир вечног владарског дигнитаса.³⁵¹ На тај начин можемо посматрати и употребу шминке на лицу краљице Наталије. Козметичка помагала престају бити секундарна потврда модног момента и постају идеолошки залог владаркиног статуса.

Поменувши однос владарског статуса и скулптуре као медија, отворили смо још једно питање у вези са формом и карактером лица краљице Наталије. Хладноћа, замрзнутост покрета и пре свега апстрактност лика, компоненте су којима се лик краљице Наталије уздиже до граница апстрактне алегоријске представе.³⁵² Међутим, та се граница не прелази. Икониčnosti лика доприносе пратећи елементи који од краљице Наталије чине симбол мајчинства и симбол женствености. Лице владарке не говори ништа. Без интроспекције, без икакве осећајности, *хладно и лејо*,³⁵³ њено лице је постало скулптурална маска, коју појашњавају речи Слободана Јовановића да је: *краљица научила да савлађује осећања и да њодноси хладноћу*.³⁵⁴ Управо тако, краљица која је сматрала да се осећања не смеју на лицу пројавити,³⁵⁵ краљица коју су странци звали краљицом

³⁴⁵ C. Nelson, *Edmonia Lewis's "Death of Cleopatra": White marble, black skin and regulation of race in American neoclassical sculpture. Local/Global: Women artist in Nineteenth Century*, Ed. by D. Cherry, J. Helland, Ashgate Publishing 2006, 223–244.

³⁴⁶ *Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 21.

³⁴⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 151.

³⁴⁸ *Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 44.

³⁴⁹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 1, 151.

³⁵⁰ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, 150–151.

³⁵¹ T. Poterfield, S. L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres, and David*, 167.

³⁵² S. Betzer, *Ingres's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity, and Tragédie*, Art Bulletin, Vol. LXXXVIII, No. 5, sep. 2006, 526–551, посебно, 531.

³⁵³ Н. Крстић, *Јавни живој*, IV, 32.

³⁵⁴ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића* 1, Сабрана дела 6, 151.

³⁵⁵ Тако краљица Наталија наводи: *Народ ме је волео увек насмејану и веселу, не слућећи колико се суза крије иза њој осмеха: Краљица Најталија Обреновић, Моје усјомене*, прир. Љ. Трговчевић, 38.

мраморно̄ срца,³⁵⁶ заправо је стара варијација на тему маске владара. Маска вечности (младости), чији је најчувенији носилац краљица Елизабета енглеска,³⁵⁷ заправо је политичко лице владара, оно спољашње окренуто ка поданику, лице које се не мења, политички искодирано за вечност. У склопу таквог дискурса цело тело прати лице владарке. Тако, уместо фриволности у ставу и изразу, краљица је изабрала уздржаност као суштину свог визуелног исказа.³⁵⁸ Смирена гестуалност (држи књигу у руци), без афектације, као и хладноћа става и израза од владарке чине готово замрзнуту скулптуралну представу, као опозит топлом и хармоничном простору будоара. Тако скулптуралност краљичине фигуре указује на сликарево владање ликовним језиком, које указује на савремену кореспонденцију, не и суву имитацију античког скулптуралног канона, и његовог преноса у сликовни медиј.³⁵⁹ Такође скромно истицање накита (мале минђуше, ненаметљиво прстење), иако је била позната краљичина љубав према скупоценом накиту,³⁶⁰ говоре у прилог изнете тезе да је краљица искодирала сопствену делимичну суздржаност.

У оквиру сличног дискурса који се креће у искодираним оквирима владаркиног идеализованог изгледа, можемо сагледати краљичину косу као метафору женске асексуалности, коју је краљица Наталија брижљиво режирала. Скупљена коса, као одлика умерености, видљива је на краљици. Одступајући на готово свим својим портретима од распуштене косе као метафоре сексуалности,³⁶¹ краљичин лик је преносио поруку јавности да је она жена, мајка, родно, али не и сексуално биће. Ипак, било је изузетака у владарској визуелизацији у XIX веку. Гламур, раскош и симболика (коса као замена круне) везани су за бујну и распуштenu косу Елизабете аустријске.³⁶² Међутим, они нису могли бити део декорума српске краљице. Екстровертна и амбициозна краљица Наталија понашала се превасходно по подобију захтеване јавне слике, као и модног диктата,³⁶³ у оквиру којих није било места за распуштenu женску косу.

На основу изнетих ставова, закључујемо да краљица Наталија постаје вештакиња која самостално режира своје тело и простор свог хабитуса. На тај начин простор краљичиног будоара и краљица у оквиру њега директно се контрастирају ставу да жена не може бити творац свога значења, већ евентуално његов носилац. Овде ћемо извршити

³⁵⁶ Н. Крстић, *Јавни живојѝ*, IV, 32.

³⁵⁷ R. Strong, *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London 2003, посебно 147–153; За новије читање Елизабетиних портрета: L. Montrose, *Elizabeth through the Looking Glass. Picturing the Queen's Two Bodies*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, 61–81.

³⁵⁸ Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likeness Reconsidered*, *Art Bulletin*, No.1, Vol. LXXXVI, (marc 2004), 89.

³⁵⁹ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, 31–39.

³⁶⁰ Краљица Наталија је одмах по удаји за тада кнеза Милана наложила да се од скупоценог накита кнегиње Јулије направи дијадема: *Велики поклон бивше краљице Наталије*, Штампa, бр. 55, год. II, (Београд, 27. фебруар 1903); Извештач *Вечерњих новостии* који је присуствовао балу поводом годишњице српске независности истиче скупоцену огрлицу од крупних солитера о врату краљице Наталије: *Са дворског бала*, *Вечерње новости*, бр. 55, год. V, (Београд, 24. фебруар 1897).

³⁶¹ О сексуалној конотацији женске распуштене косе као активном родном елементу на примеру Густава Климта: K. E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču, Politika i kultura*, 198–263.

³⁶² J. Vogel, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Ninetenth Century*, *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 227–231.

³⁶³ У контексту поменути тезе да је фризура краљице Наталије била по моди тих година, илустровани немачки часопис доноси приказ бројних модела фризура, од којих су све варијације скупљене косе (пунђе): *Über land und meer, allgemeine illustrierte Zeitung*, (Stuttgart 1876), No. 4, 76.

једну теоријску позајмицу из феминистичког канона и прилагодити је нашем случају. Концепт по коме уметник (субјекат) затвара жену, модела (објекта) у свој аутономни перверзни, мушки простор, биће искоришћен и дефиксиран. Сходно таквом ставу, краљица Наталија је та која у односу на Предића, па и на замишљеног посматрача, ствара *аутономни перверзни простор*, у коме доминира родна (женска) категоријалност.³⁶⁴ Сликарска слобода имала је остати у сенци идеатора аранжмана, у овом случају краљице Наталије. Тако је ауторство краљице Наталије довело у питање, како је већ примећено, тезу о мушком субјекту (уметнику воајеру), који из фалусноцентричне перспективе уобличава женски, пасивни субјекат, барем када су у питању поједини портрети владарки до XX века.³⁶⁵

У погледу естетике краљица Наталија своју активност није могла исцрпити само у одсликавању сопственог тела, лица, као и у брижљивом уређењу будоара. Након закључка да је краљица Наталија вештакиња, уметник по себи, ми ћемо отићи корак даље и рећи да је она и естетски судија, који је одабрао и уметника који ће њену инсценацију (естетску мајестизацију) адекватно представити. *Вештак њо сивари (објективан) зове се вештак, који њо одређеним правилима уме пресудити вештаину.*³⁶⁶ Након ових речи Стеван Павловић ће наставити: *Има људи који су у једно и друго*³⁶⁷ (субјективни и објективни вештаци). Управо тако, краљица Наталија је у себи објединила и уметника и уметничког пресудитеља. У оквиру таквог става о вешташтву краљице Наталије анализираћемо и могуће околности под којима је краљица Наталија изабрала баш Уроша Предића да наслика њену представу у будоару.

У оквиру одгонетања тог процеса послужиће нам један драгоцен навод краљице Наталије из 1882:

Сликар Канон је у Прагу радио свој портрет надвојвоткиње (Стефаније) и чинило се да би веома желео да и мене слика, па сам му то обећала после повратка из Беча. Ужасан портрет.³⁶⁸

Наведеним цитатом најпре се потврђује теза да је краљица Наталија носилац укуса и пресудитељ у питањима естетике, на шта упућује њен суд у вези са Каноновим портретом надвојвоткиње Стефаније.³⁶⁹ Потом увидом у портрет краљице Наталије који је Ханс Канон³⁷⁰ одсликао 1882. и који она, како смо навели, помиње као *ужасан* (сл. 17) можемо закључити шта заправо краљица није хтела када је у питању презентација њеног лика, да би само након тога увидом у портрет који је насликао Предић сазнали шта

³⁶⁴ V. Burgin, *Perverzni prostor*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Anđelković, 201–220.

³⁶⁵ L. Malvi, *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, Uvod u feminističke teorije slike, прир. B. Anđelković, 189–200. О мушкарцу (сликару) као субјекту и његовом погледу на женски модел који се дефинише као субјекат у српском сликарству између два светска рата: С. Чупић, *Теме и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад 2008, 117–129.

³⁶⁶ С. Павловић, *Естетика или наука о лепој за школу и народ*, 29.

³⁶⁷ Исто.

³⁶⁸ *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, 105–106.

³⁶⁹ Више о Хансу Канону: F. Drewes, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis ind Monographie*, Bd. 1–2, Olms, Georg 1994.

³⁷⁰ Слика је репродукована уз пропратни текст: *Genti di San Spiridone. I Serbia A Trieste 1751–1914*, a cura di L. Resciniti, M. Mesina., M. Bianco Florin, Trieste, Milano 2009, 104.

она хоће. Краљичин портрет који је насликао Канон изложен је 1882. на *Првој интернационалној изложби у Бечу*.³⁷¹ Чини се да је суштина описа Каноновог портрета краљице Наталије, као парадигме његовог сликарства, у контрастирању са водећим бечким сликаром тог периода Хансом Макартом. Управо ће нам ликовна критика с помануте изложбе, на којој су оба сликара излагала, а коју је пренео наш *Српски илустровани лист* 1882, бити од драгоцене помоћи у решавању проблема зашто краљица Наталија није била задовољна својим портретом који је Канон одсликао. Након критике да портрет грофа Зичија, који је насликао Ханс Макарт, *није изнуђра схваћен*, дакле без карактеризације лика, *већ да је вице схваћен с њоља*, критичар *Српског илустрованог листа* ће рећи:

То исто важи и за један други женски портрет Макартовог који је несравњен у аранжирању костимских слика, мада човек иначе када види модерно лице у туђем руху не може да се отме утиску да је то маскарада. Слика Канон није успео да се уклопи у овај манир... али му је глава и по цртежу и по боји тако мајсторски израђена, да радо заборављамо на костим. Канон је уз то изложио и портрет српске краљице Наталије, а осим тога и портрет бечког лекара Шульца. Оба портрета насликао је Канон по свом познатом чину имитирајући старе мајсторе све до жућкастог фирниса, али иначе је fino карактерисао, дискретно израдио и великом вештином сликао.³⁷²

Наведена критика је део традиционалног поимања сликарства двојице сликара. Ингениозни, оригинални декоратер, како је Лудвиг Хевеши дефинисао Макарта,³⁷³ оспораван је у оквиру портретског сликарства као сликар који занемарује карактер портретисаних ликова. Уместо људских ликова, он је по мишљењу критике стварао лутке, бескарактерне ликовне, чија се персоналност губила у декоративној игри костима и ва-



Сл. 17. Ханс Канон, *Краљица Наталија*, 1882.

³⁷¹ Слика је заведена у Илустрованом каталогу изложбе: *Konigin Natalie von Serbien*, oelg. 4. 220, br. 125. privatbesitz, *Illustrierter Katalog der Ersten Internationalen Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus*, Wien 1882, 105.

³⁷² *Међународна уметничка изложба у Бечу, I*, Српске илустроване новине, бр. 24, год. II, (Београд, 30. јуни 1882), 188.

³⁷³ Критика Хевешија датира у 14. јун 1900, и оригинално је штампана у: *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, L. Hevesi, *Hans Makart und die Sezession*, Hans Makart. Malerfürst, Hrgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, 16–18.



Сл. 18. Ханс Макарт,
Принцеза Сџефанија, 1882.



Сл. 19. Ханс Канон,
Принцеза Сџефанија, 1882.

тромету боја, што је претило да поништи каквоћу академски прецизног цртежа, зако-
рачивши тако у предворје сецесијског израза.³⁷⁴ Управо је та експлозија боје служила
*највећем немачком колорисџи*³⁷⁵ као форма путем које се изражава емоционалност, уз
виртуозну декоративност костима и била по укусу монденских и владарских кругова
ондашњег Беча. Бројни женски портрети дама из високих кругова, које је Макарт осам-
десетих година XIX века портретисао, имали су владарски ехо у портрету принцезе Сте-
фаније, жене Рудолфа из 1881³⁷⁶ (сл. 18). Њен портрет, са свим одликама *Макарџовоџ*
сџила које смо поменули, један је у *џалерији лејоџ*, како су савременици окарактерисали

³⁷⁴ Више о Густаву Климту као предводнику сецесијског покрета: *Gustav Klimt: In Search of the Total Art Work*, Ed. by J. Kallir, A. Weidinger, Prestel 2009.

³⁷⁵ Тим речима је Урош Пређић дефинисао Макарта: Годишњак, СКА, XLVIII, (Београд 1938), 374.

³⁷⁶ Портрет је репродукован у: *Hans Makart. Malerfürst*, Hrgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, 135.

бројне портрете жена које је Макарт одсликао.³⁷⁷ По њима, мењале су се само хаљине, ликови су остајали увек исти, будући да је сликар у вештини свог рада изгубио особеност портретисаног. Уколико погледамо портрет принцезе Стефаније који је израдио Ханс Канон годину дана касније, 1882³⁷⁸ (сл. 19), биће нам јасна разлика између два сликара коју спомиње и критичар *Српског илустрираног листа*. Недостатак декоративности, контраст светло – тамно као ехо старе вештине, карактеризација ликова, контрастирали су се са Макартовом маскарадом. Управо у том Каноновом неспровођењу савремених токова, као одраз жеље наручилаца, налазимо одговор на питање зашто он није био по укусу тадашње елите. Елита је желела свет забаве, у доба *срећног живота* даме су хтеле да буду манекени моде, а такве слике им је и нудио Ханс Макарт. Раскош, сјај, гламур, то је тражени идеал, а не психологизација лика, како је примећено у савременим освртима на Канонов рад.³⁷⁹

Чини се да је то управо и разлог незадовољства краљице Наталије сопственим портретом који је 1882. насликао Ханс Канон, који је веома сличан (став, форма, израз...) са портретом принцезе Стефаније, који је, као што смо напоменули, насликао такође Канон. Краљица се осећала делом цет сета, високог друштва, она је себе видела као модерну хероину, носиоца модног штимунга, а не као краљицу чије је лице метафора њеног субјективитета, који је Канон путем *старе* сликарске вештине (контраст светло – тамно) представио на њеном портрету.

Уосталом краљица Наталија није била личност слична принцези Стефанији – финој и љупкој жени, у сенци свога мужа, барем су је таквом видели Београђани приликом њене посете 1887.³⁸⁰ Таква принцеза није била политички, а ни женски идеал краљице Наталије 1890. Сходно таквом поимању сопствене личности није јој одговарало ни да портрет једне владарке визуелизује њену скромност, већ њену мајестетичност.

Но, да ли би краљица Наталија 1890. могла бити задовољна улогом лутке у декоративном костиму, каквом би је, рецимо, представио сликар сличан по маниру Хансу Макарту, или да ли би пристала да је поново портретише сликар попут Ханса Канона, чијим је портретом већ била незадовољна?

Краљица је 1890. имала другачију визију себе. Она је желела да представи свој политички статус, али и своје модно тело. Такву креацију није могао да наслика сликар попут Канона, али ни уметник сличан Макарту. Декоративизам, да, виртуозност сликарска, да, али краљица је желела и слику своје величајности, а за такав посао био јој је потребан сликар-наратор, који би на студиозан начин представио *краљичину причу*. Требало је слику краљичиног тела, као и аранжман будоара, представити аудиторијуму на реалан начин. Радњу слике као нарацију о боравку краљице Наталије у Београду у време 1889–1890. требало је испричати на веродостојан начин. Уметник који би такву слику извео морао је свој субјективитет потчинити краљичином.

³⁷⁷ E. Doppler, *Galerie der Schönheit-Hans Makarts Damenporträts*, Hans Makart. Malerfürst, Hrsgs. von Historisches Museum der Stadt Wien, 134–138.

³⁷⁸ Портрет је репродукован у: F. Drewes, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis ind Monographie*, Bd. 2, 783.

³⁷⁹ Исто, 65–68.

³⁸⁰ Никола Крстић описује надвојвоткињу Стефанију као благу и умиљату, која корача увек два-три корака од свог мужа: Н. Крстић, *Јавни животи*, III, 150.

Који је сликар у том тренутку могао да испуни краљичине захтеве и који би се прихватио посла портретисања једне *йолузайворене* бивше краљице? Који би сликар достојног ранга могао насликати краљицу? Уколико погледамо *велике* уметнике тог периода, чини се да избор за краљицу и није био сувише тежак. Виртуозни Павле Јовановић, одсутан из Србије у том тренутку, није физички могао насликати краљицу. То није могао бити ни Ђорђе Крстић. Склон симболизму Крстић, иако већ опробани *сарадник* краљице Наталије,³⁸¹ по свему судећи није могао изградити краљичин портрет будући да би његов сложени идејни *израз* довео до тежег читања слике.³⁸² Стеван Тодоровић,³⁸³ конзервативан у раду а и исувише *искусан* члан политичког и јавног живота престонице, није могао бити кандидат да портретише краљицу у једном тако шкакљивом моменту. Избор је пао на Уроша Предића. Интроспективни сликар, човек изван дневно-политичких манипулација, али не и без важећег идеолошког става,³⁸⁴ бечки ђак, био је логичан краљичин избор.

Сликар и човек који је, по сопственим речима, жртвовао своју уметничку слободу зарад новца³⁸⁵ (читај портретисање као најсигурнија зарада у сликарском послу) био је особа коју је тражила краљица позната по адекватном награђивању уметника.³⁸⁶ Стога је учени сликар био природан избор за једну сликовну нарацију која је изискивала дуготрајно позирање модела.³⁸⁷

Довољно добар сликар да би могао представити на минуциозан начин хаљину као метафору њеног модног женског тела, довољно интелектуалан сликар³⁸⁸ да би могао разумети и пренети на платно краљичину величајну ауру, довољно стрпљив, поступан, и педантан³⁸⁹ да би пренео на платно наративни ток краљичиног живота, Предић се као прави представник композитног портретног сликарства у Бечу XIX века³⁹⁰ нашао пред краљицом у њеном будоару. Уметник који је критиковао став краљичиног портретисте

³⁸¹ О *Албуму* са сликама пејсажа Србије који је краљица Наталија поручила од Крстића почетком 9. деценије XIX века: Ј. Трајков, *Албум краљице Најалије Обреновић*, Крушевачки зборник 13, (Крушевац 2009), 101–121.

³⁸² И. Борозан, *Сјоменик у храму: Меторија Краља Милана у Ђурлини*, 79–149.

³⁸³ О животу и делу Стевана Тодоровића: Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Краут, В. Грујић, *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, Нови Сад, Београд.

³⁸⁴ Предићева слика из младости *Визија у облацима* (1887) говори о његовом снажном антиатеистичком ставу. Тумачење сложене алегоричке слике изнео је сам сликар у својој *Ауџиобиографији*, која је пренета у: М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 264–266.

³⁸⁵ Предић наводи: *Уметник сивара йо унуџирацњем нагону. Био сам на скоку да йостјанем уметњик... али йосле дођоше сурови захџеви уметничкоџ живоџа. Требало је новаца. Збоџом музо...:* Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 85.

³⁸⁶ Краљица је краљевски обдарила Петра Убавкића за израду бисте са њеним ликом 1887: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850–1910). Живоџ и рад йрвоџ скулџйџора обновљене Србије*, 149.

³⁸⁷ Предић наводи да му је за израду портрета било нужно да модел позира од 6 до 8 пута: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 45.

³⁸⁸ На интелектуално поимање сликарства упућује нас Предић ставом да многи велики уметници, обдарени снажном логиком и притом богати знањем, нагињу више идејној страни уметности и компоњују мозгањем, тако да је чисто сликарски утисак који циља на радост очију секундаран према идеји: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 230.

³⁸⁹ Исто, 273.

³⁹⁰ О портретима који су настајали у Бечу током XIX века, и који су били огледала социјалног, уметничког, естетског живота града, али и индивидуалних тежњи портретисаних (карактер, тражење смисла), као и сликара: Е. Doppler, *Sich malen lassen. Wiener Porträtmalerei im 18. und 19. Jahrhundert*, Schau Mich An. Wiener Pörrträts, Hrsgs. von E. Doppler, M. Lindiger, F. Kreutler, Wien 2006, 37–54.

Ханса Канона: *да сликар не њреба нишија да њице*³⁹¹ био је ментално и сензибилно способан да портретише краљицу Наталију. Негирајући став Канона да слика сама себе дефинише, што би последицу имало поништење сликарске нарације и на сликовном и на вербалном нивоу, Предић је био савршени наратор и, чини се, природан краљичин избор.

Међутим, нарација или улешавање владаркиног лика била је накнадна радња. Најпре је требало приказати краљицу на *веристички* начин, па тек онда приступити допуни *биографско* (карактерног) лика портретисаног.³⁹² Спајањем веризма и идеализације долазимо до феномена идеалистичког реализма, као једног од важећих сликарских феномена XIX века.³⁹³ У том контексту, потребе за верношћу (сликање по природи), као неопходном предуслову, сагледаћемо и критику Предића упућену сликарима који портретишу на основу фотографије: *Боље би чинили, да сликају њо њприроди ма којеџ дроњавоџ слейца, неџо ма и најславнијеџ Србина њо најлошијој фотџографији*.³⁹⁴ Управо, такав сликар вериста нашао се пред краљицом Наталијом, уживо, у њеном будоару, са задатком да је портретише. А, каква је била уживо краљица, коју је Предић требало да портретише? По наводу Николе Крстића из 1888. она је изгледала овако:

Краљица је телом лепа како се само пожелети може. Висока, лепо развијена, лепог лица, сјајних црних очију, црне косе, у устима лепим као од слонове кости зубима, по лицу много маљава. У последње време почиње да се гоји.³⁹⁵

Овакву краљицу је Урош Предић требало да прикаже верно, али на улешан начин, следећи *замишљеном канону женске лејоџе* у том тренутку у Србији.³⁹⁶ Гојазност видљиву на појединим краљичиним фотографијама³⁹⁷ требало је донекле ублажити, маљавост игнорисати (уколико је краљица пудером већ није замаскирала)... Жива слика није требало да се верно пренесе на платно. Управо, како примећује Албер Мале:

Госпођа Патримонио, која се дописује са краљицом (Наталијом) и која ми је показала две дивне фотографије на којима је она прекрасно лепа, мада нимало расна лепотица, каквом су је представљали портрети у илустрованој штампи.³⁹⁸

Из Малеових речи сазнајемо више о основном постулату представљања портретисаног у XIX веку и пласирања његовог лика у јавности. Слика је имао да улеша стварност, да представи идеални лик, не и измишљени, портретисаног који би се након

³⁹¹ Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 30.

³⁹² Z. Veliz, *Signs of Identity in Lady with a Fan by Diego Velázquez: Costume and Likeness Reconsidered*, 75.

³⁹³ И. Борозан, *Рејрезенијашивна кулџура и њолишичка проџаганда. Сиоменик кнезу Милошу у Неџошину*, 258–271.

³⁹⁴ Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 67.

³⁹⁵ Н. Крстић, *Јавни живоџ*, IV, 26.

³⁹⁶ У извештају аустријског часописа *Oesterr. Volks Zeitung*, од 24. октобра 1899, указује се на стандардни (идеални) тип Српкиње: *Висока, сџасиџа, са великим деџињим очима. Лице јој је нежно и њправилно овално. Црна јој је коса уџлеџена у две џлеџенице. Како жене живе у Србији*, Вечерње новости, бр. 298, год. XVII, (Београд, 27. октобар 1899).

³⁹⁷ Пример је фотографија која је настала нешто касније (1893. године). На њој видимо да је краљица кубурила са вишком килограма. Фотографија се налази у Архиву САНУ, под инв. бр. 13599/1.

³⁹⁸ А. Мале, *Дневник са срџскоџ двора (1892–1894)*, 78.

тога пласирао у јавност. Управо, такав задатак стављен је и пред Предића, који је требало да представи оптимални краљичин лик.

Какве су биле намере краљице Наталије са овим портретом, не знамо. Да ли је његова намена била да послужи као *йрворођени йорйррей*,³⁹⁹ прва слика кодификована од стране краљице, која би се касније под повољнијим политичким околностима масовно репродуковала, или не, остаће тајна.⁴⁰⁰ Или пак портрет није имао претпостављену ангажовану намену, већ је можда био ауторефлексивни ужитак краљице, насликан зарад њеног приватног задовољства. Но, свеједно, Предић је имао задатак да наслика краљицу *ни младу, ни сйару*,⁴⁰¹ онакву каква је и била и помало улепшану.

За тако нешто био је потребан Предић и као наратор, сликар који може да забележи причу, чији је носилац идеја, коју у овом случају оличава краљица Наталија.

Али са својим врлинама она је претеривала; њена часност је била крута и непопустљива; њена кураж имала је нечег изазивачког, а њена поноситост нечег деспотског. Та жена са главом лепе Кавказкиње, али сувише снажнога тела, али са хладним светлим погледом, није изгледала уцвељено поред свих несрећа жене и мајке и држала се у широким сукњама и великим турнирима моде право и охоло, као једна од оних женских владарки каквих је било у XVIII веку.⁴⁰²

Управо пред таквом краљицом каквом је описао Слободан Јовановић нашао се Предић, приступивши сликању њеног портрета. Рационални скептик, амбивалентног односа према сопственом сопству (ја),⁴⁰³ али и свестан своје учености и сликарске вештине, сликар који на својим фотографијама и портретима ретко када гледа у посматрача⁴⁰⁴ (сл. 20), нашао се пред једном моћном женом, чији поглед као потврда свога идентитета управо фиксира посматрача, па и сликара.⁴⁰⁵ Она која је себе видела као *божињу* желела је портрет достојан таквог статуса.⁴⁰⁶ Та дистанца се и осећа: мајестична краљица изолована у другој, вишој димензији у односу на сликара представљена је и на Предићевом портрету. Сликар који је забележио да је сликао Богородице као *дрвена, укрућене, оносйрана бића*, свесно им ускраћујући покрет као метафору људскости,⁴⁰⁷ насликао је краљицу Наталију управо као једну од својих Богородица – хладну, снажну, непокретну, неземаљску појаву, створивши тако лик богиње коју је краљица и тражила. Тако је потврдио једно од сликарских правила у деветнаестовековном сликарству.

³⁹⁹ J. Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, 106–108.

⁴⁰⁰ Масовна репродукција овог портрета је изостала. По повратку краљице у земљу 1895, па и касније, у новинама је репродукован њен стандардни лик, слика из младости, представа идеализоване младе девојке по мери јавности Србије: Вечерње новости, год. III, бр. 117, (Београд, 28. април 1895).

⁴⁰¹ C. Brice, *Queen Margherita (1851–1926). The Only Man in the House of Savoy, The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, Ed. by R. Schulte, 209.

⁴⁰² С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, I, 151.

⁴⁰³ Тако Предић 1901. пркоси индивидуализму заснованом на Ничеовом учењу: Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 167–168.

⁴⁰⁴ Парадигматска представа која потврђује став о одсуству директног погледа (у највећем броју случајева) у посматрача је Предићев аутопортрет из 1916. године: М. Јовановић, *Урош Предић*, 214.

⁴⁰⁵ Белтинг поглед модела ка посматрачу везује за ренесансни портрет као одраз новоизграђеног идентитета: Н. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Beck 2009, 28.

⁴⁰⁶ Н. Симић, *Пејшар Убавкић (1850–1910). Живој и рад йрвоџ скулййора обновљене Србије*, 146.

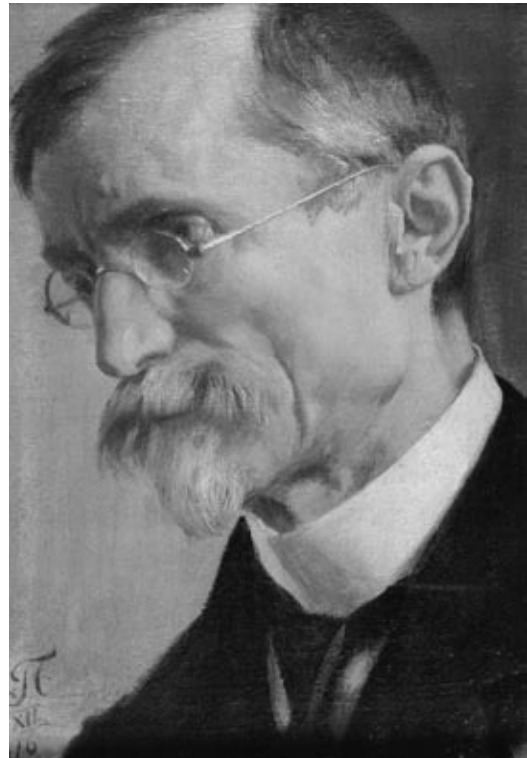
⁴⁰⁷ Н. Симић, *Сликарево йеро. Писма Уроша Предића*, 120–121.

Наиме, дискурс вере у историју довео је до тога да сликар на исти начин слика и религиозне и профане мотиве, што се нарочито испољавало у оквиру историјског сликарства.⁴⁰⁸ Урош Предић, између осталог и сам у значајном делу свог опуса сликар историје, управо је на тај начин и представио краљицу као *изванземаљску* Богородицу.⁴⁰⁹

Као потврда става о власништву краљице Наталије над сопственим субјективитетом послужиће нам један сегмент из теорије о наративи, по коме замрзнути субјекат има право да *љовори*. На основу такве конструкције значење твори краљица Наталија, не само својим телом већ и аранжирањем будоара као интегративног корпуса целокупне представе. Краљица Наталија је, дакле, режирала представу, она је ограничила своје евентуално *коуредничтво* са сликаром у конципирању замишљене представе и успела је у томе користећи се техником коју Славој Жижек дефинише као нулту тачку у режирању филмова.⁴¹⁰ У питању је намештено стање природности, предмонтажно стање, где је чак и у овој фази:

одређени избор на делу, део реалности је укадриран и извучен из временско-просторног континуума. Оно што видимо је резултат становите манипулације, сукцесија кадрова у метонимијском покрету... Због свега тога остајемо заробљеници илузије да сведочимо хомогеном континуитету акције које региструје неутрална камера.⁴¹¹

Управо тако, краљица Наталија је себе изместила из наративног момента и себе *ујаковану* понудила сликару као убедљив сегмент псеудореалног историјског момента. Да бисмо потврдили поменуту свемоћ краљице Наталије у структурирању њеног пор-



Сл. 20. Урош Предић, *Аутопортрет*, 1916.

⁴⁰⁸ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења, XXXIV, (Београд 2002), 361–388.

⁴⁰⁹ Да не бисмо Предића дефинисали искључиво као сликара-наратора који на изванземаљски начин затвара могућност тумачења уметничког дела, указаћемо на још једну димензију Предићевог сликарства. Указујући на значај покрета, кретања у оквиру визуелне презентације (занимљиво да Предић управо на примеру Богородице и њене кретања истиче значај покрета), он истиче да је дело отворен симбол, који напоследку тумачи посматрач. У склопу таквог погледа на Предића навешћемо његове речи: *Фантасија и мисаоносћ гледаочева мора да иришекне у помоћ гледаоцу, да из насликаних фаза иокрећиа соисивеним најором, свесно, подсвесно или несвесно даље исејреда што би ирејходило или следовало ириказаном моменћу*: Н. Симић, *Сликарево иеро*. *Писма Уроша Предића*, 242.

⁴¹⁰ S. Žižek, *Gledati iskosa. Uvod u Jacquesa Lacana kroz popularnu kulturu*, Cetinje 2008, 97.

⁴¹¹ Исто, 98.

трета, указаћемо и на то да је она посредно интервенисала и у оквиру већ тада препознатљивог сликаревог шаблона. Урош Предић, сликар *узвишених, озбиљних, великих слика*,⁴¹² оличених у црквеним композицијама и историјским представама, као да је одступио од свог убичајеног сликарског манира. Краљица као да је феминизирала сликара и, сходно томе, изостала је најчешће изражена маскулозност Предићевог сликарства. Слика је постала празник боје, на који је пресудно утицала сама краљица аранжирањем ентеријера, који је Предић верно пренео на платно. Мале димензије слике, јединство сликовног поља и рама,⁴¹³ говоре о једном неklasичном Предићевом раду, и тако подупиру тезу о феминизацији Предићевог сликарског рукописа приликом израде краљичиног портрета. Можемо се сада вратити за тренутак на оно место где смо говорили о утицају фриволне, женске културе рококоа на француско сликарство. У складу с тим можемо закључити да је матрица слична, будући да је несумњиви утицај краљице Наталије допринео томе да ову слику можемо да окарактеришемо као неklasично, *женствено* Предићево дело. На тај начин бисмо дошли до још радикалнијег појма од ефеминизације, а то је дисимилација.⁴¹⁴ У употреби је од Француске револуције, када је скован као негативан појам, који се односи на женско *манипулисање* мушкарцима. Последице дисимилације произвеле су да мушка личност услед *лицемерне* женске манипулације постане хибридна, двојна, готово поништена. У контексту везе краљице Наталије и Уроша Предића можемо закључити да је извршена културна, психолошка дисимилација од стране краљице. На тако нешто већ је посредно указао и Ненад Симић, када је закључио да је краљица Наталија: *џошово до њојуде њерала уметнике на сиваралаштво* приликом израде њеног лика.⁴¹⁵ У нашем случају дисимилацију не видимо као негативан феномен, већ као позитиван дискурс, који је омогућио једно необично Предићево дело.

Овај пут нас је водио томе да поново изгубимо личност сликара или пак, у најбољем случају, да га дефинишемо као аутомат, који преноси беспоговорно краљичину визију сопства на сликарско платно. Међутим, у овом тренутку, да бисмо сликара извукли из оквира историје уметности без имена (одсуство личности уметника у оквиру стилског, социјалног, иконографског, феминистичког приступа проучавању уметности),⁴¹⁶ у помоћ ћемо позвати психоанализу.⁴¹⁷

⁴¹² Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 241.

⁴¹³ Ненад Симић примећује да су Предићеве слике готово по правилу заробљене великим златним рамовима: Исто, 273.

⁴¹⁴ L. Hunt, *The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, Marie-Antoinette. Writings on the Body of a Queen, Ed. by D. Goodman, 120–121.

⁴¹⁵ Н. Симић, *Пејтар Убавкић (1850–1910). Живој и рад њрвој скулптора обновљене Србије*, 146.

⁴¹⁶ Више о месту уметника у оквиру друштва на примеру Ђорђа Јовановића: И. Борозан, *Рејрезентацијивна култура и ѡлијичка ѡројазанда, Сјоменик кнезу Милоцу у Неџојину*, 217–235. Основна студија о конституисању уметника у оквиру културе, друштва и уметности: К. Helvig, *Von der Vita zur K stlerbiographie*, Akademie Verlag 2005.

⁴¹⁷ Цитат који ћемо навести указује на савремено виђење односа психологије и историје уметности у прошлости и садашњости: *Ако се најрави ѡрељед до данас ѡримењених сјрајшеђија ѡсихолођије уметности, одмах се уочава да она обухваја областии задајака ојштие ѡсихолођије, које сужава на сјецијални асјекај уметности. Она се ѡако бави областима које су раније означене као душевне моћи, чиме се ѡрецизније мисли на осећања, чулна зајажњања, замисли, сећања, фанѡзије...* J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituinen-Problemfelder*, 426. О све већем интересовању за примену Фројдових теорија (нагона) у домену визуелне културе говори и одржавање изложбе у Бечу у периоду од 11. јуна до 13. октобра

Управо је на тај начин у ондашњој српској периодици и препонован сликарев траг на платну. Извор који ћемо навести прави је пример става да слика указује индиректно на саму личност сликара:

Слике много казују. Оне не износе само онај предмет, који представљају, него у њима сликар одаје своју унутрашњост. Из слике се види правац мишљења, моћ схватања и осећања сликаревог.⁴¹⁸

Следећи Пола Рикера у његовом виђењу Фројдовога разрешења Микеланђеловог Мојсија, држаћемо се тезе о *архипсејонцима дејала*.⁴¹⁹ Наиме, на основу једног детаља у оквиру сликаног портрета краљице Наталије, у овом случају боје, извешћемо делимични закључак о самом Предићу. На тај начин ћемо применити извесни редукционизам значења, без додатног усложњавања.

Тако ћемо помоћу искуства психоанализе и њене примене у домену уметничке праксе проверити одрживост исказа Уроша Предића: *Какав је ко, онако и слика, што уосталом, као и свака генералка, не важи свуда и за свакога*.⁴²⁰

Следећи Фројда, Лакан је сферу психе дефинисао као подручје несвесних структура,⁴²¹ које можемо условно препознати као симптоме, и Фројд их овако дефинише: *Оне изражавају нешто што само лице које их чини у њима не наслућује и што њој ипак не намерава да саопшти, него жели да задржи за себе. Оне дакле, исто као и све друге досад разматране појаве, истрају уложу симболима*.⁴²²

Пројављивање симптома који би нас могао одвести на пут деконструкције Предићеве личности на сликаној представи краљице Наталије везали смо за примену боје. Изражена примена боја на Предићевом слици може се извести из већ поменуте феминизације сликара од стране краљице Наталије, која је произвела *женственост* слике. Уколико такав концепт прихватимо, онда бисмо активирали стару поделу на маскулозни цртеж и његов опозит изражен у женствености боје, као форме. Не искључујући такву могућност (уосталом, рекли смо да је краљица аранжирала читаву представу, самим тим је она одредила и употребну вредност боје), овај необични интензитет боје у опусу Предићевог сликарства окарактерисаћемо као симптом, радњу која се збила с мањим или већим свесним сликарским дејанем.

Наиме, када погледамо слику краљичиног будоара из даљине, видимо је као поље сливених боја. Тај моменат доводи до предворја растакања цртежа, који Предић ипак не прелази на овом портрету, као ни на неколико формално сличних слика у оквиру свог опуса.⁴²³ Наиме, триангонална форма краљичиног тела одређена чврстом архитектоником

2009, под називом *Eros & Thanatos. Triebe, Bilder, Deutung*. Место одржавања изложбе били су Sigmund Freud Museum & Lichtenstein Museum.

⁴¹⁸ *О сликарству са особитим погледом на сликање његовог сликарства из животног српског народа*, Видело, бр. 71, год. IX, (Београд, 22. јуни 1888).

⁴¹⁹ P. Ricoeur, *O tumačenju. Oglad o Frojdu*, Zagreb 2005, 165–178.

⁴²⁰ Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 103.

⁴²¹ J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Instituten-Problemfelder*, 426. Више о ставовима Лакана у: J. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb 1986.

⁴²² S. Frojd, *Odabrana dela*, knj. 1, (*Psihopatologija svakodnevnog života*), Novi Sad 1976, 251.

⁴²³ Као пример издвојићемо слику *Поглед на уметничкову бајку* из 1917: М. Јовановић, *Урош Предић (1857–1953)*, 214.

форме доминира првим планом слике, контрастирајући се позадини слике коју одређује боја.

На основу краљичиног портрета као полузваничног дела сагледали смо и амбивалентан однос Предића према боји. Научно и техничко изучавање боје зачело се на студијама ликовних академија тек у годинама Предићевог учења на Бечкој академији. Сликарска боја вековима је пре тога била део *тајне*, готово магијске форме знане сликарима, чија је суштина и по Предићу скривена оку критичара, јер њену тајну може да открије само сликар.⁴²⁴ Истовремено Предић је боју на платну повезао са слободом сликара која се аналогно остварује коришћењем боје. Немајући одговарајући *орган* помоћу кога би неспутано користио боју на својим платнима, Предић је, по сопственом виђењу остао затворен у оквиру цртачке затворености. С друге стране, он је и кудио претерану употребу боје подводећи је под самовољу сликара, својствену припадницима сецесије.⁴²⁵ Наведене контрадикторности, које је сам Предић исказао у својим виђењима уметности, наводе нас на помисао да је управо на овом портрету, парадоксално или не, Предић искорачио из сфере обазривости једног прецизног и поступног цртача и прешао у свет где боја остаје изражајна форма, део несвесног (свесног) симптомског деловања самог сликара.⁴²⁶

Овде је прави моменат када можемо указати на сликарево поштовање филозофског система А. Шопенхауера.⁴²⁷ Предић је живот, а самим тим и уметност, искодирао у склопу са поменутиим учењем,⁴²⁸ у оквиру кога можемо издвојити подсистем везан за појам *ослобођења од воље*. То је термин који тумачећи Шопенхауерово учење о уметности продубљује и реконструише Георг Зимел.⁴²⁹ Он указује на то да слика као уметнички акт ослобађа. Она поништава и субјекат и објекат, она деконструише и време и простор, она напоследку ослобађа уметника (сликара) од сопствене воље, лишавајући га воље, патње, остављајући му евентуално естетски доживљај као средство свога *ослобођења*. Није ли онда Предић путем боје као метафоре слободе сам себе ослободио естетским чином стварања?

На сличан начин преко парадигме о слободи можемо сагледати и простор (будоар, соба) који је креирала краљица, насликао сликар, а истумачио аутор овог текста. Сходно Башларовом виђењу собе, прихватићемо и његову *теорију о гнезду*, по којој простор постаје гнездо.⁴³⁰ Такво виђење води ка ставу да је и краљичин будоар њено интимно гнездо, а последично и сликарево гнездо, а напоследку и наше гнездо, уточиште, склониште и скровиште, простор изгубљене среће.

На став о изгубљеној срећи (да ли је икада постојала) указује и сам Предић, када поводом смрти миле му *Хадије* каже: *За њено име је везан један сан о срећи у мојему*

⁴²⁴ Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 36.

⁴²⁵ Исто, 75.

⁴²⁶ На психолошки портрет Предићеве личности, као и његов однос према боји и цртежу, скренуо је пажњу Ненад Симић: Н. Симић, *Сликарево њеро. Писма Уроша Предића*, 273

⁴²⁷ Основе система Шопенхауера изнете су у: А. Schopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, knj. 1, 2, Beograd 2005.

⁴²⁸ Исто, 275.

⁴²⁹ Г. Зимел, *Шопенхауер и Ниче*, Сремски Карловци, Нови Сад 2008.

⁴³⁰ G. Bašlar, *Poetika prostora*, 98–110.

живоју. Да се њај сан осћварио, колико бих био несрећан.⁴³¹ На сличан начин и краљица Наталија дефинише готово цео свој живот речима: *Живој није вечити љубавни дуеј, да ли је то био сан о срећи или ѝромащени роман.*⁴³² У двојној парадигми о (не) срећи сликар и владарка су се потврђивали, симболично маркирајући целу епоху грундерцајта, у оквиру које је и овај портрет настао. Дефинисана као *сан о срећи*,⁴³³ цела епоха је иза свег тог сјаја, раскоши, гламура... крила осећај надлазеће нестабилности и патње (Први светски рат). Није ли сада време да опет призовемо Шопенхауера и да кажемо да је испуњење жеље истовремено и њен крај,⁴³⁴ и није ли (не)свесна негација среће и од краљице Наталије (бројни непромишљени политички потези) и од сликара (одустајање од брака, деце...) отелотворена у представи краљичиног будоара, као визуелног и вербалног симулакрума? Нису ли краљица и сликар у унапред изгубљеној политичкој игри *израдили* једну визуелну слику као залог свога сопства услед немогућности реалног поседовања среће (краљице да поседује политичку власт, сликара да оствари пуну уметничку слободу), створивши кроз патњу сублимацију свог уметничког (људског) ослобођења од спољашњих утицаја? Предићев композитни портрет краљице Наталије је управо и то, визуелна слика слојевитог значења.

На крају можемо рећи да је управо та тачка изградње сликаревог и краљичиног сопства путем портрета као сликовног жанра, али и идентитетског обрасца сликара и владарке, *нејоновољиви* међупростор који смо спомињали на почетку текста. Та непоновљивост субјективитета личности, у овом случају краљице и сликара, смештена је у међупростор, у портрет, између *самоинсценације* схваћене као друштвени скуп нормативних правила које личност конституишу у друштвену јединку и потоње *ѝрезенѝације* те јединке путем претпостављене слике о јединки коју очекује друштво.⁴³⁵ У том креативном чину сликара и владарке дошло је, по Варбургу, до дублирања карактера и истанчаног укуса сликара и портретисаног⁴³⁶ (краљице Наталије). Стилизовани укус довео је до тога да на крају долазимо и до концепта лепоте. Дуго табуисана реч лепота, игнорисана од стране носилаца социјалног схватања уметности, ревалоризирана је у савременим истраживањима уметности и естетике, што за последицу има поновно спајање естетике и уметничког дела.⁴³⁷ Не умањујући друштвену конструктивност важења лепоте у једном периоду, рећи ћемо да је лепота краљичиног портрета визуелизована естетска сублимација која додатно материјализује непоновљивост личности као носиоца портрета, притом не поништавајући утилитарност и дидактичност, као и лепоту саме визуелне слике, а на крају и сликовну реалност сликовног платна (скуп форме, боје, композиција...).

Управо је вештина сликара, а у овом случају и ауторство владарке, довело до тежње да се *исѝровоцира* (само)допадљивост портрета, из сопственог угла или пак угла

⁴³¹ Н. Симић, *Сликарево ѝеро. Писма Уроша Предића*, 275.

⁴³² *Краљица Наталија Обреновић, Моје усћомене*, прир. Љ. Трговчевић, 112.

⁴³³ Н. Fillitz, *Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus*, *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, 15–25.

⁴³⁴ Г. Зимел, *Шопенхауер и Ниче*, 90.

⁴³⁵ S. Brajović, *Renesansno sopstvo*, Theoria, br. 52, (Beograd 2009), посебно 39–41.

⁴³⁶ Ставови Абија Варбурга преузети су из: Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902, 7, и пренети су у: E. Doppler, *Sich malen lassen. Wiener Porträtmalerei im 18. und 19. Jahrhundert*, Schau Mich An. Wiener Pörrträts, Hrgs. von: E. Doppler, M. Lindiger, F. Kreutler, 49.

⁴³⁷ E. Prettejohn, *Beauty & Art*, посебно 9–13.

потенцијалног посматрача.⁴³⁸ Управо техника подстицања посматрача да осети лепо као независну естетску форму, али и као скуп друштвених структура, лежи у суштини визуелног представљања саме слике као формалног ентитета, али и краљице Наталије. Сходно речима Уроша Предића: *Слика даје само импулс који је истина све јачи, што је слика боља, али тек од зледаоца зависи шта ће све на њој видећи.*⁴³⁹

На крају, без обзира да ли је лепота апсолутна категорија, или је поимање лепоте последица успелог визуелног дела, суштина презентације личности лежи у томе да ли смо се допали или не. Сходно таквом поимању стратегије репрезентације личности можемо закључити да је краљица Наталија себе понудила аудиторијуму на допадљив начин. Од малена учена у оквиру француског културног круга, она је као таква конституисана по подобију Парижанке. Истанчан укус који је захтеван за жене Париза у XIX веку, као ознака културне супериорности, био је узус на основу кога је искодирана и репрезентација Наталије Кешко. Салонска култура Париза захтевала је истанчану социјалну интелигенцију од угледних жена, која је готово типски дефинисала тип жене Парижанке.⁴⁴⁰ Бити део тог света подразумевао је сложен систем вербалних и визуелних знакова. Рафиниран укус као део стратегије женског самоуобличавања био је нужан предуслов за даме високог друштва. Упаковати се и понудити се на тржишту као *производ* био је део важећег декорума жена из високог друштва. Управо је на том коду и конституисан лик Наталије Кешко, чију конверзију у краљицу Наталију⁴⁴¹ и видимо на портрету Уроша Предића. Тоалета и целокупни изглед будоара постају средство манифестације укуса краљице Наталије у функцији културне али и политичке представљачке допадљивости. Француски укус, у оквиру једног средњоевропског истористичког ентеријера, уприличен спрам српског јавног мњења, дефинише простор и тему слике. Тако је остварен својеврстан културни дијалог који од портрета ствара парадигматски случај једног историјског тренутка у Србији, једне краљице и једног сликара.

Сећам се да је мама много примала, приређивала је вечере, увече би ме лепо обукли, увек у белу хаљиницу с машнама у боји, и одводили би ме у салон где би тата поносно представљао своју најстарију ћерку, Дондо, која је већ обећавала да неће бити ружна. (Краљица Наталија)⁴⁴²

⁴³⁸ Исто, 66–67.

⁴³⁹ Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, 15.

⁴⁴⁰ Р. Bürger, *Mode und Moderne im Zweitem Kaiserreich*, 52.

⁴⁴¹ На значај Париза као места културног уобличавања упућује и заједљив коментар краљице Наталије упућен краљу Милану, у коме она спочитава краљу да се његово васпитање у Паризу не уочава баш јасно: Н. Крстић, *Јавни живот IV*, 30.

⁴⁴² *Краљица Наталија Обреновић, Моје успомене*, прир. Ј. Трговчевић, 51.

Igor Borozan

BETWEEN SELF-STAGING AND PRESENTATION:
PORTRAIT OF QUEEN NATALIJA OBRENOVIĆ

Summary

The portrait of queen Natalija is the work of painter Uroš Predić from 1890, which was painted in a complex political moment. At that time the queen was a prisoner in Belgrade because she was out of favour of her former husband king Milan. She was staying in a house which belonged to her lady-in-waiting and could not move about freely. She was painted by the painter in that very space, inside her boudoir. The queen's intimate space became a public domain of the queen's symbolic presence via that painting. The careful staging of accessories in the interior enabled the queen to visually show her own identity. Thus, a typical interior in the period of historicism became a metaphor of various identities of the queen by the means of peripheral elements. Her Russian ethnic origin, her cultural Francophile inclination as well as the sought Serbian identity used peripheral elements to construct the symbolism of the queen's boudoir. Gender symbolism serving as a political message was supposed to provide the favour of the public opinion via the painting for the purpose of the queen's political legitimization.

Simultaneously the queen indicated the pure aestheticity of her own self. Culturally codified in relation to Paris, the queen became a fashion icon in Belgrade at the end of the 19th century. Due to her fine taste she became a living sign of haute couture in Serbia and gender awareness for women in Serbia. By becoming the object of comparison of Belgrade ladies the queen became the identificational pattern of the female collective body of that period.

That is how she presented herself to the painter who painted her portrait. Her fashion body became a metaphor of her femininity and the symbol of a refined feeling. Besides her superior perishable body and imperishable ruling body, she constituted her third body, that of fashion. Her clothes became her body, the ruling image of the desired play. By varying her gender and political identity the queen became the director of her visual play which was immortalized by Predić.

Thus she pointed to her gender status which she used to create herself as a subject who creates her own picture leaving aside the possibility of seeing herself within a gender indifferent objectification.