

Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за историју уметности

Игор Б. Борозан

**Слика и моћ: представа владара у српској
визуелној култури 19. и почетком 20. века**

Докторска дисертација

Београд 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY – BELGRADE
DEPARTMENT OF ART HISTORY

Igor B. Borozan

**Image and Power: Representation of the
Rulers in Serbian Visual Culture of the 19th
and the Early 20th Century**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013.

Ментор

др Ненад Макуљевић, ванредни професор

Филозофски факултет

Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Љиљана Стошић, научни саветник

Балканолошки институт

Српска академија наука и уметности

др Мирослав Тимотијевић, редовни професор

Филозофски факултет

Универзитет у Београду

др Саша Брајовић, ванредни професор

Филозофски факултет

Универзитет у Београду

Датум одбране:

Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века

– резиме –

Смештање владарске слике у систем српске визуелне културе 19. века подразумевало је поштовање законитости медијске репрезентације која је важила широм Европе. Функционисање владарске слике пратили смо током *дугог* деветнаестог века, од почетка Француске револуције до праскозорја Првог светског рата. У тако уоквиреном временском простору, посматрали смо *живот* владарских слика везаних за две српске династије: Обреновић и Карађорђевић. Постављањем владарске слике у корпус визуелне културе, отворили смо могућност да се оне валоризују изван *суве* естетске категоризације. Перформативност и акциона телесност владарског лика омогућиле су да се у одређеним сегментима рада фокусирамо и на владареву тактилну и презентну слику. Ипак, владарска слика је, упркос многобројним специфичностима, превасходно дефинисана као *вештачки* уобличена представа (портрет, скулптура, фотографија...). Могућа, апсолутна самодовољност владарске слике откривена је као парадоксални недостатак, будући да је остала спутана одређеним граничним структурама и наметнутим системима репрезентације. Њена унутрашња моћ, у напетости са спољашњим *околностима*, откривала се током истраживачког процеса, одредивши лимите снаге владарске слике. У процесу истраживања показала се потреба за поимањем владарске слике као трансисторијског симбола - препознатљивог на нивоу структуралне *сличности* - који се потом додатно историзовао и конкурентно надметао са ограничавајућим круговима јавности. Владарска слика је постала историјски знак, агенс друштвене комуникације, као и визуелни носилац хеуристичке вредности. Њена критичка и историјска вредност визуелизоване су говорним, литерарним, алегоријским и перформативним језиком, творећи стратегије репрезентације у оквиру *политика уметности*. Одсуство методолошке унисонности у сагледавању владарских слика последица је поштовања различитости визуелне грађе. Упркос плурализму

метода, донекле је наглашена методолошка апаратура својствена политичкој иконографији, чија је претпостављена интердисциплинарност омогућила дешифровање координатног система владарских слика. Вера у доминацију *садржаја* владарске слике поништила је евентуалну кодификацију иконографски одређених владарских типова, што је допринело да владарске слике *вежемо* у значењски систем окружења. Истовремено, њихова форма није у потпуности остала на маргини, будући да је естетско грађење владарске слике (форма, боја, материјал) умногоме одређено њеним инсценаторским и апелативним карактером. Коначно, владарске слике и њихова сазнајна вредност резултат су интерактивног и комуникацијског процеса. Њихова моћ саморефлексије усмерена је ка трећем лицу, било да је у питању *уметник*-креатор, адресат или накнадни истраживач. Тако је изведен закључак да моћ владарске слике лежи у енергетским ефектима, који их чине препознатљивим и активним чиниоцима у једном релативно логички постављеном медијском систему.

Кључне речи: владарска слика, моћ слике, српска визуелна култура, српска монархија, династија Обреновић, династија Карађорђевић

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја уметности и визуелне културе новог века

UDK: 7.044:316.75(497.11)"18/19"(043.3)
7.041.5:929.52ОБРЕНОВИЋ
7.041.5:929.52КАРАЂОРЂЕВИЋ

Image and Power: Representation of the Rulers in Serbian Visual Culture of the 19th and the Early 20th Century

– abstract –

The induction of the ruler's image into the system of Serbian visual culture of the 19th century implied the respect for legitimacy of media representation that had been applied across Europe. We have followed the functioning of the ruler's image during *the long* 19th century which had lasted from the beginning of the French Revolution to the dawn of the World War II. Within this historically framed time span we have followed *the life* of ruler's images involving two Serbian ruling dynasties: the Obrenovics and the Karadjordjevics. By placing the image of the ruling body into the ground of visual culture, we have discovered that it could be valorized beyond the *pure* aesthetic categorization. The performativity and bodily activeness of the ruler's image allowed us to focus also on his tactile and present image in certain areas of our study. Nevertheless, in spite of all peculiarities, the ruler's image is mainly defined as the *artificial* representation (portrait, sculpture, photography...). Possible, absolute self-sufficiency of the ruler's image was revealed here as a paradoxical shortcoming, since it remained tied to certain margin structures and the imposed systems of representation. Its internal power in tension with the external *circumstances* had been appearing throughout the entire research process and it determined the power limit of ruler's image. During the research process we found it necessary to perceive the ruler's image as a transhistorical symbol recognizable at the level of structural *similarity* that eventually was additionally historized and competitively imposed to the limited public circles. The ruler's image has become a historical sign, the agent of social communication, and also the visual carrier of heuristic significance. Its critical and historical value is visualized via oral, literary, allegorical, performative... language, creating the strategies of representation within *arts politics*. The absence of methodological uniformity in our consideration of ruler's images came as the consequence of respect for diversity of visual material. Regardless of methodological pluralism, we have slightly accented research methods that are typically related to the political iconography and its presumed interdisciplinarity had allowed us to decode the ruler's images coordinate system. The faith in the supremacy of the ruler's image *contents* had cancelled the eventual codification of ichnographically

specific ruler's types that, consequently, allowed us to *tie* the ruler's images into the semantic system. At the same time, their form wasn't entirely marginalized since the aesthetic creation of the ruler's image (form, color, material...) is largely defined by its appellative inscenation character. Finally, the ruler's images and their cognitive values are the results of interactive and communication processes. Their power of self-reflection is directed toward the third person no matter if that is *artist-creator*, addressee or subsequent researcher. As a consequence, it was concluded that the power of ruler's images lies in the energetic effects, which makes them distinctive and active factors in a relatively logically set media system.

Key words: ruler's image, power of images, Serbian visual culture, Serbian monarchy, Obrenovic dynasty, Karadjorjdevic dynasty.

Field of Research: History of Art

Area of Expertize: History of Art and Visual Culture of the Modern Period

UDK:7.044:316.75(497.11)"18/19"(043.3)
7.041.5:929.52OBRENOVIC
7.041.5:929.52KARADORĐEVIC

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ / ABSTRACT

Основи истраживачког процеса	1
Владарска слика и деловање моћи	13
<i>Слика владара и моћ у доба кнеза Милоша</i>	23
<i>Слика владара и моћ у доба кнеза Михаила</i>	29
<i>Слика владара и моћ у доба краља Милана</i>	31
<i>Слика владара и моћ у доба краља Александра</i>	34
<i>Слика владара и моћ у доба краља Петра</i>	40
Владарска слика као супститут владара	47
<i>Слика као супститут владаревог лика у доба кнеза Милоша</i>	52
<i>Слика као супститут владаревог лика у доба кнеза Михаила</i> <i>и краља Милана</i>	61
<i>Слика као супститут владара у доба краља Петра</i>	68
Владарска слика и јавност	74
<i>Јавност и слика владара у доба кнеза Милоша</i>	86
<i>Јавност и слика владара у доба кнеза Александра</i>	91
<i>Јавност и слика владара у доба кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	93
<i>Јавност и слика владара у доба краља Александра</i>	132
<i>Јавност и слика владара у доба краља Петра</i>	169
СТРУКТУРЕ ОГРАНИЧЕЊА ВЛАДАРСКЕ СЛИКЕ	177
Слика грађанског владара	181
<i>Прва влада кнеза Михаила, период емиграције,</i> <i>и друга влада кнеза Михаила</i>	182
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	190
<i>Краљ Александар Обреновић и краљ Петар Карађорђевић</i>	197
Слика милитарног владара	200
<i>Војда Карађорђе</i>	202
<i>Кнез Милош Обреновић</i>	204
<i>Кнез Александар Карађорђевић</i>	206
<i>Кнез Михаило Обреновић</i>	211
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	216

<i>Краљ Александар Обреновић</i>	228
<i>Кнез Михаило и кнез Милош и крај 19. века</i>	239
<i>Краљ Петар Карађорђевић</i>	244
Слика националног владара	256
<i>Вожд Карађорђе</i>	257
<i>Кнез Милош Обреновић</i>	260
<i>Прва влада кнеза Михаила Обреновића</i>	262
<i>Кнез Александар Карађорђевић</i>	262
<i>Друга влада кнеза Михаила Обреновића</i>	263
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	269
<i>Краљ Александар Обреновић</i>	275
<i>Краљ Петар Карађорђевић</i>	283
Слика народног владара	289
<i>Вожд Карађорђе</i>	290
<i>Кнез Милош Обреновић</i>	292
<i>Кнез Александар Карађорђевић</i>	294
<i>Кнез Михаило Обреновић</i>	295
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	300
<i>Краљ Александар Обреновић</i>	305
<i>Краљ Петар Карађорђевић</i>	311
Слика црквеног владара	315
<i>Кнез Милош Обреновић</i>	318
<i>Друга влада кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	323
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	326
<i>Краљ Михаило Обреновић</i>	329
<i>Краљ Александар Обреновић</i>	332
<i>Краљ Петар Карађорђевић</i>	342
Слика парламентарног владара	349
<i>Вожд Карађорђе</i>	352
<i>Кнез Милош и прва влада кнеза Михаила</i>	353
<i>Кнез Александар Карађорђевић</i>	359
<i>Друга влада кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	364
<i>Кнез и краљ Милан Обреновић</i>	368
<i>Краљ Александар Обреновић</i>	370
<i>Краљ Петар Карађорђевић</i>	374

СТРУКТУРАЛНО И МЕДИЈСКО ДЕЛОВАЊЕ ВЛАДАРСКЕ СЛИКЕ . . .	377
Медијски бум и владарска слика	377
Владарска слика и медиј вајарства	384
<i>Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	<i>388</i>
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	<i>393</i>
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	<i>411</i>
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	<i>427</i>
Владарска слика и медиј сликарства	448
<i>Доба владе војда Карађорђа</i>	<i>455</i>
<i>Доба владе кнеза Милоша Обреновића</i>	<i>456</i>
<i>Доба владе кнеза Александра Карађорђевића</i>	<i>460</i>
<i>Доба емиграције кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	<i>462</i>
<i>Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	<i>464</i>
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	<i>469</i>
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	<i>475</i>
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	<i>481</i>
Владарска слика и медиј фотографије	496
<i>Доба прве владе кнеза Михаила и доба емиграције Обреновића</i>	<i>503</i>
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	<i>509</i>
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	<i>511</i>
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	<i>522</i>
Владарска слика и медиј графике	526
<i>Доба владе кнеза Александра Карађорђевића</i>	<i>530</i>
<i>Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	<i>538</i>
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	<i>540</i>
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	<i>543</i>
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	<i>552</i>
Владарска слика и медиј штампе	560
<i>Доба владе војда Карађорђа</i>	<i>566</i>
<i>Доба владе кнеза Милоша Обреновића</i>	<i>567</i>
<i>Доба владе кнеза Александра Карађорђевића</i>	<i>569</i>
<i>Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	<i>573</i>
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	<i>575</i>
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	<i>580</i>
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	<i>587</i>
Владарска слика и медиј театра	594
<i>Доба владе кнеза Александра Карађорђевића</i>	<i>599</i>
<i>Доба владе кнеза Михаила Обреновића</i>	<i>604</i>

<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	607
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	609
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	613
Владарска слика и ефемерни медији	622
<i>Доба владе кнеза Милоша Обреновића</i>	627
<i>Доба владе кнеза Александра Карађорђевића</i>	629
<i>Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила</i>	630
<i>Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића</i>	638
<i>Доба владе краља Александра Обреновића</i>	645
<i>Доба владе краља Петра Карађорђевића</i>	651
ВЛАДАРСКА СЛИКА И ДВА ВЛАДАРЕВА ТЕЛА	654
<i>Два тела кнеза Милана II Обреновића</i>	674
<i>Два тела кнеза Милоша Обреновића</i>	686
<i>Два тела кнеза Михаила Обреновића</i>	698
<i>Два тела кнеза и краља Милана Обреновића</i>	716
<i>Два тела краља Александра и обнова вечитог тела монархије у телу краља Петра</i>	742
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	755
ИЗВОРИ	761
ЛИТЕРАТУРА	777
СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА	793
ИЛУСТРАЦИЈЕ	814

Основи истраживачког процеса

Однос слике и моћи лежи у сржи поимања владарске репрезентације. Тај међусобни однос дефинише и пласман владарских слика у медијском простору. Разумети њихову корелацију подразумева правилан приступ препознавању значаја визуелне културе за српску владарску репрезентацију током дугог деветнаестог века.

До великог повратка слика дошло је током осме и девете деценије 20. века.¹ У суштини овог сликовног обрта (pictorial turn) нашло се преиспитавање нове медијске слике стварности.² Медијски бум током последњих деценија 20. века довео је до конституисања јединственог визуелног простора. Свет слика је постао уобличитељ стварности савременог човека, означивши повратак вере у сазнајну моћ слика.³ Хеуристичка моћ слика поново је дефинисана као конститутивни елемент критичког апарата, којим се посебно бави наука о слици (bildwissenschaft).⁴ Након поступка дескрипције и интерпретације открива се емпиријски и каузални однос сликовног феномена.⁵ Ново поимање слике и њен проширени оквир надилазе вредносну еклузивност дела сакупљених у традиционални канон историје уметности (сликарство, архитектура и скулптура). Нови концепт слике подразумева бављење и истраживање свим визуелним медијима, попут штампаних слика, фотографија... будући да су, без обзира на њихову репродуктивност и *неоригиналност*, конститутивни носиоци сазнања.

У историјском осврту на рађање и формирање дискурса *нове снаге слике* посебно се истичу два аутора. Готфрид Бем је заслужан за конституисање појма *ikonische Wendung* и поновно реоткривање деловања слика. У више студија

¹ M. Heßler, *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung, Geschichte und gesellschaft*, Zeitschrift für historische socialwissenschaft, 31 Jahrgang, Hf. 2 (april-juni 2005), 271-279.

² *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2004.

³ *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2006.

⁴ H. Bredekamp. *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, *Critical Inquiry* 29 (Spring 2003), 418-428.

⁵ J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder*, Köln-Weimar-Wien 2007, 487.

објављених током девете деценије 20. века⁶ изнео је основе свог херменеутски фундираног виђења слике засноване на лингвистичкој теорији знакова. Бем је на основу тезе о *породичној сличности* извршио пренос значења са семантичког на терен сликовног језика, изводећи закључак да се појмови повезују помоћу сличности, уместо става да се они спајају на основу строгих правила логике.⁷ У тако замишљеном сликовном простору човеково око постаје главни рецептор за креирање претпоставке о *аутономној* моћи слике.

Том Мичел је паралелно са Готфридом Бемом започео свој процес реинтерпретације слике у контексту обнове њене снаге.⁸ Своја сазнања сублимирао је у књизи *Picture Theory* (1994), у којој бележи велики повратак сликама (pictorial turn),⁹ заснован на јединствености визуелних и вербалних слика. Анализа форме остаје и даље битна за разумевање слике, осим што се она проширује у односу на садржај и дејства слике, будући да се без разумевања ланчаног деловања слика не може правилно разумети уметност, политика, друштво. Сливовни асамблаж је и даље фокусиран на слику, која је по Мичеловом схватању *сличност, фигура, мотив, или форма која се пројављује у неком медијуму*.¹⁰ Такав приступ не само да негира утапање визуелног у социјални наратив, већ препознаје сазнајни и чулни *процес* стварања *визуелне конструкције социјалног*.¹¹

У оквиру англоамеричког научног круга током последње деценије 19. века формулисане су основе нових визуелних студија културе.¹² Паралелно са

⁶ За потребе нашег истраживања користили смо корпус текстова: *Gottfried Boehm*, *prig. Z. Gavrić*, Beograd 1987.

⁷ M. Heßler, *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung, Geschichte und gesellschaft*, Zeitschrift für historische socialwissenschaft, 31 Jahrgang, Hf. 2 (april-juni 2005), 268.

⁸ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press 1986.

⁹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, The University of Chicago Press 1994.

¹⁰ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves Images*, The University of Chicago Press 2005, 13.

¹¹ W. J. T. Mitchell, *Showing seeing: a critique of visual culture*, Journal of Visual Culture NO. 1(2002), 179.

¹² Од аутора посебно истичемо Кит Мокси, Нормана Брајсона и Мишел Ен-Холи: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Ed. by. M. Ann-Holly, K. Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute 2002. Близак поменутом кругу је и немачки истраживач Михаел Цимерман: *The Art Historian*.

студијама науке о слици, махом везане за германски културни круг, група аутора блиских постструктурализму заступала је тезу о потреби проширеног деловања историје уметности, и њеног активнијег повезивања са критички интонираном појмовном апаратуром. Више окренута ка друштвено-историјској основи, и политички *ангажованије* устројена, нова политика визуелних студија произвела је уверење о проширеном деловању унутар неограниченог сликовног спектра. Тако је дошло до извесног отклона од поимања слике као естетски фундираног објекта ка схватању да је она оперативни субјекат. Резултат је водио према све већем укључивању антропологије у домен визуелног. Парадоксално, пут је опет водио ка деисторизацији, будући да је презентност потиснула историчност, условивши захтевану критичку инстанцу слике (субјекта).¹³

Коначно, *свет слика* конципиран као сазнајни и транскултурални мозаик сликовних значења, фундиран је у последњим радовима Хорста Бредекампа.¹⁴ Структурално ређање слика, са старим подтекстом заснованим још у опусу Абија Варбурга,¹⁵ баштини и Хорст Бредекамп акцентујући снагу слика и њихову *енергетску присутност*. Бредекамп надилази функционално, рецептивно поимање снаге деловања слика на реципијента, какво заступа Дејвид Фридберг¹⁶ у свом тумачењу вотивних религијских представа,¹⁷ враћајући се својеврсној диференцијацији естетског становишта. Тако се отвара могућност манифестовања медијалних својстава слике и тела, где се у једној тешко одредивој граничности разоткривају значења представљеног тела, али и морфолошка својства слике оличене у боји, цртежу. Најзад долазимо и до поимања обраћања путем владарске слике. Рајнард Шох у свом канонском делу *Das Herrscherbild in 19. Jahrhundert*¹⁸ указује на значај и однос владарске слике као пластичне форме и места, намене,

National Traditions and Institutional Practices, Ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute 2003.

¹³ M. F. Zimmermann, *Art History as Anthropology: French and German Tradition, The Art Historian*.

National Traditions and Institutional Practices, Ed. by M. F. Zimmermann, 167-188.

¹⁴ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

¹⁵ A. Warburg, *Der Bilderatlas-Mnemosyne*, Hrg. M. Warnke, Akademie-Verlag, Berlin 2000.

¹⁶ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, Trends in Cognitive Sciences Vol. 11, No. 5 (2007), 197-204.

¹⁷ D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press 1991.

¹⁸ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhundert*, München 1975.

или простора у којем се слика налази.¹⁹ Истовремено, она се обраћа одређеној социјалној групацији и у складу са њеним очекивањима испуњава своју репрезентативну намену. Ту долазимо до граничног момента, када се у *игру* уводи виђење владарске слике у 19. веку.

Владарска слика се ограничава и спутава. Стари обрасци владарске слике и њене апсолутне суштине и даље преживљавају, иако се њихов значај временом све више губи. Шох, не без разлога, указује на трајање несвесних структура, указујући на аналогију *репрезентовања* са психолошким појмом *преноса*. Слика владара и сам владар представљају се као еманације заједничког несвесног, и тако провоцирају *заспале* структуре дугог трајања. Пропуштање владарске слике кроз матрицу *историјске* антропологије проузроковало би померање истраживања у правцу ритуала, церемонија и других универзалних прерогатива владара и његових слика, што смо за потребе нашег рада у највећој мери апстраховали.

Сличну методологију налазимо и у тумачењу слике као историјског извора.²⁰ Став да је владарска слика историјски извор имплицира потискивање уметничког дејства, и његово смештање у политичку и друштвену конотацију. Открити историјски контекст је основна претпоставка за правилно заузимање садашње перспективне позиције. Владарске слике постају историјски документи и колективни визуелни стереотипи са снагом фиксирања социјалног хабитуса, без обзира да ли су у тренутку настанка замишљени као документарни објекти. Стога је наше поимање владарске слике и њене моћи прожето снажном историзацијом.

Упркос сличности антрополошког поимања слике и схватања слике као историјског извора, постоје и одређене различитости, које се пре свега сагледавају у временском одређењу предмета. Прихватањем антрополошке визуре слици би се приступило као структуралној категорији, док историјски правац инсистира на укалупљењу слике у категорије временске и историјске одредивости.

¹⁹ Исто, 5

²¹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005 78–83.

Коначно је радикалну струју отклона према онтолошкој и естетској самобитности слике конципирао Ханс Белтинг, кодификујући *антропологију слике* као својеврстну антропологију тела.²¹ Транскултурална антропологија слике поставила је у фокус слике тела његово одређење као унутрашњег и спољашњег значења које одувек постоји и које се рефлектује у спољним и унутрашњим сликама. Белтинг је поставио основе знаменитој тријади слика-тело-медијум, иза које се крије теза о сеоби слика. Покретљиве слике се прожимају са телом и постају носиоци универзалног значења. Битно је истаћи да смо за потребе нашег истраживања покушали да ту претпостављено мигрирајућу слику, сада владарску представу, *ухватимо* и *сместимо* у тело владара, које смо у различитим вештачким медијима препознали и сместили у наратив о владарским сликама. Тако постављена слика владара као скуп норми и значења почивала је на идеалима и референцама лепоте, моћи, величајности, снаге и силе које су стављене у функцију очекиваних особености владарске представе.²² У критици антропологије слике често се истиче да је она одбацила и последњи сегмент уметничког квалитета и естетског валоризовања.²³ Упркос доминантној пракси оличеној у нашем истраживању да слику владара посматрамо као сазнајну форму, нисмо у потпуности могли одустати од праксе посматрања владарских слика у складу са њиховим уметничким одређењем, будући да смо анализирали и дела *високе* уметности, која су у време њиховог настанка *естетски прихватане* и валоризоване од стране стручних комисија и уметничке критике.

Но, без обзира да ли су владарске слике посматране као *производ* академске уметности или су дефинисане као део популарне културе, њихов заједнички именитељ је дефинисан критички интонираном функционалношћу. У складу са таквом праксом можемо се придружити Мартину Варнкеу и његовом ставу:

Дошао сам до убеђења да историја уметност мора да преузме одговорност за целокупну визуелну културу; у томе лежи њена будућност. Али ја

¹³ Н. Belting, *Bild–Antropologie*, München 2001.

²² М. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, Hrg. von C. Maar, Н. Burda, 147–163.

²³ W. Brassat, Н. Kohle, *Methoden –Reader Kunstgeschichte*, Köln 2003, 153–155.

*бих истовремено желео хумано језгро уметничке делатности у предметном пољу, ослобођеном од граница, да задржим и ојачам као критичку институцију.*²⁴

Универзални језик визуелног у истраживању прошлости артикулише се у односу на партикуларне културне целине. Тако је у скорије време дефинисан комуникативни однос српске националне идеје у 19. веку и визуелне културе.²⁵ Стваралачка димензија визуелног у уобличавању друштвеног умногоне је конституисала стваралачку праксу српске визуелне културе у служби нације током 19. века.

Српска владарска структура у 19. веку кореспондирала је са савременом европском праксом, као и са устројством власти Османлијског царства. Нарочито је током првих деценија 19. века дошло до прожимања османског поимања власти и европског модела.²⁶ Прожимање два културна и државна модела временом је бледело, пошто се српска држава све више окретала европским узорима владарског устројства. Прихватање и адаптација различитих културних модела учинили су српску државну творевину модерном и савременом. Прихватање страних образаца, као и њихова стваралачка реинтерпретација условили су суштинску самосвојност српског владарског поретка.

Целокупан деветнаести век у Србији обележен је борбом између апсолутистичког поимања власти и његових уставних ограничења. Од Карађорђевог страховладе преко апсолутизма кнеза Милоша, и просвећеног апсолутизма кнеза Михаила, преко неоапсолутизма последњих Обреновића, и све до *демократског* краља Петра, водила се борба у чијем се средишту нашло питање о проширењу и сужавању владарских права. Личност владара била је парадигма слободе и неслободе друштва, и пример из којег је ишчитавана укупна друштвена стварност. Тако је владарска слика умногоне дефинисала династичке

²⁴ Преузето из: М. Warnke, *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 4/2002, 59, пренесено, у: Исто, 155.

²⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006. IX–XVI.

²⁶ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 38–45.

системе визуелне репрезентације, поставши снажан чинилац у процесу уобличавања српске визуелне културе.

На истим основама функционисала је и владарска *veštacka* слика. Изведена у одређеном материјалу и пласирана у особеном медију, слика владара је активно *учествовала* у креирању друштва и медијског система владарске репрезентације, инверзно бивајући обликована од истих чинилаца. У сржи владарске слике нашла се владарева телесна представа, што је довело до тога да се она преваходно посматра као субјекат сазнајне и критичке вредности, која делује као судеоник и сатваралац у сложеном, интерактивном односу слике и друштва.

*

Правилно тумачење спознајне моћи владарске слике у српској визуелној култури 19. века засновано је и на резултатима претходних истраживача, који су у складу са широким спектром оперативних могућности историје уметности тумачили визуелно наслеђе двеју српских династија.

Пионирски текст Бодина Вуксана *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*²⁷ говори о српском погребном церемонијалу и визуелизацији посмртне слике кнеза Милана Обреновића. Истовремено, тезе изнете у тексту потврђују трансфер аустријског (европског) владарског погребног ритуала у домен српског погребног ритуала, као пренос значења европског визуелног програма у систем српске визуелне културе

Током друге половине осме деценије 19. века публикован је и текст Мирослава Тимотијевића *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića* у чијем се фокусу нашла визуелизација владарских ефемерних спектакала у доба владе кнеза Милоша и кнеза Михаила.²⁸

Средином последње деценије 20. века публикована је и студија Ненада Макуљевића, *Прилог проучавању сликаног програма владарских трона* у

²⁷ Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 99–115.

²⁸ М. Timotijević, *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, Peristil, XXXII, Zagreb 1988/89, 305–312.

*Кнежевини-Краљевини Србији.*²⁹ У тексту се анализира функционисање владарске слике на троновима у храмовима Српске православне цркве током 19. века. У том периоду Макуљевића је израдио своју магистарску тезу у којој се, између осталог, проучава и дејствовање владарских слика у контексту сакралне уметности и сакралне топографије током 19. века.³⁰ Средином прве деценије 21. века публикована је и докторска дисертација Ненада Макуљевића, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, која је кроз доминанту националну идеју провукла и српске владаре у 19. веку.³¹

У другој половини прве деценије 21. века реализована су истраживања Игора Борозана везана за визуелизацију споменика владара из династије Обреновића. Тако је 2006. године публикована студија *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину.*³² Две године касније исти аутор је израдио магистарску тезу под називом *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића у Ђурлини.*³³ Оба споменика су третирана као студије случаја који указују на шире аспекте визуелизације владарских слика дома Обреновића.

У истом периоду објављено је и неколико текстова у зборнику *Приватни живот код Срба у 19. веку*, у којима је анализиран дворски хабитус династија Обреновић³⁴ и Карађорђевић.³⁵ У оквиру дворског живота важно место заузимале су и владарске слике. Њихов изузетан значај репрезентован је у систему

²⁹ Н. Макуљевић, *Прилог проучавању сликаног програма владарских тренова у Кнежевини-Краљевини Србији*, Саопштења XXV–XXVI (Београд 1995–1996), 229–235.

³⁰ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, Београд 2007.

³¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, посебно 94–101.

³² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006.

³³ И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултете у Београду, 2008).

³⁴ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације—Двор последњих Обреновића*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 331–358; К. Митровић, *Двор кнеза Милош Обреновића*, исто, 261–301; К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008.

³⁵ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 302–330.

функционисања дворских целина, које су у садејству са владарским сликама чиниле манифестационо јединство владарског простора.

У првој деценији 21. века Мирослав Тимотијевић је објавио низ студија о репрезентативној култури дома Обреновића,³⁶ са посебним фокусом на проучавање рађања и функционисања топоса Таковског устанка.³⁷ Неколико студијских чланака Мирослава Тимотијевића о Таковском топосу сублимирани су у студији *Таковски устанак - Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*.³⁸

У наведеним студијама снажно и аргументовано је указано на нераскидив однос европске и српске визуелне културе, особито манифестован у форми владарских слика. У резултатима ранијих истраживача непорециво је потврђен стваралачки трансфер идеја и визуелних представа из европске медијске праксе у простор српске визуелне културе. Стога се нисмо у већој мери упуштали у компарацију српских и европских владарских слика, на основу којих би поново и поуздано потврдили статус и место српске владарске слике у домену европске визуелне културе.

Истовремено смо сматрали да упркос ваљаности компаративног метода, срж владарских слика пре свега лежи у њиховој сазнајној вредности. На основу става о вредносном одређењу владарских слика нисмо се претерано упуштали ни у њихово иконографско дешифровање, мада је иконографија као кључ за разумевање владарског лика умногоме трасирала пут сазнајном одређењу и контекстуалном поимању владарских слика. Несумњив значај иконографског метода, као и његове иконолошке надградње, могао је да услови рушење историјске и структуралне нарације текста. Истовремено, читање слика на основу

³⁶ Посебно издвајамо студију о споменику кнезу Михаилу у Београду: М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45–77.

³⁷ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација - прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008), 9–50; М. Тимотијевић, *Престоничка урбана меморија и флексибилна национална географија сађење младице Таковског грма у београдском дворском парку*, Наслеђе X (Београд 2009), 11–40.

³⁸ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012.

иконографског метода могло је довести до сазнајне парализе.³⁹ Унапред претпостављена иконографска знаковна схема, која се поступно и неумитно открива, деконтекстуализовала би сазнајну вредност и функционалност владарских слика.

Стога смо, владарске слике надоградили пропустивши их кроз филтер политичке иконографије, чиме је проширено деловање иконографског метода. У тако постављеном оквиру пут је неминовно водио ка политичкој иконографији. Методолошки приступ изучавању односа политике и слика, познат као политичка иконографија, превасходно је везан за идејни круг Мартина Варнкеа.⁴⁰ Основни предмет истраживања политичке иконографије су сви облици политичког утицаја. У фокусу истраживања нису само ликовне уметности већ и сви други медијски изрази (карикатура, новац, штампа, ефемерне форме). У напетости и прожимању харизматичног и естетског тражи се смисао политичког инсценирања. Политичка иконографија првенствено посматра феномене из угла историје уметности, и истражује њихово функционисање у контексту визуелизације политичког. У свом деловању она се служи знањима других дисциплина: социјална историја, културна историја, антропологија. Посебну пажњу политичка иконографија указује политичком инсценирању и техникама визуелне моћи. Деловање на реципијента и објективни одговор јавности на естетско и политичко деловање визуелних дела остају на релативној маргини деловања политичке иконографије. Уверење да су визуелна дела, и посебно владарске слике, снажно деловале на друштво остаје донекле недоречено. Претпоставка да јесу, није морала бити нужно историјски веродостојна.

Стога политичка иконографија на основу претпостављене снаге саопштења владарских слика сматра да су оне деловале снагом убеђивања и визуелном реториком саопштења. Питање визуелизације моћи као основне претпоставке и потврде владарских слика лежи у сржи бављења политичке иконографије. Са друге стране, дефинисање истраживања политичке културе умногоме је зависило

³⁹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 94–100.

⁴⁰ М. Warnke, *Einleitung, Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, redaktion E. Von Hagenow, P. Roettig, Hamburg 1996; *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. I–II, Hrg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, München 2011.

од семиолошког истраживања базираног на препознавању антрополошких и политичких функција симбола, ритуала, и митова.⁴¹ Особито је у тумачењу гробног церемонијала владара истакнута антрополошка димензија владаревог тела која је сублимирана у реалном, смртном владаревом телу, изван материјалне слике мртвог владара. Слика сувереновог тела дејствовала је као индивидуални заменик, али и као визуелизација одсутног, преминулог владара. Коначно, званично владарево тело преображавало се у слику владара и његове вечите моћи.

Из истих разлога смо избегли потпуну структуралну повезаност владарских слика, одредивши се пре свега за комбинацију структуралне типизираности слика и историјски детерминисаног наратива. Смештање владарских слика у историјски оквир произвело је да се већина потпоглавља у књизи веже за доба владавине појединих владара. Потреба за историзацијом владарске слике о којој смо већ дискутовали употпуњена је њеним смештањем у чврст историјски оквир. Тако је уместо могућег изванисторијског, структуралног и транскултуралног повезивања слика у појединим сегментима дошло до њиховог прожимања са *реалном*, историјском позадином. Свака од владарских слика дефинисана је као особени историјски микронаратив који у садјеству са другим сликама конституише јединствени структурални, али и историјски мозаик. Тако је инверзним поступком читања слика одоздо искреиран макронаратив у чијем се фокусу нашла владарска слика.

Истовремено, нисмо успели да у потпуности избегнемо моменат понављања истоветних владарских слика у различитим структуралним категоријама. Ипак, трудили смо се да се понављања сведу на најмању меру, служећи се историјским наративом у који су слике хронолошки поређане. Питање идентитета и социјалне интеракције владарских слика дефинисало је јединствени дискурс владарских слика и њихове историјске улоге.⁴² Свака слика је постала особени историјски и визуелни простор усклађен са основама идентитета српског друштва и српске власти током 19. века. Истовремено, трагање за наручиоцима и

⁴¹ Исто, 101–103.

⁴² На сличан начин је Вернер Телеско поставио владарске слике Хабзбурговаца у 19. веку: W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 2006.

идеаторима владарских слика остало је донекле скрајнуто, будући да су узроци и порекло владарских слика често остајали недоречени. Одсуство архивских извора и недовољно проучена династичка повесница онемогућили су системску кодификацију, која би довела до унисоног одговора о *пореклу* владарских слика у српској визуелној култури 19. века. У друштвеним детерминантама смо донекле тражили узроке и ограничења владарских слика, које смо потом смештали у наметнуте структуралне калупе. Коначно, владарске слике смо посматрали и на основу њиховог деловања. Енергетска афективност слика и њихова сазнајна вредност условили су њихово критичко и сазнајно валоризовање. Тако смо дошли до јединственог света владарских слика, који није првенствено заснован на узрочним закономерностима, већ је превасходно конципиран на њиховој датости.

Владарска слика и деловање моћи

Пре него што приступимо дефинисању односа слике и моћи, указаћемо на наше виђење и категоријално дефинисање феномена слике.¹ Превод латинске речи *imago* директно означава: слику, репродукцију, потпуно слично биће. Истовремено, превод може довести и до поимања слике као силуете, сенке, обмане, слике настале оптичком варком.

Историјски гледано, *imago* подразумева слике предака (портретне бисте и маске). Античка култура је *imago* превасходно дефинисала као бисту, или насликани портрет са горњим делом тела. Дакле, у суштини односа слике (као ужег појма, везаног за репрезентацију)² и визуелне културе (као ширег појма, везаног за све физичке и мисаоне представе) лежи *представа* тела; изрезаног, насликаног, репродукованог, али тела које није апстраховани симулакрум и фантазам, већ стварни физички и опипљиви субјекат. Дакле, слика извучена из свог латинског корена *pingere* (сликати), првенствено је поимана као нешто направљено.

На делу је стављање нагласка на копију (*eikon*) и сходно томе, у центар је стављен концепт поређења, сличности.³ Сличност постаје операција ума, и тако надилази реторичку и логичку конотацију. Слика, у овом случају владара, треба да обезбеди препознавање. Перцепција представљеног заснива се на психолошкој преради слике тела, која настоји да представљеног задржи у стању *сличности*. Материјална слика владара остаје јединица сећања и топос визуелне меморије,⁴ заснована осећању страха, чежње, љубави....

Дакле, материјална слика, или, лични портрет човека, у нашем случају владара, постављен је као слика тела. Његова култна, религијска намена дефинише и

¹ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 36.

² О репрезентацији: Н. Hofmann, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhunderts*, Berlin 1974. О репрезентацији сликом: L. Marin, *On Representation*, Stanford University Press 2001.

³ Н. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, München 1991.

⁴ S. J. Luck, *Visual Memory*, Oxford University Press 2008.

секуларни карактер владарског портрета. Портрет владара је увек он лично, али и симбол владара и натперсоналне власти. Његов изражај темељи се на тесној вези тела, личности и дужности. Између сличности и идеала налази се оптимална представа владара. Захтевана слика владара настаје као плод потраге за верном физиогномојом изведеног лика и потребе да се у владару сублимира идеална представа власти.

Историјском трансформацијом слика владара је надишла концепт слике предака и форму бисте. Временом су владарске слике доживеле различите визуелне форме: портрет главе, биста (предео врата и горњи део рамена), портрет на којем се види глава и горњи део трупа, полуфигура, слика до колена, цела фигура.

Коначно, слика владара може бити представљена на различите начине: фронтални изглед, бочни изглед (полупрофил, трочетвртински профил). Сlike владара и њихове портретне манифестације разликују се и по броју приказаних особа – двојни портрет, групни портрет.

За разумевање владарске слике неизоставан је појам *effigies*. Од епохе ренесансе, појмови *imago* (слика) и *effigies* (ефигија) су синоними, упркос њиховим лексичким различитостима. Појам ефигија изједначен је са појмом слике, и означава представе тела у погребним ритуалима. Погребне маске, лутке и дрвена тела, *занатски* изведени и *вајарски* моделовани, етимолошки позивају на значење – делатност грнчара. Тиме се провоцира сукоб између естетски нормираног дела и оригиналног *извајаног* лика, са снагом аутономног субјекта и значењски дефинисаног приказа.

Стари дискурс о владарској слици имао је своју нововековну надоградњу. Теза о неповредивој и јединственој владарској представи коначно је кодификована у доба барокног апсолутизма. Непоновљива личност Луја XIV пружила је визуелним уметностима до тада невиђену моћ манифестације владарске представе. Снага визуелног произилазила је, или боље речено садејствовала је, са *живућим* монархом (реалном, физичком представом владара). Луј Марин у

култној књизи *Le Portrait du roi*,⁵ као и у другим списима, формулише онтолошки самодефинисану личност владара и њену визуелну експлоатацију. У фокусу наше пажње особито ће се наћи Маринови цитати везани за *постојање слике и њене ефекте*.⁶ Жак Дерида у свом интелектуалном осврту на Маринов опус истиче логику ефеката.⁷ Реч *ефекат* по њему *истовремено означава остварену промену и оно што ефекат остварује*.⁸ *Резон ефекат* је првобитни облик репрезентације, на основу чијег деловања се одсутни (реални) владар преко портрета поново самораспознаје и реактуализује. Портрет владара, или да употребимо проширени термин слика владара, није само фикција већ је репрезентативна представа владара, које одсликава друштвени поредак.

Слика имитацијом конституише репрезентацију ствари, која се дуплира и стаје на њено место. Овом констатацијом Марин даје одговор на питање шта је слика. Без јасног одговора, Марин настоји да на основу ефеката, али и на основу теорије сличности са имитираним ликом, слици одреди егзистенцијалну вредност.⁹ Експлицитно изреченим ставом да је постојање слике њена снага, Марин моћ слике види у њеној латентној или манифестованој снази делања. У том моменту напетости, између спознаје и неспознаје, уводи се појам репрезентације. Префикс *ре* уноси у термин важност супституције.¹⁰ Представа одсутног његовом вештачком сликом налази се у сржи дефинисања репрезентације. Нешто је било присутно, што се сада вештачком сликом оприсусовљује. Корен оваквог поимања репрезентације налази се у религиозном искуству хришћанства.¹¹ Теолошко поимање репрезентације сликом (знаком) подразумева да је извршена симболична материјализација, која референтно представља или заступа нешто или некога. У суштини теолошки конципираног репрезентовања лежи спона симбола и

⁵ Књига је први пут публикована на француском језику 1981. године. Ми смо за потребе нашег истраживања користили енглески превод: L. Marin, *The Portrait of the King*, Macmillan Press 1988.

⁶ Исто, 6.

⁷ J. Derrida, *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 34–35.

⁸ Исто, 34.

⁹ L. Marin, *The Portrait of the King*, 208. и даље.

¹⁰ Исто, 12–14.

¹¹ M. Schulz, *Körper–Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation*, *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 1–26, посебно 2–5.

представе у мислима. Визуелни симбол је у корелацији са менталном сликом, и заједно чине суштинску двостепеност репрезентације. Материјализована референца, у нашем случају представа владара, стоји уместо некога. Репрезентовање постаје еквивалент представи или менталној слици, која се у телу материјализованог владара, у потенцијалу замене, остварује овде и сада. Представе владара се изједначавају са делима материјалне, визуелне културе и постају једно. На таквим основама смо поставили и поднаслов нашег рада – као материјализацију владарских представа у широком спектру визуелне културе. Тако смо суштински неодређен појам репрезентовања¹² и његову структуралну преобразбу у доба структурализма вратили у историјски оквир, означивши га превасходно у контексту теолошког и правног значења.

Питање тела, као питање значења представљеног у одређеном пластичном медију, чврсто повезује репрезентацију слике са оним кога она заступа. Имати тело, видети тело, али и опипати тело, спада у устаљену праксу когнитивне, чулне, историјске рецепције, која надилази искључивост поимања естетске рецепције. Притом се *увек ради о једном културно кодираном схватању тела, о културно повезаним сликама људи, али које су ипак веза за референцу природног тела.*¹³

Материјално и визуелно присутно тело владара надилази метафоричну употребу речи *слика*.¹⁴ Слика може да представи нешто што се креће – тело у покрету – али и невидљиву представу. Ми ћемо се бавити владарским представама у покрету, али само у замрзнутом покрету, ухваћеном у визуелном медију, чиме се нарушава временска и суштинска темпоралност перформанса.¹⁵

Приказом *стварног* владаревог тела нећемо се бавити у мери која би довела до преваге перформативне представе владара.. Реанимирани владар који се креће и перформативно делује¹⁶ биће само делимично разматран у оквиру

¹² Исто, 2

¹³ Исто, 2.

¹⁴ R. Brandt, *Bilderfahrungen – von der Wahrnehmung zum Bilder*, Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2005, 44–54.

¹⁵ C. Wulf, *Der performative Körper. Sprache – Macht – Handlung*, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, 207–218.

¹⁶ M. Greenberg, *Baroque bodies. Psychoanalysis of the Culture of French Absolutism*, Cornell University Press 2001.

наратива о представама владара у српској визуелној култури. Одређене, јединствене и непоновљиве радње владара, као скуп телесних знакова и ритуалних покрета, послужиће нам пре свега као секундарна подршка схватању друштвених, културних и политичких особености владарске репрезентације.¹⁷ Сlike које се крећу као *живући* медијуми¹⁸ биће у фокусу нашег истраживачког процеса. Тако ће теза о реанимираним сликама, које се крећу живећи своје животе, остати у домену истраживачког рада. Особита пажња живим владарским сликама биће резервисана за коцепт владареве смрти, и конституисња његовог вечитог тела, као парадигме непролазне монархије. Мртви владари као телесни носиоци моћи дефинисаће умногоме не само сепулкарни карактер владарске слике, веж че одредити и снагу моћи владарских представа.

Из фокуса нашег бављења владарским сликама у највећој мери смо изместили и креирање менталних владарских слика, као конститутивног елемента у систему проширеног значења слике и визуелне културе. Подстакнути превасходно проучавањем владарских слика као материјалних, опипљивих представа, изоставили смо и креирање вербалних владарских слика, оличених у бројним делима вербалне културе.¹⁹ Евентуална употреба вербалних владарских слика дефинисана је претежно подршком визуелном материјалу, чиме је релативизована њихова сазнајна вредност. У сазнајни опус сместили смо у извесној мери и алегоријске (апстрактне) представе владара, које не садрже миметички представљено владарево тело. Назнака *нечега*, без реалне конкретизације, као последица рефлексивне субјекције, и окретања субјекта ка себи, пружила је подршку у формирању нашег концепта владарске слике.²⁰

Проширено значење Мариновог поимања *портрета краља* доводи слику владара до границе утапања у семиолошки, знаковни лавиринт. Капиталну допуну Мариновог теоријског система, са снажнијим акцентом на визуелно,

¹⁷ M. Franko, *The King Cross-Dressed. The Power and Force in Royal Ballets*, From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France, Ed. by S. E. Melzer, K. Norberg, The University of California Press 1993, 68–84.

¹⁸ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp 2012, 141–169.

¹⁹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*.

²⁰ R. Brandt, *Bilderfahrungen – Von der Wahrnehmung zum Bilder*, Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Hrg. von C. Maar, H. Burda, 48–49.

систематизовао је Штефан Гермер у свом монументалном делу *Kunst–Macht–Diskurs*,²¹ Надовезујући се на Марина, Гермер указује на логику поимања владарског портрета у француском апсолутизму, засновану на *логичном* појму репрезентовања, сублимираном у ставу: *портрет Цезара је сам Цезар*.²² Портрет владара делује као метафора, метонимија и синегдоха. Гермер затим транспонује појмове на савремен теоријски језик. По њему, метафора подразумева везу између знака и репрезентоване особе, засновану на концепту сличности. Потом указује на корен поимања метиноличног, који се заснива на постојању невидљивог, али чврстог односа између слике и особе на слици. Напоследку, синегдохично дефинише као синоним за шири концепт поимања *слике краља*. Проширена *слика краља* постаје оквир, сазнајни хабитус који у себи сажима сваки парцијални портрет краља Луја XIV. Коначно, владар сликом постаје присутан у знацима, енергијама, који инверзно упућују на њега и формулишу његово постојање. Референтни однос указивања владара и слике постаје ствар инкарнације, и коначног репрезентовања владара сликом.

Онај који је *нестао*, сада се изнова појављује у времену и простору. Тако владарска слика, са истом или већом снагом, замењује, или боље речено, заступа владара. Репрезентативном сликом интензитет владарске представе се чини још јачим и моћнијим.

У наратив о владарској слици поново уводимо Луја Марина и његово виђење слике моћи (бити у моћи).²³ По њему, *Бити у моћи значи пре свега бити у стању да се изврши неко чињење у односу на нешто или на некога; дакле не извршити или чинити, већ имати моћ за то, имати снаге да се нешто учини или изврши*.²⁴

Потенција је једнака моћи, она ја принуда, претња, обавезујућа правна присила, и коначно непосредно предстање извршења од стране ауторизоване

²¹ S. Germer, *Kunst–Macht–Diskurs. Der intellektuelle Karriere des André Felibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.

²² Исто, 220.

²³ L. Marin, *Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von. V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, 15–23.

²⁴ L. Marin, *Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit*, Исто, 17.

легитимне силе. Моћ слике лежи у њеном ауторитету насталом репрезентативном заменом. Слика представља владара и постаје његова замена, која стиче аутономну енергетску вредност. По свему судећи, и изнад правног поимања репрезентације, Марин захтева мистично веровање у снагу слике и њену ефективну моћ.

Настављајући своју апологију моћи владарске слике, Марин указује да слика, попут трансформационе машине, претвара снагу и потенцију у моћ *тако што је истиче као вредност, тако што је уводи као присилно, обавезујуће и легитимно стање.*²⁵

Слика врши преображај, тако што моћ и снагу претвара у стање важности, ушавши у конфликт (борбу на живот и смрт) са другим знацима снаге који указују на друге слике (изворе моћи). У истом духу, Марин казује да су знаци енергетски облици снаге и показатељи моћи слике, који делују у складу са идејом уништења других енергетских вредности. Снага се остварује само у уништењу друге снаге, и у својој суштини је апсолутна, недељива и непорецива. Слика моћи остварује се у потенцији сублимираној у нечињењу, које делује снагом могуће актуелизације. Владарској слици снагу и моћ обезбеђују знаци и симболи, који потом делују или неделују у виду константне претње о евентуалној примени силе. Најзад, Марин закључује да се *моћи слике могу посматрати као разни историјски и антрополошки начини и модалитети неке тензије ка апсолутности снаге слике.*²⁶

Изванвременска структура апсолутне слике моћи француског суверена, пропуштена кроз теоријски дискурс Луја Марина, временом је постала сувише дискурзивна. Настала у доба семиолошког референтног система, данашњем посматрачу може да се учини функционално неупотребљива.

Луцидни осврт на Мариново виђење појма слике моћи изнет је у теоријском систему Вере Бејер, која је стваралачки *сублимирала* основе Мариновог програма, посебно наглашавајући његово феноменолошко поимање

²⁵ Исто, 18.

²⁶ Исто, 18.

оквира.²⁷ Оквир слике може да буде рам, али се у контексту феноменолошког поимања рам, или оквир слике, може разумети као место где се додирују простори. Оквир је заправо интервал, релација која остаје видљива на објекту слике. Дакле, оквир постаје међупростор између три простора који, по Марину, спаја једна слика. Поменута три простора се схватају као: *представљени простор, простор репрезентације и простор презентације. Три простора стварају две истакнуте релације – релацију између онога што је насликано, површине на којој је израђена слика и релацију између слике и посматрача.*²⁸

Веза оквира и површине слике, односно онога што је на њој насликано, еквивалентна је односу слике и посматрача слике. Двојност оквира постаје јасна, али не и контрадикторна, будући да представља репрезентативно-логични и естетско-рецепциони аспект. Тако се надилази позиција франкофонског структурализма и његове потребе да визуелизује вербално. Вера Бејер уводи у тему Макса Имдала,²⁹ чинећи благи окрет у свом усмерењу ка формално-аналитички оријентисаној анализи слике. Помало апстраховани простор слике претвара се у дводимензионално насликано поље, ограничену површину која се назива сликом. Коначно, оквир је тај који регулише визуелно запажање. Он и на формалном и на симболичком нивоу *заробљава* посматрача, и тако пресудно означава владарску слику. Оквир постаје енергетска манифестација моћи владарске слике, са којом у садејству континуално делује на околно поље – на зид просторије у којој слика виси, или уопштено на било који простор. Притом не треба заборавити да слика владара може одредити форму и функцију оквира, конституишући двоструки рам. Рам, било да је стваран или фиктиван, делује у простору, чинећи слику моћном. Физички рам слике³⁰ и унутрашњи рамови (знаци моћи), који се придодају владарској представи у визуелном медију, граде јединствену слику моћи. Околно поље дефинисано на слици, али и око слике, преуређује простор и чини га прикладним за манифестацију слике владарски

²⁷ V. Beyer, *Rahmenbedingungen: Funktionen von Rahmen bei Goya, Velayquez, van Eyck und Degas*, Fink, Wilhelm 2008, 19–31.

²⁸ *Исто*, 19.

²⁹ *Izbor tekstova. Maks Imdal*, prir. Z. Gavrić, Beograd 1986.

³⁰ *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Hrg. Von H. Körner, K. Möseneder, Berlin 2008.

моћи. Трансмисије моћи везују слику и простор, представу и реципијенте, са идејом реализације владарске моћи.

У поменутом раму читава се трансмисија владарске моћи, али у њему она може и да се изгуби. Губитком монархијске харизме и личне власти, моћ владарске слике претвара се у њену немоћ. Снажна потенција владара може да пређе у стерилну импотенцију и губитак енергије моћи.³¹

*

Француска револуција је довела до драматичне десакрализације светог владаревог тела. Слика одрубљене главе Луја XIV парадигматски је визуелизовала могући крај једне епохе и рађање новог човека. Радикалан расцеп и дубока друштвена и класна сепарација означили су зачетак *другог* деветнаестог века, и најавили његово трајање до почетка Првог светског рата. У том трајању, које су омеђила два фундаментална догађаја, и даље су широм Европе функционисали стари монархијски системи (Русија, Аустрија...).³² Вера у сакралност монархије и у светост владарске слике обележила је функционисање монархијских друштава диљем Европе. Насупрот просвећеном грађанину, велики део поданика веровао је у магијску моћ владара. Марк Блох у свом знаменитом делу *Les rois thamaturges* износи да је током 19. века трајао концепт сакрализованог церемонијала заснованог на култном поимању владарске личности.³³

Упркос дубоким друштвеним потресима, и даље је опстајала вековна пракса *култа и церемонијала*.³⁴ Сакрално поимање власти и владарске слике деловало је снагом норматива. Структуралне промене и формални преображаји нису десакрализовали монархијски церемонијал, иако су га у одређеној мери секуларизовали. Насупрот дестабилизацији друштва и губитку вере у старе симболе, владари касног апсолутизма представљали су себе у сагласју са

³¹ D. Arasse, *Die Portraitmaschine*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, *Die Portraitmaschine*, 245–256.

³² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien 2010, 57–76.

³³ M. Bloch, *The Royal Touch. Monarchy and Miracles in France and England*, Dorset Press 1998.

³⁴ H. Büschel, *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*, Göttingen 2006.

увреженим поимањем моћи, потврђујући непрекинуту снагу монархијског ритуализованог поретка.

У контексту симбола монархијске моћи, изузетан значај придаван је симболима, знацима – *ефектима репрезентовања*. Стара пракса испољавања владарске моћи подразумевала је истицање племенитости материјала, уобличавање слика у колосалним димензијама, раскошне просторе за излагање владарске слике. Симболи славе као неизоставни носиоци владарског достојанства и даље су нормирали визуелну перцепцију посматрача. Особита важност придавана је коњима племените расе, помпезном оружју и одежди, који су конституисали значењски оквир владарске представе. У таквом систему визуелизације владарске репрезентације од посебног значаја су били симболи власти (круна, скиптар). Моћ визуелних симбола и владарских обележја снажно је обликовала ритуалну праксу из претходних епоха.³⁵

Владарске слике су функционисале на постулатима старе праксе величања, усклађујући се са новом снагом јавности, као и са новим медијским системима и праксама. У односу на искуство 19. века, које је условио низ структуралних промена у систему владарске репрезентације, нову стварност дефинисали су ограничење владара, конститутивни облик власти, веће учешће јавности, рађање критичке масе, као и све јача моћ светине. У таквој атмосфери, стари монархијски систем преживљавао је константне трансформације, прилагођавајући се, са променљивим успехом, новим вредносним категоријама. Ново доба произвело је и нови медијски простор са којим су владари морали рачунати како би остали конкуренти на тржишту слика и идеја.³⁶ Свет слика доживео је до тада невиђену медијску експанзију, сходно рађању нових репродуктивних медија. Популарни медији су постали масовни носиоци владарских представа и, у садејству са високо ранжираним старим ликовним делима, стварали јединствени систем визуелне репрезентације моћи владара и његове слике.

³⁵ О симболици и функцији владарских инсигнија у средњем веку: P. E. Schramm, *Herrschafts zeichen und Staatssymbolik. Vom III. bis XVI. Jahrhundert*, Bd. I–II, Stuttgart 1954–1955. О симболици и значењу владарских инсигнија у новом веку, на примеру Баварске: *Bayern Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern*, Hrg. Von J. Erichsen, K. Heinemann, München 2006.

³⁶ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 37.

Нове медијске гране преузеле су праксу старих структура. Промена форме није проузроковала измену суштине владарске слике, која је и даље реферисала на идеалну владареву представу. Намештена појавност била је и остала норма у представљању владарског лика. Уметничким средствима и естетском граматиком, изграђиван је поступно и постепено владарски лик. Бојом, светлошћу, линијом, контрастима светлог и тамног, материјалом,...у зависности од технике креирана је владарска слика моћи, која је на општим принципима функционисала и у српској визуелној култури 19. века.

Милан Стојимировић је у праскозорје Другог светског рата у дому Уроша Предића, видео неретуширану фотографију кнеза Михаила.³⁷ Реално приказани владар, са физичким манама и грешкама, ипак, није био саобразан претпостављеној слици моћи, па су овакве, реалне владарске представе остајале на маргини владарске репрезентације. Улепшана стварност дефинисала је функционалност, и, пријемчивост владарске слике. Тако је етички искубирана представа владара у садејству са естетским нормама, остала на снази као основни принцип конституисања владарских слика моћи.

Слика владара и моћ у доба кнеза Милоша

Поменути ефекти снаге слике могу се пратити у различитим модалитетима и на владарским сликама у српској визуелној култури 19. века. У особеним варијацијама истицани су владарски ликови али и њихови *украси*, као носиоци моћи владарске слике.

Брижљиво украшена владарска слика исказује онтолошку снагу. Владарски украси су преваходно поимани као симболи демонстрације владареве моћи,

³⁷ *Видео сам тамо и неретуширану фотографију кнеза Михаила. Он је имао ниско чело, био је просед пред смрт. Лице му је било посејано младежима-брадавицама као и оцу, али не тако крупним као у Милоша. Четири такве брадавице је имао с леве стране чела до слепоочнице, једну овећу али блеђу у повијама, тен му није био леп. Због митесера и масне коже. Боре на очним лезама није имао, него испод спољних очних углова преко јагодице. Али лепе очи и уста, изразиту физиономију, пријатан израз: М. Јовановић–Стојимировић, *Дневник 1936-1941*, Нови Сад 2000, 267.*

надилазећи иконографску атрибуцију.³⁸ Орнаменти, симболи, инсигније, алегоријске представе и скупоцени артефакти у служби су врхунског циља – приказа славе и моћи владаревог тела. Владар се реоткрива и шири у слави својих симбола који буквално чине његово тело.

Наравно да се симболи моћи могу сагледати и као ограничавајући знаци владаревог немоћи. Они могу да делују у складу са захтевима јавности, која настоји да детерминише славу владара и његово *природно* право на моћ. Овако поимана теорија апсолутизма имала је примену и у склопу израде владарских слика у српској визуелној култури 19. века. Политика владарске репрезентације инсистира на непрекидном убеђивању јавности да је владар носилац апсолутне моћи, која почива на безусловној покорности. Тежња да се визуелним језиком поданик увери у неприкосновени ауторитет владарске слике лежи у конституисању колективне слике о магијској слици владарске моћи.

У нашем трагању за украсима моћи посебну пажњу посветићемо владарским сликама које потврђују веру у непорециву моћ владарске слике. У време војда Карађорђа зачета је теза о неповредивости владара и његове моћи. Одређени културни и идеолошки мотиви одредили су замишљени, идеалан изглед моћног владара. Један догађај са почетка 19. века парадигматски описује замишљену, колективну слику владарске моћи. По казивању проте Матеје Ненадовића, у манастир Фенек је стигао аустријски цар Фрања I (II), што је изазвало занимљиву реакцију присутних:

*Зар су у вас такви цареви. А камо му велики ђурак и велики каук на глави, ако не већи а оно бар као у нашег везира у Београду. Сад рече мој буљубаша Никола Арсенијевић из Враћевинице: А нуте г. кнеже, Бог и душа, како су му ноге танке, не има ни чарапа у чизмама, но голе ноге а ми се уздамо у вас ођене, а он бос иде. Насмеја се Арса и каже: Тако носе сви криштени цареви, а не као ваши Турци...*³⁹

³⁷ D. Setton, *Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik“ des Königsportraits*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von. V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, 217–244.

³⁸ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, прир. В. Дедијер, Београд 2005, 38–39.

Различити културни кодови производили су другачије поимање владарске моћи. Судар култура изазвао је опозитно виђење слике моћи, указавши на деловање слика унутар одређених културних кругова (османски и европски).⁴⁰ Владар је морао да буде моћан и снажан, па стога не чуди избор вожда Карађорђа за владара Србије. Вождов канонски портрет, накнадно репродукован и познат по литографији Уроша Кнежевића, еманација је силе и моћи, као и тренутка у којем је настао.

*

Стратегије одевања су тако укључене у лични, апелативни исказ кнеза Милоша и сходно томе указивали су на шире политичке и друштвене оквире, који су се у систему одева препознавали као симболи моћи.⁴¹ Плурализам у деловању обележио је визуелну манифестацију кнежеве личности. Прилагођавање културним моделима, политичким околностима, као и вредносним системима, дефинисало је идеолошки профил кнежеве личности.

Илустративан пример његовог дуалног представљања видљив је на портретима Павела Ђурковића.⁴² На знаменитом кнежевом портрету из 1824. године приказан је кнез са турбаном на глави (сл. 1). Манифестација кнежеве личности и његове стратегије репрезентације маркирана овога пута одеждом, знак је да је она била битан фактор у детерминисању владарске слике. Кнез је на портрету са турбаном указао на изједначење свог владарског кода са османским како би визуелизовао стари, већ вековни манифестациони дискурс величајности османских великаша. Павел Ђурковић је заслужан и за други знаменити портрет кнеза са црвеним фесом на глави, из 1824. године (сл. 2). Одевном симболиком кнез је у етар слао поруку о својој моћи и политчком статусу. Фес је упућивао на

³⁹ О плурализму културних модела у српском корпусу током 19. века: Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 17–53.

⁴¹ P. Mansel, *Dressed to Rule, Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*, Yale University Press 2005.

⁴² Н. Кусовац, М. Коларић, *Павел Ђурковић као портретист*, Опово 1972.

еманципацију од Османске власти, па је кнез путем симбола моћи референтно потврђивао свој друштвени положај.⁴³

Врхунац моћи владарска слика је достигла у доба прве владе кнеза Милоша. Личност кнеза као предводника нација била је узор, топос уподобљења нација. У таквом светлу сагледава се и трећи Ђурковићев портрет кнеза Милоша, настао исте 1824. године (сл. 3).⁴⁴ Сликовна биста с ликом кнеза Милоша несумњив је омаж кнежевој божанственој личности. Кнежева бесмртност потврђена овалним рамом којим је уоквирен његов лик истовремено је и означитељ бесмртности нације. Такво тумачење слике наводи на закључак, да кнежев улазак у више, небеске зоне, гарантује и целокупном популусу улазак у сферу вечности, јер се народ уподобио владару и тако задобио право на вечну славу.

Програмска слика владарског апсолутизма у Србији прве половине 19. века јесте знаменита слика *Апотеоза кнеза Милоша*, рад Димитрија Аврамовића из око 1835. године (сл. 4). Венац славе, као референтни знаковни *украсни* оквир, уоквирује медаљон са ликом кнеза Милоша и чини стварном илузију моћи. Слика у слици и лик кнеза Милоша у овалу, визуелизују кнежеву неприкосновену суштину. Двоструки рам конституише једну слику – представу моћи кнежевог тријумфа и његовог апсолутног визуелног отелотворења. Слика се претвара у трансцендентни простор у којем обитава владарска слика моћи у бескрајном временском кретању.

Средином четврте деценије 19. века непознати аутор је насликао стојећи портрет кнеза Милоша, око 1835. године, који се данас налази у Музеју Вука и Доситеја у Београду (сл. 5). Досадашња истраживања потврдила су значај портрета у контексту кнежевог власништва над земљом, визуелизованог сликом у слици, присутном пејзажном представом иза кнежевог лика.⁴⁵ У оквиру таквог

⁴³ 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, посебно 43.

⁴⁴ О портрету у светлости идеолошког тумачења слика кнеза Милоша: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 308. и даље.

⁴⁵ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, 168–169.

приступа, указано је на поимање кнеза Милоша као персонификацију елитног, аристократског модела живота и понашања.

У морфолошком и феноменолошком одређењу кнежевог портрета, а у контексту наратива о апсолутистичкој моћи владарске слике, неизоставно се мора указати на славни портрет Луја XIV, дело Ијасант Ригоа, 1701. године⁴⁶ (сл. 6). Овај портрет, и његов значај као канонског модела (портрет над портретима), несумњиво је индиректно утицао и на уобличавање портрета кнеза Милоша. Снага кнежеве личности сублимирана је гестом његових руку ослоњених на скупочену сабљу. Снажне шаке ноншалантно спуштене на балчак фокални су центар композиције. Оне одређују став и патос моћног владара и сугеришу посматрачу на знаменити апсолутистички кредо *нечињења*. Апсолутна снага владара не садржи се у експресивној манифестацији силе, већ је сублимирана у *опуштеној* назнаци моћног деловања. Претпоставка моћи, а не њена реализација, лежи у суштини моћног неделовања. Елегантно наглашена неограничена потенција владара, увијена у форму грацилног геста, директно се обраћа посматрачу са поруком о сили која се у сваком тренутку може ослободити. У шакама и балчаку сабље сабијена је моћ суверена, а ефекти застрашујуће моћи тек се наслућују. Тако се посматрач држи и одржава у тензији, са циљем да се изазове његова непрекидна приправности.

Динамична логика асполутистичког портрета видљива је и у величајном владаревом телу. Врхунац елоквенције тог тела сажет је у откривеним ногама (листовима). Кнежева сексуална моћ дефинисана је његовим снажним ногама као метафори владареве неограничене потенције. Међутим, манифестација кнежеве апсолутистичке моћи још је присутнија у наизглед парадоксално замрзнутом покрету његових ногу.⁴⁷ У питању је *иманентна привременост трајног тренутка*,⁴⁸ или процес намерно нереализоване моћи. Заустављени владар, са тенденцијом наставка кретања, сугерише логику непрекидне силе. У одлагању кретања, између чињења и нечињења, лежи апсолутна могућност моћи, изражена у кнежевој идеалној телесности.

⁴⁶ D. Setton, *Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik“ des Königsportraits*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, 231–232.

⁴⁷ Исто, 231–232.

⁴⁸ Исто, 231–232.

Кнежев симултани и синхрони замрзнути покрет преноси се на слику идеализованог пејзажа у позадини владаревог лика. Слика предела и природе надилази аспект питорескног локуса и постаје владарски домен, проспект застрашујуће силе представљене личности. Тако се владарево нечињење претаче у простор који постаје ограничен и дефинисан кнежевом апсолутном природом. Моћна слика природе постаје декор и ефекат владареве моћи, својом силином неуређеног, *природног* локуса дублира владареву апсолутну потенцију. Владар и његови украси постају артифициране слике природне, готово хтонске силе, са јасном поруком о неумитности владареве власти реализоване у снази његове слике.

Европски модел визуелизовања моћи владарске силе није био једини са којим су се сретали кнез Милош и друштвена елита Србије током прве половине 19. века. Прикази султана у Османлијском царству били су познати српском владару. Приликом церемонијалног пријема на султановом двору у Цариграду 1835. године, кнез Милош је добио медаљон са султановим ликом.⁴⁹ Кнез је у оквиру строго кодификованог ритуала примио орден из султанових руку и са страхопоштовањем га целивао, у складу са правилима етикеције.

Враћајући се у Србију, кнез је био украшен даровима моћи које је добио у Цариграду. Вероватно је тада јахао *ата* са златним уздама, истичући ново достојанство у оквиру строгог субординираног поретка османске администрације. Међутим, кулминациони *украс* кнежевог лика био је орден са султановим ликом, на шта упућује и један догађај са владаревог повратка у земљу.⁵⁰ Након свечаног дочека у Кључу, локални капетан Ђорђе Атанацковић предао је кнезу Милошу типографију са следећим стиховима:

Још сјајнији од цара се враћаиш

Сав звездама сјајним обасут

...Образ царски сунчезрачним блеском

Јуначка ти осветљава груди

⁴⁹ Српске новине, бр. 34, год. II (Београд, 24. август 1835).

⁵⁰ Српске новине, бр. 47, год. II (Београд, 23. новембар 1835).

...Благо теби, Србијо пресрећна

Златан ево настаде ти век

Синове ти радост вечна чека

*Славе ти силан ори век.*⁵¹

Једна визуелна парафраза на знаменити сусрет султана и српског владара осликана је након више од две деценије. Непознати аутор је око 1858. године насликао допојасни портрет кнеза Милоша, данас у власништву Народног музеја у Београду⁵² (сл. 7). Настао вероватно пред крај емиграције кнеза Милоша, портрет је визуелизовао кнежеву моћ. Тренутни (не)статус и реално одсуство власти преображени су у слику моћи са свим важећим атрибутима државне силе. Кнежев величајни портрет дефинисан је официјелном униформом са султановим ликом око прса и Светом Софијом у позадини, као гарантом веродостојности славне посете 1835. године. Истовремено, инсигније и украси моћи указали су где се налазе центар и извориште легитимитета српског кнеза. Слика кнеза је и даље испољавала моћ, а њена обележја била су у служби *убеђивања* потенцијалног реципијента да кнежева моћ није изгубљена.

Слика владара и моћ у доба кнеза Михаила

У доба друге владе кнеза Михаила настављена је пракса представљања владарске слике моћи. Репрезентативни простори моћи и раскошни украси усклађивани су са сликама владара, конституишући јединствене локусе моћи.

Овако је 1860. године извештач *Вечерњих новости* описао прославу Бадњака на владарском двору:

Ево нас у двору Његове светлости, Књаза и Господара нашега. Тамо нас уводе у салу великолепно осветљену, украшену поштованим образима бораца за слободу Србије. У прочељу се блиста лик Њене Светлости Књегиње Србске Јулије, а на другој страни стоји биста блажено заспалога избавитеља Србије, Књаза Милоша. Средом сале постављеног дугог стола, по средини кога опет

⁵¹ Српске новине, бр. 47, год. II (Београд, 23. новембар 1835).

⁵² Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду и заведена је под инв. бр. 696: Н. Кусовац. *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 210.

*красе се вештачки од шећера начињени образи разних уметничких рукотвора; стол је покривен спремљеним местима, на којима су припремљена различита воћа и сладкиши.*⁵³

Простор славе и моћи декорисан ликовима дома Обреновића манифестовао је снагу владарске куће. Уметнички предмети и објекти насладе осветљени сјајном светлошћу остављали су утисак моћи. У центру прославе нашао се лик преминулог кнеза, спојивши време и простор у један наратив. Визуелни спектакл меморије и уживања, славе и насладе, манифестовао је сјај и моћ владарске слике. Символични и скупочени украси конституисали су специјалан оквир, коначно сублимиран у лику владарске бисте као жижне тачке целокупног хепенинга.

Моћ украса у систему владарске репрезентације кнеза Михаила највидљивије је повезана са његовим знаменитим белцом. Величајни кнежев коњ издизао је статус и углед свог господара, визуелизујући владареву моћ и изванредни положај. Цртеж из Народне библиотеке Србије, пластично манифестује изнету тезу о коњу као моћном украсу кнеза Михаила. (сл. 8) Величајни кнез на белом коњу сублимација је владарске слике моћи и њене ефективне снаге. Он је слика моћи и снаге и претећа још изражајних представа кнежевог тријумфа.

Кулминациони моменат у наративу о слици моћи у доба кнеза Михаила манифестован је свечаним кнежевим уласком у горњи град 1867. године. Много година касније, Живан Живановић овако описује кнежев тријумф:

*По читању фермана, Кнез узјавио на коња, на ком је дошао од двора на Калемегдан, прође између српске и турске војске, оде у град, и симболично изврши пријем, примивши од Риза-паше како народ вељаше кључеве од града.*⁵⁴

Живан Живановић казује да је коњ на коме је кнез церемонијално јахао посебно збринут, као и да је чуван као изузетна вредност.⁵⁵

Величанствени спектакл и *Предају градова* визуелизовао је скицом Стева Тодоровић, око 1870. године (сл. 9), приказавши тренутак апсолутног тријумфа

⁵³ Српске новине, бр. 155, год. XXVII (Београд, 29. децембар 1860).

⁵⁴ Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. 3, Београд 1924, 137.

⁵⁵ Исто, 137.

кнеза Михаила.⁵⁶ Владар је на сјајном коњу, испод кога је приказан немоћни и подређени Али-Риза паша. Ситуација која је у стварности изгледала другачије, попримила је у визуелној манифестацији другу форму. Слика моћи владара дефинисала је његов тријумф над политичким непријатељем, директно истичући неприкосновену и недвосмислену владареву моћ.

Кључни украс слике владарске моћи је већ поменути коњ, блистави белац, који је и наредним деценијама имао истакнуто место у колективној свести Београђана, и кога је већ око 1865. године насликао А. Фридрих.⁵⁷

Колика је била моћ визуелне меморије на сјајног кнежевог коња по имену *Сир Татон* говори и чињеница да је по уљаном предлошку кнежев коњ репродукован у *Вечерњим новостима* у јулу 1911. године.⁵⁸ Како се наводи у инскрипцију, кнез је коња *витеза Сир Татона* јахао *баи тог светлог* дана када је извршена предаја кључева.⁵⁹ У наставку се наводи да намена знаменитог коња није била само приплодног карактера, већ је коњ превасходно дефинисан као симбол моћи славног кнеза.

Слика владара и моћ у доба краља Милана

У доба власти кнеза и потоњег краља Милана настављена је пракса визуелног пласирања владарске слике моћи. Током краљеве владавине непрестано је популаризован и лик кнеза Михаила. Круцијално сведочанство моћи владарске слике у доба краља Милана јесте монументални уљани портрет кнеза Михаила, рад Стеве Тодоровића из 1874. године⁶⁰ (сл. 10). Портрет колосалних димензија (190x134), данас у власништву Народног музеја у Нишу, директно и недвосмислено потврђује слику владарске моћи. Димензије слике указују да је портрет вероватно био намењен некој од јавних установа. Величина слике није

⁵⁶ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд–Нови Сад 2001, 232.

⁵⁷ Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду и заведена је под инв. бр. 1263: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 207.

⁵⁸ Репродукцију која је настала на основу Фридриховог прототипа поклонила је Стана Мих. Богатинчевићева, по роду Даниловић, *Дриносавском колу јахача Кнез Михаило*, како стоји у инскрипцију испод слике кнежевог коња: *Вечерње новости*, бр. 140, год. XIX (Београд, 1. јун 1911).

⁵⁹ *Вечерње новости*, бр. 140, год. XIX (Београд, 1. јун 1911).

⁶⁰ М. Макарић, *Портрет. Трајна инспирација уметника*, Београд 2012, 28.

само плод потребе да се владарев лик не умањи у некој од великих просторија већ је резултат и тежње да се истакне идеја естетике сублимног. Моћна представа владара деловала је силом и претећом снагом *великог* владара, изазивајући реципијентово дивљење и страхопоштовање, провоцирајући у њему осећање подређености и ништавила пред ликом моћног и узвишеног кнеза.

Исте 1874. године, у фотографском медију је настављена пракса репрезентације владарске слике моћи. Знаменити фотограф Лазар Летцер снимио је краља Милана у гардијској униформи у узвишеном стојећем ставу. Краљ је слику посветио свом пријатељу Ристи Прендићу, на шта упућује и посвета у дну фотографије⁶¹ (сл. 11). Поменута фотографија је уоквирена скупоценим изрезбареним рамом са круном на врху. Фотографија, рам и круна се међусобно преламају, прожимају и додирују, стварајући низ величајних просторних целина. Свака раван конституисана са идејом истицања владарске моћи коначно је сублимирана у снажном телу краља Милана.

Прослава српске независности и пунолетства кнеза Милана свечано је уприличена почетком августа 1878. године. У фокусу бројних јавних светковина, организованих у част младог владара, нашла се слика владареве моћи. Особито је прослава одржана у Београду имала карактер помпе и гламура.⁶² Светковина је кулминирала током вечери на Савском приобаљу великим спектаклом у част присутног кнеза и његове породице. Светлеће ракете, бенгалске ватре, бацачи пламена, симулација вулканске лаве и *горућа* лађа „Делиград“ на Сави – све то у служби манифестације моћи *живе* и *вештачке* владарске слике. Идеолози представе *произвели* су ноћну светлост и тако драматично појачали патос представе. Ефектне манифестације владарске силе сједињене су у тренутку пуштања у ваздух величанствене кнежеве *ваздушне* слике. Упоредо са пуштањем *ваздушних* слика множина означен је почетак великог ватромета. Кнежев лик је постао метафора победе светлости над тамом, визуелизујући испољену енергију владарске слике. Сва пиротехничка средства и машине за масовну забаву били су

⁶¹ Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Ф-1134; Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 71.

⁶² Исток, бр. 32, год. VIII (Београд, 13. август 1878).

укључени у манифестацију моћи владарске слике, да би се код учесника спектакла изазвали апсолутна задивљеност и поштовање. Истовремено, крај Вајфертове пиваре, постављена је вештачка кнежева *фигура* којој два анђела стављају круну на главу.⁶³ Тако је окончан велики спектакл организован у славу моћи слике кнеза Милана.

Поводом истих догађаја одржана је још једна манифестација моћи владарске слике. Велика прослава у част кнеза Милана организована је у Врању, и том приликом је посебно декорисан владарски престол.⁶⁴ На трон искићен венцима постављена је слика кнеза Милана, такође окићена венцима. Тако је владарска столица, као један од кључних црквених топоса, постала носилац репрезентативне владарске слике.⁶⁵ Моћни артефакт и носилац државног ауторитета у црквеном простору, престол је дефинисао владарску слику, истовремено бивајући уобличен владарском сликом моћи.

Моћ владарске слике током владавине краља Милана нарочито потврђује ковање *Миланових златника*. (сл. 12) Они су пуштени у промет 1882. године као доказ солвентности и снаге новоосноване Краљевине Србије. Златници су визуелизовали моћ младе краљевине, као и личну силу краља Милана. Владарев лик утиснут у злато симболички је персонификовао краљева морална својства. Ефекат владарске моћи подстакнут је племенитим материјалом као потврдом економске, али и свеукупне моћи државе и краља. Профилна представа *златног краља* изражавала је јасно угледање на античке новчиће римских императора. Апстраховани владарски лик је изгубио део личних својстава, приближивши се божанском статусу. Новчић је требало да укаже на обоготворење личности монарха, као и на његов нови *императорски* статус.

Током владавине краља Милана вероватно је настао и један недатовани рељеф са краљевим ликом, рад анонимног аутора, који се налази у Музеју у

⁶³ Исток, бр. 32, год. VIII (Београд, 13. август 1878).

⁶⁴ Исток, бр. 95, год. VIII (Београд, 20. август 1878).

⁶⁵ Н. Макуљевић, *Прилог проучавању сликаног програма владарских трона у Кнежевини–Краљевини Србији*, Саопштења XXV–XXVI (Београд 1995–1996), 229–235.

Смедереву⁶⁶ (сл. 13). Готово натуралистички приказ српског суверена *улази* у простор посматрача. Експресивна форма и примитивна обрада, усклађени са јаком и агресивном бојом, говоре у прилог тврдње да је и такав рад могао произвести моћну слику владара. Снагом непосредног израза рустично обликовани лик владара остаје у сфери суштинске манифестације слике владарске моћи.

Слика владара и моћ у доба краља Александра

Недуго по устоличењу младог монарха дошло је до пласирања владарске слике моћи. На великој Светској изложби у Паризу, свој изложбени павиљон имала је и Краљевина Србија.⁶⁷ Декорацију ентеријера павиљона, изведеног у српско-византијском стилу, потписали су Д. Протић и С. Пилављевић. У средини главне изложбене сале доминирао је свечано *намештен* сто са тканинама и декоративним цвећем над којим је постављена слика краља Александра.⁶⁸ Тако је слика моћи у садејству са украсним ефектима уобличио изложбени простор српске државе на великој смотри нација.

Почеци власти краља Александра обележени су и визуелизацијом лика кнеза Михаила. Малолетни владар није могао у потпуности да буде препознат као моћан владар, па је слика моћи пренесена у слику славног претходника.

У фебруару 1891. године одржано је забавно вече *Дунавског кола јахача Кнез Михаило*.⁶⁹ Сала је била свечано декорисана *јахаћим амблемима*, а у њеном зачељу била је истакнута слика кнеза Михаила, неумрлог заштитника извођачког друштва. *Са леве стране*, како наводи извештач *Малих новина*, удешено је седиште за краља, над којима је била постављена владарева *веиштакка* слика.⁷⁰ Током вечери, краљ је посетио забаву, условиши мултиплицирање владарског лика. Несумњив је био утицај моћи владарских слика у свечано декорисаном

⁶⁶ С. Цветковић, *Оставитина Милана Јовановића Стојимировића*, Смедерево 2010, 128.

⁶⁷ М. Хаџи-Поповић, *Србија на светској изложби у Паризу 1889. године*, Београд 1891.

⁶⁸ Исто, 24.

⁶⁹ Мале новине, бр. 54, год. III (Београд, 23. фебруар 1891).

⁷⁰ Мале новине, бр. 54, год. III (Београд, 23. фебруар 1891).

простору. Особито је слика кнеза Михаила, изнад импровизованог трона, морала деловати моћно, док се ишчекивао реални долазак *живог* владара.

Исте године, почетком јула, поновљена је визуелна манифестација моћи владарске слике у просторијама *Дриносавског кола јахача Кнез Михаило* у Шапцу. Тада је одржана вишедневна светковина у чијем се фокусу нашла владарска слика. Опис главне сале у згради Друштва сведочи о поимању моћи владарских слика у Србији крајем 19. века:⁷¹

*У врху сале беше на зиду велика у бојама израђена слика кнеза Михаила са богато позлаћеним оквиром. Такву скупоцену слику тога великога кнеза још никад нигде дотле нисам видео. На појединости ванредне њезине израде скренуо ми је пажњу један члан управе, који ми одмах рече: Господ. Арса Лукић из Београда, приређивач трка под кнезом Михаилом, и велики поштовалац тога неумрлог владаоца – нашега духовнога патрона – поклатио је ту слику овоме Колу са жељом да му Коло буде његов наследник у томе и са молбом да је брижљиво чува. Ту слику смо добили без просјачења, управо ни знали нисмо да је чика Арса има. Он се сам нас сетио и тим поступком својим учинио је себи вечиту задужбину, а цели на којој Коло послује неизмерну услугу. Ми ту слику увек узносимо и на утакмице, само данас не, зато што је пре подне била киша, јер слику ту чувамо као зеницу. Она је наша друштвена икона. Она нам представља Онога у коме је оличен узор српског патриотизма.*⁷²

Слика кнеза Михаила имала је за Друштво култни, церемонијални статус, будући да је *изношена* попут иконе приликом значајних датума и јубилеја. Њена моћ се поред слике владаревог тела, испољавала у позлаћеном оквиру, као и у самој величини слике. Истовремено је и низ пратећих украса дефинисао славу ове *скупоцене* слике засноване на лепоти израде, величини и скупоцености употребљених материјала.

⁷¹ Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. јул 1891).

⁷² Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. јул 1891).

Наставак извештаја говори да је изнад кнежевог лика постављена слика краља Александра, док су са страна висиле слике краљевих родитеља.⁷³ Из извештаја сазнајемо да су слике краљевих родитеља биле усмерене ка слици младог монарха и да: *из тих погледа као да разумемо жудњу родитељских срдаца и узвике, Браћо и сестре, чувајте првенче и мезимче наше, ту сву радост, утеху и наду наше овога света, у место нас.*⁷⁴

У својеврсном раму моћи егзистирала је слика краља Александра. Ликови славних родитеља уоквирили су младог владара, чинећи оквир заштите и рам симболичке моћи. Тако је на необичан начин подржана идеја о сликама моћи, које као *живи* субјекти комуницирају и утичу на осећања реципијената.

Пракса употребе декоративних рамова за владарске слике настављена је током првих година владавине краља Александра. Знаменита краљева фотографија, дело Милана Јовановића из 1893. године, уоквирена је скупоценим рамом, што владаревом лику даје посебан патос моћи и раскоши⁷⁵ (сл. 14). Тако је краљев профилни портрет, са величајним Орденом кнеза Лазара, добио достојан и врстан оквир у славу репрезентације слике владарске моћи.

Моћ владарске репрезентације манифестирана је и у медију скулптуре. Ђока Јовановић је 1894. године израдио рељеф са профилним портретом краља Александра⁷⁶ (сл. 15). Медаљон је потом аплициран на плишану подлогу у циљу израженијег реторичког деловања владарске слике. Снажан контраст, постигнут постављањем медаљона на црвени плиш, драматично истиче потенцијал трајног меморисања владаревог лика. Тако је слика моћи, у игри боје и значења, активно подстицала посматрачев одговор и уобличавала његов простор.

Крајем 1896. године у *Вечерњим новостима* је објављен оглас следеће садржине:

⁷³ Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. јул 1891).

⁷⁴ Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. јул 1891).

⁷⁵ Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Р-258-3502: III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 93.

⁷⁶ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 407.

Наши признати скулптор Петар Убавкић израдио је попрсје Њ.В. Краља, које је већ изливено у бронзи. То попрсје намештено је у скупштинској дворани, код Краљевог престола, на једном дрвеном стубу обложеном зеленим плишом.⁷⁷

Специјално удешено и лепо декорисано постоље чекало је да биста буде довршена и коначно постављена у скупштински простор. Јединствено постоље постало је достојан подупирач за бисту владара, што је произвело складну слику о репрезентативној моћи владара. Краљева биста визуелизовала је репрезентативно *присуство* владарске слике, и као константна претња дефинисала скупштински и ментални простор народних посланика.

Пракса *присуствовања* владара у виду бисте и ефекти њене моћи манифестовани су и приликом јавних светковина у оквиру државних простора. Испред бисте актуелног владара сечен је славски колач приликом прославе *болничке чете дунавског пука*.⁷⁸ Канцеларије државних установа, као јавни простори, имале су обавезу истицања слике актуелног владара. У садејству са другим пратећим симболима и топосима моћи, канцеларије су дефинисане као носећи простори владарских слика. Бранислав Нушић је, као управник Народног позоришта у Београду током 1900. године, изнео своје виђење односа владарских слика и појединца у јавном простору:

Читам комад и када наиђем на реч династија, окрећем се око себе и обазриво погледам у слику Њ.К.В... Сто управнички велики, простран: на столу акта, на актима нумере, звонце, на фотеља и на зиду, иза мене, краљева слика у богатоме раму. Улази у канцеларију позоришни чиновник и доноси акта на потпис: акта са државним жигом, све то, и све око мене, ствара у мени неко званично расположење, ставља једну нарочиту, канцеларијску атмосферу и исправљам се некако у фотељи иза које, над мојом главом, виси у дебелом раму слика Његовог Величанства Краља.⁷⁹

⁷⁷ *Нова биста*, Вечерње новости, бр. 342, год. IV (Београд, 9. децембар 1896).

⁷⁸ Вечерње новости, бр. 180, год. VIII (Београд, 2. јул 1900).

⁷⁹ М. Предић, *Нушић у причама*, књ.2, Београд 1939, 39.

Моћна слика у државном простору потврђује репрезентативни карактер владарске слике као супститута владара и његове моћи. Нушић као да буквално осећа активно присуство владара у виду његове слике. Неумитни државни организам, отелотворен у хладној и застрашујућој канцеларији (сто, фотеља...), просторно је уоквирио владарску слику, енергетски продубљујући њено деловање.

Почетком 20. века настављена је пракса представљања слике владарске моћи. У *Старим малим новинама* 1901. године објављен је оглас у којем се Министарству народне привреде препоручује слику краљице и краља:

Наш вредни воскар Живко Ђорђевић израдио је од воска један вештачки украс око слика Њихових Величанстава. Сав тај украс састоји се од цвећа и траве, израђен из самог воска у разним бојама. Више слика налази се двоглави бели орао са круном, а испод слика једна лепа машина од тробојке, такође сва од воска. Израда је таква да гледалац на први поглед може помислити да су цвеће и трава природни. Овај рад се може видети у радњи Ђукановића и ком. у Кнез Михаиловој улици.⁸⁰

Целокупна декорација, и јавно изложена, славила је владарску слику чинећи је још моћнијом и ефектнијом. Цветни аранжман и шарени колорит стварали су снажан визуелни доживљај и артифицирану композитну представу.

Моћ владарског лика визуелизована је и у масовном медију – разгледници. Од бројних разгледница са ликом краља Александра⁸¹ издвојићемо две разгледнице из Народне библиотеке Србије. У центру обе композиције нашао се истоветан лик краља Александра, овековечен фотографским апаратом Милана Јовановића (1900–1901).⁸² Профилни портрет краља Александра у гардијској униформи уоквирен је у специјално исконструисане рамове моћи. На колорисаној разгледници, краљ је инкорпориран у посвећени медаљон окружен радијалним

⁸⁰ Старе мале новине, бр. 199, год. I (Београд, 19. октобар 1901).

⁸¹ Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд 2009, 347–350.

⁸² Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 96.

сунцем, означивши владара као метафору сунца⁸³ (сл. 16). Читање слике у контексту соларне симболике монархије указује на брижљиво изрежирану представу која је требало да надомести губитак владарске моћи у стварном животу краља. Друга црно-бела разгледница је визуелизовала златни ланац Обреновића у чијем се центру нашао у том историјском тренутку, *дестабилизовани* лик краља Александра⁸⁴ (сл. 17). Уобличаваоци разгледнице настојали су да спајањем крхког владара и моћних предака исконструишу нову политичку и визуелну стварност. Медијска моћ визуелног ипак је била ограничена, и стварност се временом разишла са *измишљеном* медијском сликом моћи.

Слике владарске моћи крајем 19. и почетком 20. века реализоване су и помоћу скупоцених ордена. Знаменити Орден Милоша Великог пуштен је у оптицај 1898. године, у спомен четрдесетогодишњице Светоандрејске скупштине и повратка Обреновића на власт.⁸⁵ Допојасни кнежев лик са статусом канонског инкорпориран је у раскошан оквир са идејом истицања владарске моћи. Орден кнеза Милоша Великог са лентом нашао се и на грудима аустријског цара Фрање Јосифа. Владан Ђорђевић овако, између осталог, описује пријем на бечком двору 1899. године:

*Најстарији владалац Европе, шеф стародревне Династије Хазбурговаца, имао је поред Златног Руна на својим прсима и слику оног шумадијског сељака из Бруснице, оног аналфабета, који је умео да положи темеље једној новој европској држави...*⁸⁶

Тих година је у виду филигрански изведене крошње таковског храста израђен и Орден звезде Милоша Великог⁸⁷ (сл. 18). У скупоцени оквир, изведен у сецесијском духу, уметнут је кнежев допојасни канонски лик као апсолутна еманација владарске моћи. Слика моћи у малом формату требало је да укаже на

⁸³ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 320–321.

⁸⁴ Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије под инв. бр, Рг. 1162/1/1

⁸⁵ Исто, 146–148.

⁸⁶ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900*, књ. 3, Београд 1906, 236.

⁸⁷ Н. Николић, Д. Ацовић, *Српска круна*, Београд 2006, 64–65.

снагу владајућег дома и његову финансијску стабилност, која се огледала у изради оваквих скупоцених предмета.

Коначно, попис дворског инвентара након убиства последњих Обреновића говори о *присутству* многобројних владарских слика моћи. Златна бразлетна са ликом кнеза Милоша,⁸⁸ два дугмета са ликом кнеза Милоша од позлаћеног сребра,⁸⁹ плаве вазе са ликовима краља Александра и краља Милана,⁹⁰ бисте краља Милана и кнеза Милоша у чекаоници,⁹¹ емајлирани лик краља Милана,⁹² као и многобројне фотографије и литографије краља Александра и краља Милана у позлаћеним рамовима⁹³ сведоче о значају слика владарске моћи у контексту функционисања и сјаја дворског церемонијала. Племенити материјали у садејству са сликама владара слали су поруку моћи, која ипак није успела да преобрати стварност. Владарске слике моћи изгубиле су потребну снагу и дом Обреновића је неповратно угашен 1903. године.

Слика владара и моћ у доба краља Петра

У доба владавине краља Петра настављено је са глорификацијом владара, као и са праксом визуелног манифестовања његове моћи. Представити новог владара моћним и силним био је приоритетан задатак успостављене власти. Крхкост претходног монарха требало је преобразити у снагу новог владара. Славни вождов унук није смео да буде слаб и смушен, већ да исијава несаломиву снагу и енергију.

Идеолози лика новог владара покренули су машинерију за уобличавање владарске слике моћи. Приликом отварања ванредне скупштинске седнице 24.

⁸⁸ *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 287, год. II (Београд, 5. новембар 1903).

⁸⁹ *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 288, год. II (Београд, 6. новембар 1903).

⁹⁰ *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 289, год. II (Београд, 7. новембар 1903).

⁹¹ *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 290, год. II (Београд, 8. новембар 1903).

⁹² *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 305, год. II Београд, 23. новембар 1903).

⁹³ *Шта је све нађено у двору. Поптпун списак свих покретности нађених у двору бив. Краља Александра Обреновића*, Штампa, бр. 305, год. II Београд, 23. новембар 1903).

септембра 1903. године,⁹⁴ уприличен је простор моћи у којем је низ симболичких топоса учествовао у манифестацији владарске слике.

У ту сврху је искоришћен велики јубилеј стогодишњице Првог српског устанка 1904. године, када је у потпуности извршена метаморфоза личности краља Петра. Времешни владар је преображен у моћног суверена, превасходно захваљујући украсима моћи.

*Председнички сто је уклоњен, а на његовом месту постављен је трон пресвучен црвеним плишом и опточен на крајевима златном позлатом. Иза њега је на дувару велика слика Његовог Величанства Краља у генералској гали. А изнад трона подигнут је врло укусно намештен балдахин од црвене свиле. Пред троном је на крајем одстојању, а изнад говорничких трибина намештена налоња која је украшена позлатама и српским крунама у златним четвороугалним пољима.*⁹⁵

Уклањање стола председника скупштине и постављање владарског трона симболично указује на повлачење једне и долазак друге силе. Повлачење једног стола који симболизује парламент и превласт демократских начела у корист владарског трона, као метафоре апсолутне моћи владара, говори о судару енергија моћи у јавном простору. У његовом фокусу нашла се вештачка слика владара украшена старим помоћним симболима апсолутистичке моћи. Изнад трона, на који је требало да седне владар, постављена је слика привремено одсутног владара у виду његове репрезентативне визуелне представе. Остали украси такође су били у служби истицања ауторитета и силе монарха. Посвећени простор славе, резервисан за визуелизацију слике владарске моћи, конституисали су: трон, балдахин, скупоцени *налоњ*, као и многобројне круне.

Поводом стогодишњице Првог српског устанка израђена је *Споменица на стогодишњицу устанка*, рад вајара Ђорђа Јовановића⁹⁶ (сл. 19а). На средишњем делу рељефне плоче у форми овала представљени су иделизовани профили краља Петра и војда Карађорђа. Идентитетски двојни портрет симболизује јединство

⁹⁴ *Народна скупштина*, Вечерње новости, бр. 254, год. XI (Београд, 24. септембар 1903).

⁹⁵ *Народна скупштина*, Вечерње новости, бр. 254, год. XI (Београд, 24. септембар 1903).

⁹⁶ М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, Београд 2005, 199.

власти династије Карађорђевић у трајању од једног века. Два представљена лика исказују физиогномску сличност и потврђују карактерни идентитет Карађорђевића. Тај нарочит идентитет снаге и моћи видљив је у приказу орловског носа код обојице владара, чиме се истиче не само генетска детерминанта већ и карактерно поистовећење владара са моћном птицом, амблематски препознатљивом по повијеном кљуну.⁹⁷ Снага и карактер птице постали су метафора моћи владарске слике и залог династичке славе. Истоветни двојни портрет владара представљен је и на макети⁹⁸ за јубиларну марку поводом стогодишњице Првог српског устанка (сл. 196). Тако је још једном потврђен медијски трансфер, као и пракса масовног мултиплицирања владарске слике моћи.

Врхунац у конституисању новог и моћног владарског лика краља Петра везан је за његово свечано крунисање 1904. године у Београду. Нејаког владара требало је дејством инсигнија моћи преобличити у сјајног и моћног суверена. Тадашња српска краљевина није имала модерна обележја власти, па је у реинтерпретацији средњовековних владарских инсигнија пронашла тражени модел. Током 1904. године у јавности су публиковани текстови о могућим моделима за српске владарске симболе.⁹⁹ Владар се у потпуности могао реализовати само у складу са визуелним симболима владарског достојанства, па је стога започело коначно уобличавање савремених српских инсигнија.

По нацрту Михаила Валтровића изведени су сви неопходни елементи крунисања.¹⁰⁰ О процесу настанка краљевског трона,¹⁰¹ хермелинског плашта,¹⁰² круне¹⁰³ и балдахина¹⁰⁴ јавност је континуирано извештавана, са циљем одржања

⁹⁷ M. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, у: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, 163–164.

⁹⁸ М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, 199.

⁹⁹ О узорима и предлогу изгледа српске круне, у: *Крунисање и круна Краља Петра*, Штампа, бр. 123, год. III (Београд, 4. мај 1904). О манифестацији моћи и владарским инсигнијама: *Крунисање и круна Краља Петра*, Штампа, бр. 124, год. III (Београд, 5. мај 1904).

¹⁰⁰ Љ. Мишковић–Прелевић, *Валтровићеви нацрти за крунидбене предмете Петра I Карађорђевића*, Зборник Музеја примењене уметности, бр. 24/25 (Београд 1980/1981), 119–126; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 24–25.

¹⁰¹ *Крунидбена столица*, Штампа, бр. 175, год. III (Београд, 27. јун 1904).

¹⁰² *Краљев огртач за крунисање*, Штампа, бр. 173, год. III (Београд, 15. јул 1904).

¹⁰³ *Модел круне*, Штампа, бр. 172, год. III (Београд, 27. јун 1904).

¹⁰⁴ *Балдахин за крунисање*, Штампа, бр. 175, год. III (Београд, 27. јун 1904).

напетости пред стварни и коначни владарев излазак на јавну сцену у крунидбеном ормату.

Краљево крунисање у Београду овековечио је низ фотографија у чијем се центру нашла слика владареве моћи. Чувена фотографија која сведочи о моменту крунисања у Саборној цркви приказује краља Петра испод балдахина. Моменат са крунисања, често репродукован и у другум медијима, овековечио је др М. Николић.¹⁰⁵ Владар у посвећеном простору, украшен симболима моћи и славе, манифестовао је своју моћ али и славу нове династије (сл. 20). Међутим, фотографија краља на белом коњу, кога гардисти воде за дизгине, визуелни је симбол и визуелни врхунац целокупног спектакла¹⁰⁶ (сл. 21). Владар у пуном крунидбеном орнату и на белом коњу апсолутна је парадигма владарске моћи. Упркос свим украсима и жељи да се изазове утисак помпе и моћи, остаје питање да ли је владарска слика у пракси заиста деловала. Утисак моћи помешао се са утиском немоћи, гурајући слику до границе карикатуралног. Времешни монарх у тешком орнату и мајушни коњ могли су, у најмању руку, изазвати осећај нелагоде. Наравно, вербални панегирици у штампаним медијима глорификовали су моћ новог владара. Недоумицу накнадног тумача о деловању или неделовању слике владареве моћи у извесном смислу разрешава Ђорђе Карађорђевић. Краљев син и директни сведок крунисања оставио је драгоцене записе о церемонијалу крунисања и понашању свога оца: *мало побледело лице оца мога испод тешке круне без украса.*¹⁰⁷ Тежак исторички орнат притискао је монарха. Очекивање јавности као да је физички и духовно оптеретио новог владара. Ипак, тело у дубокој старости преображено је истористичком реконструкцијом прошлости у тело моћног владара. Баласт прошлости и бремене будућности сажели су се у тешком крунидбеном орнату. Краљев син у наставку описа крунисања истиче снагу украса и њихово деловање у процесу суштинске измене владаревог тела:

и сада поново очима данашњице гледам унутрашњост цркве, плаво небо уздигнуто на средини цркве и позлаћени престо... Краљева круна као да изазива

¹⁰⁵ Нова искра, бр. 9, год. VI (Београд, септембар 1904).

¹⁰⁶ Д. Ђирић, Б. Станић, В. Томић, *Време улице. Политика на јавним просторима Београда у XX веку*, Београд 2008, 136.

¹⁰⁷ Ђ. Карађорђевић, *Истина о мом животу*, Београд 1988, 177.

*још јаче и још спонтаније овације... Та круна скована од топа, без вредности и сјаја – као да даје још више сјаја овој данашњој церемонији...*¹⁰⁸

Ефекти силе изменили су владарево тело и оно је постало репрезент владарске слике моћи. Сви симболи и украси сублимирани у владаревом телу допринели су да присутни готово тактилно осете манифестацију владарске моћи. Ђорђе Карађорђевић управо тако описује осећање које га је прожело током церемонијалног краљевог крунисања:

*Све то заједно као да се слива у мени нешто натприродно, ванземаљско – што се само једном у животу осети.*¹⁰⁹

Наредних година је у различитим медијима истицана узвишеност владарске слике краља Петра. Од многобројних примера истакнућемо оне који указују на моћ владарске слике. Насловна страна *Вечерњих новости* из 1910. године обележена је репродукованом фотографијом зимске баште у двору.¹¹⁰ Биста краља Петра постављена је испод монументалног степеништа и величанственог балдахина (сл. 22). Краљев лик се дакле налази у идеализованом артифицијелном околишу. Тропско растиње, гротескне маске, круне, слапови воде – све то уоквирује владарску слику и чини је додатно величанственом. У измонтажном простору манифестована је сила владарске слике. Централни простор двора постао је покретна сцена са владарском сликом у главној улози.

Крајем јула 1911. године свечано је обележен дан предаје старих застави и пријем нових. У присуству краља Петра и краљевске породице, одржана је церемонијална прослава уз дефиле Београдског гарнизона на Бањици. За разумевање моћи владарске слике особито је значајна фотографија која приказује свечано декорисану трибину, одакле је краљевска породица посматрала дефиле¹¹¹ (сл. 23). На инсталираној и украшеној бини постављена је знаменита краљева литографија, рад Влахе Буковца. Два владара и две владарске слике, жива и

¹⁰⁸ Исто, 178

¹⁰⁹ Исто, 177.

¹¹⁰ Вечерње новости, бр. 195, год. XVIII (Београд, 18. јул 1910).

¹¹¹ Д. Ђирић, Б. Станић, В. Томић, *Време улице. Политика на јавним просторима Београда у XX веку*, 177–178.

вештачка, сјединили су се у посвећеном простору славе као два визуелна топоса који приказују догму о моћи владарске слике.

Теза о неприкосновеној снази владарске слике почетком 20. века могла је само условно да се прихвати. Губитак потенције владара читавао се у губитком снаге владарске слике, и обратно. Физички нестанак владарске куће Обреновића довео је до губитка моћи владарских слика Обреновића. Тако је извештач *Вечерњих новости* средином 1905. године обавестио јавност да је слика краља Александра из салона манастира Раковица *завршила* у куваричином будоару.¹¹² Некадашња слика моћи постала је део недостојног простора и како закључује извештач *Вечерњих новости*: *Исте слике које су ти људи пре три године за скупе паре куповали из превелике ревности сад су, опет из превелике ревности, бачене у закутак.*¹¹³

Демистификација владарске слике настављена је и током наредних година. Током прославе Светога Саве 1909. године у Бајиној Башти примећено је:

*да се тога часа могла видети у школском нужнику на поду сва изгужвана а при том велика и још свежа слика краља Милана (и то у генералској униформи) под киме је та химна и угледала света, слика владаоца, чије име српска историја бележи златним словима и коме иста благодари за унапређење Србије и Њеног имена.*¹¹⁴

Упркос девастацији, слике Обреновића су надживеле своје реалне дублере и њихова моћ је и даље енергетски деловала у јавном простору. Током 1912. године дошло је до двоструког прогона владарских слика са ликовима владара из дома Обреновића. Тако је кондуктер *београдског воза* забранио *једној особи* да продаје слике краља Александра и краља Милана у његовом возилу.¹¹⁵ Пошто је починилац притворен након продаје владарских слика, општински суд у Паланци га је ослободио, што је коментарисано у *Вечерњим новостима*: *Не бојте се браћо*

¹¹² Вечерње новости, бр. 198, год. XIII (Београд, 21. јул 1905).

¹¹³ Вечерње новости, бр. 198, год. XIII (Београд, 21. јул 1905).

¹¹⁴ Вечерње новости, бр. 31, год. XIII (Београд, 31. јануар 1909).

¹¹⁵ *Боје се мртвих слика*, Вечерње новости, бр. 236, год. XIX (Београд, 26. август 1911).

*радикали, мртве слике нису опасне.*¹¹⁶ Упркос систематском поништавању слика бивше монархије, оне су и даље имале утицај, што доводи до закључка да се и мртвих слика ипак треба плашити.

Губитак моћи владарске слике није био резервисан само за владаре претходне династије. Владарска слика, као скуп значења, изазивала је идеолошку реакцију. Случај из Обреновца, забележен почетком 1908. године, указује да нису само слике Обреновића биле на удару *противничке стране*.

У Обреновцу је 1904. озидана чесма на пијаци за воду Сумпорачу. На овој чесми подигнут је споменик од најлепшег мермера гранита као задужбина Карађорђу чија је слика верно израђена и вештачки уметнута у мермер. Слика је обавијена ловоровим позлаћеним венцем. Још ниже свега овога уметнуте су две главе лафове од гипса врло лепо израђене, чије главе држе луле кроз које протиче вода.

*Једнога дана примећено је да је слика Карађорђева извађена из рама у коме је била и уништена је доцније, опет је разлупана глава лафова с једне стране чесме.*¹¹⁷

Величајни оквир није могао да спречи уништење владарске слике. Очигледно, енергетска моћ слике није била довољна да спречи вандализам, чији је повод била тежња за затирањем памћења владара из лозе Карађорђевића, или је у питању био само деструктивни гест без идеолошке позадине.

Коначно је слика владарске моћи репрезентативно представљена у виду два мала предмета. Сребрњак са ликом краља Петра, искован 1912. године,¹¹⁸ постао је део породичног наслеђа. (сл. 24) Сребрна кашичица, иако малих димензија, манифестовала је веру у супститутивну снагу владарске слике, обезбедивши јој псеудосакралну димензију. Најзад, кашичица је деловала и као могући апотропејски предмет – објекат физичке али и духовне заштите, који потврђује веру у моћ владарске слике.

¹¹⁶ *Боје се мртвих слика*, Вечерње новости, бр. 236, год. XIX (Београд, 26. август 1911).

¹¹⁷ Вечерње новости, бр. 55, год. XVI (Београд, 24. фебруар 1908).

¹¹⁸ Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995, 195–199.

Владарска слика као супститут владара

У симболичкој размени слике и тела дошло се до вере у репродуковање *реалне, истинске слике* владара. У оквиру тезе Хорста Бредекампа о супститутивном дејству слике као социјалног,¹ и њеној замени у облику тела и слике, дефинисано је њено значење као репродукције *истинске* слике. Бредекамп у склопу дискурса о делању слике наводи: *Полазећи од представе да слике и тела до извесног степена ступају у однос узајамног идентитета, репрезентовање се претвара у једну супституцију.*² Дакле, аналогојски карактер репрезентације заснован на вези, сличности материје и форме, овде се мења у тотални систем супституције. Преображај материје и форме означио је да слика владара, као његов евентуално *нужни* репрезент, престаје да стоји уместо нечега и постаје нешто.³ Замишљање носиоца знака као претпоставка репрезентације се укида, и слика владара постаје део опипљивог искуства. Наместо заступања долази до поистовећења, сједињења, и лик владара постаје реално оприсутовљен. Слика је морала да буде *овде*, не само представљена или замишљена помоћу текста, говора, тела или слике, *или помоћу других знакова и њихових медијума који функционишу као носиоци знакова.*⁴

Стога Бредекамп посебно истиче правни субјективитет слике и тела, које препознаје супститутивно деловање две структуре.⁵ Посебан систем казни, који је у одређеној форми трајао и у 19. веку, говори о пуноважном правном статусу слика. У одсуству владара или преступника, казна се могла извршити над сликом као правним супститутом прекршиоца правне норме.

Питање тела дефинишемо као питање културно кодираног схватања слике. Такође, слика се поима као културно повезивање слике људи.⁶ Обе структуре, колико год биле апстраховане, везане су за *референцу природног тела,*⁷

¹ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 192–197.

² Исто, 197.

³ M. Schulz, *Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen, Repräsentation Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, 2.

⁴ Исто, 2.

⁵ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 197–198.

⁶ M. Schulz, *Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen, Repräsentation Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, 1.

⁷ Исто, 2.

опитне структуре која је полазиште и основ и тела и слике, као и њихове прожимајуће вредности.

Деловање слика и тела везује се за сферу државних симбола. Димензија политичког пак за снагу ауторитета, и представља сублимацију Хобсовог става о визуелној стратегији моћи.⁸

Виђење настаје акцијом неког светлећег или осветљеног предмета и та акција је локално кретање које се дешава сталним притиском медија од предмета ка оку.

Кованица са владаревим ликом потврђује визибилни надражај у контексту *употребе* владарске слике. Око као опажајни орган и предајник мозга реагује на пулсирајуће слабљење светлости које изазива чулно-когнитивну реакцију адресата. Ковани новац је слика која потврђује праксу уписивања владаревог лика у чврст и постојан материјал. Новчић је стари медијум визуелне и правне снаге, каквим га је Ернст Канторовиц поставио у својим импресивним студијама о односу политичке и религијске моћи на примеру кованог новца.⁹ Каквоћа материјала чини кованицу снажном и изражајном, а његова права моћ манифестује се тек када је опремљена сликом владара.¹⁰ *Реална слика* владара уметнута је у већ потврђен материјал, што омогућава да се суверен опипа, додирне. Без владаревог лика новац остаје проверив, док његовим утискивањем новац постаје апсолутно непроверив – постаје објекат заштите поверења. Захваљујући лику владара, новчић постаје аргумент од суштинског поверења, заправо сам правни акт. Он постаје средство размене и документ највише државне власти, еквивалент печату, средство моћи и државне силе, засновано на контроли и енергији владарске слике.

Растакање јединства живе појаве владара и његовог насликаног, медијског супститута уочљиво је у одређеној мери у раном модерном добу. Поједини примери указују да су вештачке, насликане слике владара скидане са зидова приликом доласка *стварног* владара.

⁸ На овај начин је Хобсову стратегију визуелног дефинисао Самјуел Сорбије, 1645. године: Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 193.

⁹ У питању су студије: *Дантеова два сунца*, и *Богови у униформи*: J. Philipp Klenner, *Souveränes Kleingeld, Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, Hrg. von J. Probst, J. Philipp Klenner, Frankfurt am Main 2009, 137.

¹⁰ Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 192.

У фокусу династичке слике дома Хабзбурговаца налазила се унификациона представа цара. Мењајући се упоредо са структуралним и нормативним променама државе, и њеним идентитетским обрасцем, трансформишући кроз векове изражајне форме, суштина слике хабзбуршког владарског дома остала је неизмењена – слика је и даље била и супститут самог владара.¹¹ Лични портрет, имаго, хабзбуршког владара био је он сам. Слика је постала репрезент самог владара, и као таква носилац свих значења у његовом лику (политичких и културних) кроз векове, заснована *на тесној вези личности, тела и дужности*.¹²

Управо дуплираност заснована на идентитетској природи самог владара и слике, као његове удвојене личности, видљива је у готово амблематској представи *Цар Леополд I, као пример мудрости и врлине*.¹³ Узвишена представа цара визуелна је манифестација барокне величајности, али и презентације владара у доба барока.¹⁴ Енергетски зраци који извиру из готово божанске природе самога цара суштински се преносе у вештачку слику цара и тако је оживљују, дајући јој природу личности. Слика сада постаје мистични приказ владара и његов идентитетски иконски тип.

Слика као супститут, или пак као отелотворени цар у визуелној пропаганди Хабзбурговаца, имала је своју истакнуту функционалност на графици непознатог мајстора, штампаној у Холандији 1742. године.¹⁵ Налазећи се у тешкој и несигурној политичкој ситуацији, царица Марија Терезија упутила је трупама на бојном пољу писмо у којем, између осталог, пише:

*Пред твојим очима имаш једну младу краљицу коју је цео свет оставио на цедилу. Погледај твојој грофици у очи...*¹⁶

¹¹ О историјату слике Хабзбурговаца: Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 153–306.

¹² Исто, 36.

¹³ Слика је репродукована под бр.8 у: М. Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000.

¹⁴ О различитим уметничким медијима којима се изражавала владарска репрезентација цара Леополда I, у: F. Poleross 'Pro Decore Majestatis'. *Zur Repräsentation Kaiser Leopold I. in Architektur Bildener und Angewandter Kunst*, Jahrbuch de Kunsthistorischen Museums Wien 4/5 (Mainz 2002/2003), 191–295.

¹⁵ Слика је репродукована, у: М. Warnke, *Einleitung, Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, redaktion E. Von Hagenow, P. Roettig, Hamburg 1996.

¹⁶ М. Warnke, *Исто*, 7.

Уз писмо је послала и свој портрет, који је њен командант требало да покаже војницима. Управо тај кулминациони моменат видимо на грофици, тренутак када владаркин официер износи њен портрет пред војнике. Такав портрет сублимира пропратни текст, који га уздиже на виши ниво емоционалног и визуелног доживљаја. Сада војници заиста не гледају само у вештачку слику, већ: *Пред твојим очима имаш једну младу краљицу*. Резултат је јасан – слика, као отелотворена царица, изазивала је бурну реакцију, наиме, војници су плакали, витлали мачевима, љубили слику, која је, као носилац значења, добила одјек у емпатичном одговору адресаната, потврдивши моћ слике владара у датом времену.

Такав сликовни систем на територији Хабзбуршког царства затекли су Срби након сеобе 1690. године. Доспевши у туђу средину, срели су искодирану визуелну културу у којој је постојала слојевита субординација, доминантна у царевом лику.¹⁷ Детерминисани новим политичким окружењем, као и измењеним нормама понашања, Срби су прихватили нови културни модел понашања, у којем су себе морали да учине политички *невидљивим*. Културна асимилација на нивоу јавног представљања омогућила им је у постојећем концепту стратегије преживљања неговање својих наслеђених културних особености. Световни великодостојници инкорпорирани у политички систем Хабзбуршке монархије,¹⁸ као и истакнути црквени прваци, креирали су политички и верски оквир српске заједнице у границама могућег током 18-ог и прве половине 19. века. Прожимање просветитељског дискурса новим романтичарско-националним дефинисало је културни и политички живот хабзбуршке империје на крају 18-ог и у првим деценијама 19. века.

Растакање онтолошке самобитности царевог правног, апсолутистичког поимања одразило се током 19. века и на поимање слика владара.¹⁹ Оне су изгубиле део ауре једнаке владарској представи. Просветитељска критика разума проузроковала је кризу хероја, која се огледала у секуларизацији представе

¹⁷ И. Борозан, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности (Нови Сад 2012), 95–114.

¹⁸ Угарски племић и патриота, српски националиста, хабзбуршки поданик у зависности од историјских околности, Сава Текелија је пример инкорпорације етничког Србина у политички систем царства. Више о Сави Текелији кроз призму разоткривања његовог идентитета: В. Симић, *Сава Текелија – Патриота, просветитељ и добротвор на размеђи XVIII и XIX века*, Сава Текелија – Велики српски добротвор, ур. В. Симић, Нови Сад 2010, посебно 97.

¹⁹ *Einleitung*, Ein Bild von einem Mann. Ludwig II. Von Bayern, Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Hrg. von. K. Sykora, Frankfurt am Main 2004, 13.

владара.²⁰ Тако је дошло до одвајања слика владара од самих владара, па су оне прошириле своја значења и деловања. Сlike владара су прихватане као репрезенти државе, али и као уметнички предмети, дакле као симболи одвојени од владареве личности. Појава масовних репродуктивних медија додатно је угрозила аутореференцијалност таквих слика, учинивши да оне постану део свакодневице. Иако су фотографије и други масовни медијски изрази окрњили харизму и статус владарских слика, они их нису у потпуности деконструисали, будући да су владарске слике и даље функционисале као портрети владара. Још је Аби Варбург указао на знаменити случај с краја 19. века у Немачкој, који убедљиво сведочи о магијској снази слике. Једна жена је у поноћ на празник Свете Тројице, у жељи да науди *стварном* владару, ишибала слике Виљема I и Бизмарка.²¹ Верујући у моћ слике и присуство лика на њој, жена је извршила физичко насиље над материјом.

На таквим постулатима је заснована и владарска слика у српској средини током 19. века.²² Сагледавање владарске слике као истинског дублера владара, као његове правне, симболичке и реалне замене, омогућено је захваљујући идејном струјању из европских монархија. Водећи српски интелектуалци, попут митрополита Стефана Стратимировића, пресудно су утицали на пренос идеја о владарској медијацији из Хабзбуршког царства у српску средину.

Пракса визуелне репрезентације владара, било да је сликана, резана, фотографисана или вајана, дефинисала је оквире владареве *копије* (вештачке слике) у систему српске визуелне културе током 19. века. Тако је краљица Наталија након свађе са својим супругом резигнирано бацила новчић са његовим ликом,²³ верујући да на тај начин поништава и самог владара. Наведени пример је још једна потврда енергетске делатности слике која се уобличавала у садејству са жељама и намерама рецепијената.

Сlike су дефинисане као супститути владара, као субјекти значења, али и објекти читавања адресата. У сложенем спектру виђења и самовиђења владарске

²⁰ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 57.

²¹ M. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzentlichen Herrscherbild*, у: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, Hrg. von C. Maar, 162.

²² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 90–91.

²³ Владан Ђорђевић наводи да му је краљ Милан указао на гест краљице Наталије: *Када су сковани први динари са мојил ликом, Чеда ми је донео један леп етуји, и у њему од сваког српског новца по један комад. Хтео сам да направим радост... Бацила је етуји на земљу...: В. Ђорђевић, Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900.*, књ. 3, 739.

слике конституисао се нови медијски простор у којем су се слика владара и сам владар међусобно прожимали и потврђивали.

Слика као супститут владарског лика у доба кнеза Милоша

У креирању владарске слике као сликовне супституције владара пресудну улогу имали су утицаји из домена владарске репрезентације у доба кнеза Милоша. Поред медијског трансфера из суседне Хабзбуршке царевине, дошло је до упознавања и са другим типовима владарског поимања, изведених из заједничког корена који је слику владара дефинисао као супститут самог владара.

Приликом посете кнеза Милоша Цариграду 1835. године, изведена је ритуална радња у чијем се центру нашао султанов лик.²⁴ На почетку свечане аудијенције, кнез Милош је пољубио ноге *Његовом величанству*.²⁵ Церемонијал је започео актом потпуног потчињавања, у којем је кнез политички минимизиран пред моћним султаном. Међутим, целокупан спектакл моћи није имао за циљ потпуно поништење госта инкорпорираниог у политички и правни система Отоманског царства. Идеја је била да се, након окончања спектакла моћи, минимизираном госту укаже дужно поштовање. Стога је у оквиру игре моћи и дипломатских вештина дошло до церемонијалног даривања кнеза. Први поклон кнезу био је скупочени орден са ликом султана, опточен брилијантима. Уследила је затим спектакуларна сцена. Најпре је султан целивао свој лик,²⁶ а потом је истоветну радњу поновио и кнез Милош.²⁷

Слика моћи, лик султана у скупоченом оквиру сатканом од брилијаната, постао је фокални центар правне и симболичне размене која се збила у акту церемонијалног даривања. Султан је целивањем свог портрета додатно уздигао свој ионако већ освећени лик. Кнез Милош је целивањем султанове слике исказао поштовање, визуелизујући хијерархију моћи унутар јединствене топографије силе Османског царства. Целивање владарске слике је заправо магијска и правна радња, са снагом норматива која указује на поштовање

²⁴ Српске новине, бр.34, год. II (Београд, 29. август 1835).

²⁵ Српске новине, бр.34, год. II (Београд, 29. август 1835).

²⁶ Б. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића*, књ 2, Београд 1988, 42.

²⁷ Српске новине, бр.34, год. II (Београд, 29. август 1835).

символичких правила и правних регула. Владарска слика постаје скуп закона, на крају и сам закон. Владарев лик отелотворује суштину његове личности, као и правну логику и структуру државне апаратуре.

Коначно, приликом отпуста султан је кнезу нагласио да се орден *даје теби, фамилији и дому твојему*.²⁸ Поред церемонијалног, званичног статуса ордена, дошло је и до једног приватног момента. Наиме, султан је искористио меморијску функцију своје слике, портрета, указавши кнезу да је дар, који му је дао, меморијска јединица, али и врста обавезујећег, заветног артефакта, који је потврђен заједничким целивањем. Тако је лик владара постао знак везе два владара, и облигаторан артефакт у систему власти Османског царства.

Моћ владареве слике препозната је у још једном чину кнеза Милоша. Ото Дубислав Пирх је приликом посете кнезу Милошу из специјалне кутије извадио слику пруског владара и показао га српском владару.²⁹ Реакција кнеза Милоша, усклађена са османском праксом исказивања пијетета, дефинисала је овај необичан догађај. Кнез је примио слику пруског владара, ставио је на груди и потом прислонио на свој турбан. Исказујући поштовање представљеном лику, српски владар је на тактилан начин указао неопходно поштовање самој материји. Слика владара је постала супститут самог владара, његов заступник, односно материјални заменик.

До врхунца поимања владарског портрета, као суштинског супститута владара, дошло је управо у време владавине кнеза Милоша. Крајем 1858. године, депутирци Светоандрејске скупштине поново су изгласали Милоша Обреновића, означивши крај режима кнеза Александра Карађорђевића. У тренутку акламације прогнани кнез се налазио у иностранству, без могућности да се у догледно време врати у земљу. Скупштинарима је била потребна муњевита акција зарад потврде легитимитета новоизабраног кнеза.

У одсудном моменту *пронађен* је портрет кнеза Милош и скупштинска одлука је могла да се потврди. Потом су скупштинари продефиловали градским улицама са кнежевим портретом у рукама. Свечана процесија је маркирала град, и означила нову политичку реалност, шаљући поруку на две адресе. Турска управа у Горњем граду и одбегли кнез обавештени су да је настала нова стварност, и да је

²⁸ Српске новине, бр.34, год. II (Београд, 29. август 1835).

²⁹ О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд, 1983, 80.

кнез Милош у виду свог портрета симболички, али и суштински, присутан на улицама Београда.

Сила и моћ новог владара визуелизоване су његовим портретом на раменима револуционарне поворке. Тријумфални наратив скупштинара представио је Ђура Јакшић (1859.) на знаменитој слици *Бакљада кроз Стамбол капију*.³⁰ (сл.25) Слика је реторичким средствима произвео драмски патос којим одише композиција. Контраст светлости и таме, телесна гестуалност ликова, као и вибратна тектоника композиције сублимирани су у портрету на рукама скупштинара. Лик остарелог владара замењује одсутног кнеза, будући да му враћа политичност и енергетску функционалност у стварност.

Нашавши се у сржи политичког живота престонице, кнежев портрет је постао центар великог перформанса који је обележио крај Светоандрејске скупштине. Те историјске ноћи, на београдским улицама је ношена још једна слика кнеза Милоша, о чему сведочи Сима Павловић:

*У суботу 13. децембара у 9. сати седница Скупштине. Привремено прављеније изда прокламацију народу, која се и у касарни и у војсци прочита. Пред Скупштином прочита прокламацију скупљеном народу посланик Андрија Стаменковић свуда се орило: Живео Књаз Милош... Неко нађе од некуд слику књажеву натаче ју на бајонет пушке па на челу небројеног народа носаше кроз варош. Кад су били варош-капији, ту Сима Протић даде народу велику слику књажеву у природној величини. Ту је слику чувала на тавану куће своје Јека, жена Лазе Тодоровића, саветника консула. Слика је после обношења по вароши намештена у сали Скупштине. Како је изгледала та народна манифестација, можете оценити најбоље, какда сада у учмалој Београдској читаоници видите слику, коју је Ђура Јакшић израдио. Моменат је, како ми је Ђура говорио, када процесија стиже близу варош-капије коју Турци чувају. Вреди отићи и видети слику...*³¹

³⁰ Више о слици: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 114–115.

³¹ Вечерње новости, бр. 330, год. XVII (Београд, 1. децембар 1911).

Алимпције Васиљевић тврди да су скупштинари узели слику од Антонија Радивојевића, управника имања кнеза Милоша.³² У питању је вероватно слика која је најпре на бајонету ношена градом.³³ Потом су скупштинари узели портрет кнеза од Јеке Тодоровић, са претпостављеном идејом да слика својом величајношћу више одговара свечаној процесији. Тако је портрет постао субјекат радње, заправо сам оприсусовљени кнез, чија је снага надишла акламитивну вредност симболичког акта, поставши реално отеловљени владар.

Колики је утисак оставио овај догађај на присутне очевице говори и сећање Владана Ђорђевића на славни догађај, које због важности исказа преносимо у целини:

*Сетио сам се како сам и сам, као ђаче, био у оном народу, када је скупштински секретар, Јеврем Грујић, изашао на дрвени балкон и објавио да је Вел. Нар. Скупштина решила да се Велики Милош врати у Отаџбину и заузме престо који је он подигао. Ко је видео како се онда очас покуњеше и вољи скупштинској покорише они, који дотле беху против Вел. Нар. Скупштине и њене народне жеље, ко је видео како је народ у тријумфу носио и љубио слику Милоша Великог тај то никада неће заборавити. И ја се свега тога сећам и данас као већ стар човек...*³⁴

Свечана прокламација Велике народне скупштине запечаћена је актом адорације владареве слике. Правни акт проглашења захтевао је присуство кнеза. Портретна представа кнеза репрезентовала је владара, обезбедивши пуни легитимитет скупштинској одлуци. Љубљење кнежеве слике запечатило је догађај, потврдивши легалност скупштинске прокламације. Целивање владареве

³² А. Васиљевић, *Моје успомене*, прир. Р. Љушић, Београд 1990, 80.

³³ Јеврем Грујић је дао другачији исказ, на основу којег се долази до закључка да је само један портрет ношен улицама, и да је то онај који је овековечио Ђура Јакшић. Основ за такву претпоставку налази се у Грујићевом исказу да је портрет поклоњен читалишту: *сви посланици навалише на пенџере да виде. И тако би на неки начин прекинуто заседаније, особито кад мало затим донесоше однекуд целокупан лик Књаза Милоша (који је потом читалишту поклоњен) и кад стадоше пред Скупштином држати, а потом га даље понеше и пред њима банда пође кроз варош: Записи Јеврема Грујића*, Београд 1922, 187.

³⁴ *Четрдесетогодишњица Св. Андрејске скупштине*, Вечерње новости, бр. 12, год. VI (Београд, 12. јануар 1898).

слике означило је ритуално заклињање владару на верност и оданост. Тако се формални део преврата завршио *устоличењем* слике кнеза Милоша.

Истовремено, целивање слике је означило и култно поштовање кнежевог лика, као и обожавање његове материјалне представе. Кнежева слика је постала псеудосакрална слика, својеврсна парафраза иконског поимања култних представа. Обожавање слике указало је на религиозан однос између реципијента и култне слике. У овом случају ипак је изостало теолошким речником формулисано, раздвајање типа и прототипа, материје и изображеног лика, светитеља и носиоца значења – бога. Поштовање светитеља, типично за хришћанско поимање иконе, прешло је у обожавање, означивши прелаз ка адорацији самог кнеза Милоша. Знак и означитељ су се спојили, тело и слика су се прожели, и слика кнеза Милоша је уобличена као правни али и магијски супститут владара. Сама твар је постала предмет религиозног страхопоштовања. Слика је постала култни артефакт, тактилно опипљива стварност, и објекат од најдубљег поштовања у којем су се сјединили идеја и материја.

Тако је окончан велики тријумф кнежеве слике, означивши врхунац култног поштовања владарске профане иконе. Адорација кнежеве слике постала је озваничена ритуална радња, која ће трајно уобличити поштовање *владарских икона* у другој половини 19. века.

Модел обожавања владарске слике са београдских улица пренет је на целу Србију, и слика владара је постала предмет бројних манифестација које су славиле избор новог кнеза.

Путем слике кнез је постао присутан у сваком од одиграних ритуала. Супстанцијално раздељен лик кнеза Милоша постао је реално присутан и реално отеловљен у сваком од поменутих ритуалних светковина.

Велики догађај који се одиграо у Београду поновљен је у скоро свим местима у Србији. Светоандрејска скупштина, као и процесција ношења кнежеве слике, сваки пут су изнова ревоциране. Одлуке београдске скупштине су свечано потврђиване на локалном нивоу, чиме је утврђиван национални и династички конзенсус.

Тако је 16. Децембра 1858. године у Јагодини уприличен велики спектакл.³⁵ Надлежна власт је позвала народ да се окупи на Великој пијаци, где је свечану прокламацију прочитао помоћник начелника. Пошто је одлуке Скупштине потврдио, народ се упутио до цркве на свечано благодарење. Током прославе, свечана поворка је продефиловала градом са *ликом кнеза Милоша*³⁶, да би слику коначно поставила на плато Велике пијаце. Сliku и култни Милошев барјак чувала су четири наоружана момка у народним оделима.

Истовремено, друга свечана поворка је изнела *целокупан лик кнеза Милоша*. Вероватно је била у питању стојећа портретна представа кнеза Милоша, обавијена бршљаном као симболом *неумрле славе*.³⁷ Поворку моћи симболизовали су наоружани момци. Шесторица су ишли испред слике, а друга шесторица иза портретне представе. Мањи лик кнеза Милоша носили су по један униформисани представник судске и полицијске власти. Свечана поворка је опонашала литију, поставши тако профана светковина у славу кнежевог лика.

На сличан начин прослављена је кнежева слика и у Пожаревцу. У част одлука Светоандрејске скупштине, 20. децембра је организована свечана потврда кнежевог избора, која се завршила на уобичајени начин – изношењем кнежеве слике:

*Да би се пак још већом ова светковина увеличала, донесен би на пијацу међ народ живописани лик кнеза Милоша на кад народ виде тај лик, до неба се орило: Ура живио кнез Милош. Пред ликом овим људи су се клањали, љубили га и од радости сузе проливали, и викали живио кнез Милош избавитељ народа српског.*³⁸

Велика прослава у славу поновног избора кнеза Милоша организована је и у Неготину.³⁹ Грађанство Неготина је 19. децембра добило позив да се окупи у дворишту Начелства. Одабрана делегација је узела портрет кнеза Милоша из Општинског суда и донела га у *авлију* Начелства. Потом је пред ликом кнеза

³⁵ Српске новине, бр. 142, год. XXVII (Београд, 22. децембар 1858).

³⁶ Српске новине, бр. 142, год. XXVII (Београд, 22. децембар 1858).

³⁷ Српске новине, бр. 142, год. XXVII (Београд, 22. децембар 1858).

³⁸ Српске новине, бр. 143, год. XXVII (Београд, 24. децембар 1858).

³⁹ Српске новине, бр. 143, год. XXVII (Београд, 24. децембар 1858).

Милоша прочитана Светоандрејска прокламација, чиме је још једном потврђен избор кнеза Милоша. Потом су два изабрана старца однела слику у цркву на освећење.

Тако је довршена сакрализација лика кнеза Милоша а слика је постала икона династије Обреновић. Потом је драгоцен портрет пренет у Примиритељни суд, где је одржана беседа у част кнеза Милоша. Након тога, из зграде Суда је изнета слика кнеза Александра Карађорђевића, а на њено место је постављен освештани портрет.

Готово истоветан ритуал поновљен је 16. децембра и у Карановцу.⁴⁰ Нижи чиновници Општинског суда изнели су слику кнеза Милоша из здања и однели је на Велику пијацу, на посебно удешено место, где јој се народ клањао говорећи:

Опрости нам господару што смо те увредили, повратком својим поврати нам берићет и срећу и сваки напредак.

*јер од кад смо тебе изгубили, изгубили смо берићет и срећу и сваки напредак.*⁴¹

Народ се директно обраћао владару присутном на слици. Без посредника, портрет је постао сам владар. Недвосмислено, врхунац у тумачењу владарске слике као супституције самог владара одиграо се управо у Карановцу. Владар је постао слика којој су се обраћали адресати, односно слика је постала адреса, сам носилац значења, субјекат у комуникацији. Тако је владар и буквално био присутан, сепарација између слике и представљеног лика била је избрисана. У игри значења прожели су се слика и владар, не остављајући дилему код реципијената, који су се владару и слици беспоговорно *клањали*.

Наредни месеци су протекли у обожавању владарске слике. Делегација скупштинара кренула је у Букурешт, да позове кнеза Милоша да прузме власт у земљи. Делегација и кнез су се састали 2. јануара 1859. године. Скупштинари су поручили владару:

⁴⁰ Српске новине, бр. 143, год. XXV (Београд, 24. децембар 1858).

⁴¹ Српске новине, бр. 143, год. XXV (Београд, 24. децембар 1858).

*Врати се господару у благословену земљу твоју, Богом и тобом усрећену. Народ једва чека да тебе отца и избавитеља свога што пре очима види.*⁴²

Иако кнез још није био физички присутан у земљи, његов сликовни супститут јесте. У Пожаревцу је 3. јануара 1859. године дошло до прославе у част букурештанског сусрета кнеза и скупштинара.⁴³ Уз пуцњаву из прангија и јеку звона изнесен је кнежев портрет на велику пијаци. Потом је однесен у цркву *када је свештеник у молитвама спомињао име кнеза Милоша.*⁴⁴ Након освећења слике, кнежев светли лик је постављен у Окружном суду.

Тих дана се у Кнежевини одвијао паралелан процес. Скупштинари су тежили да од самог почетка ограниче новог кнеза, сећајући се његове раније апсолутистичке политике.⁴⁵ Са друге стране, почело је обоготворење остарелог господара, у чијем се центру нашао кнежев обожавани лик. Дана 15. јануара у Крагујевцу је одржано велико славље у част повратка кнеза Милоша.⁴⁶ По устаљеном обичају, народ је по граду носио слику кнеза и целивао је, потврђујући готово идолопоклонички однос према профаној кнежевој икони.

Почетком фебруара те 1859. године, кнежев портрет је ношен у свечаној процесiji у Алексинцу.⁴⁷ Слична ситуација је поновљена и у Крушевцу.⁴⁸ Тада је у *присутву* кнежевог лика прочитана кнежева прокламација.⁴⁹ Уследило је емоционално пражњење и катарзично прочишћење.

⁴² Српске новине, бр. 5, год. XXVI (Београд, 13. јануар 1859).

⁴³ Српске новине, бр. 5, год. XXVI (Београд, 13. јануар 1859).

⁴⁴ Српске новине, бр. 5, год. XXVI (Београд, 13. јануар 1859).

⁴⁵ Тако су у Српским новинама пласирани законски акти који су требали да ограниче евентуалну кнежеву самовољу: Нови закон о скупштини, донесен од стране привремене владе имао је 40. тачака:

1. Народна скупштина је једна од најстаријих и најсветијих установа у Књажевству Србији
2. Ко се законитој радњи Народне скупштине противи највећи је противник закона и подлечи ће најстрожој казни.
3. Народну скупштину нити ко може уништити, нити је у праву некеме ограничити.
4. Никакви закони о Књазу, Совјету, Попечитељству и Народној Скупштини не могу се издати и променити без претходног саслушања Народне скупштине.: Српске новине, бр. 5, год. XXVI (Београд, 13. јануар 1859).

⁴⁶ Српске новине, бр. 8, год. XXVI (Београд, 20. јануар 1859).

⁴⁷ Српске новине, бр. 16, год. XXVI (Београд, 5. фебруар 1859).

⁴⁸ Српске новине, бр. 22, год. XXVI (Београд, 19. фебруар 1859).

⁴⁹ Прокламација је гласила: *Ти си сам верни народе мој, у лицу твоје свето-андрејске скупштине, 11. децембра 1858. године на ново узвисио Мене на престо владајућег кнеза Србије са правима*

Старци су сузних очију целивали кнежев портрет, изнова потврђујући његов култни статус. Готово истоветне представе одигравале су се и у осталим градовима у Кнежевини, попут Бајије Баште...⁵⁰ Пример такве праксе је и дешавање у Крушевцу.⁵¹ Након велике свечаности, прочитана је кнежева прокламација испред кнежевог лика, на пијаци. Догађај су пратили и *старци*, који су након читања прикламације са сузама у очима целивали кнежев портрет.

Свака од слика са ликом кнеза Милоша, које су уздизане приликом бројних прослава, била је верна репродукција *оригиналне* слике са свечане процесције у Београду. Тако се реинтерпретирала ситуација *узношења* портрета кнеза Милоша. Портрет кнеза Милоша, који је Ђура Јакшић насликао на својој знаменитој *Бакљади кроз Стамбол капију*, постао је прототип свим потоњим сликама са ликом кнеза Милоша на слављима широм Србије, и модел како се владарски портрет церемонијално манифестује у јавном простору.

*Његова Светлост Књаз Владалац, благоволео је 4. о.м. преко ађутанта свог управитељству читалишта Београдског јавити, да поклања читалишту свој на бакру израђен лик, који је до сада стајао у великом здању и којим смо се претпрошле године, носећи га на рукама до доласка пресветлог нам Владароца одушевљавали. Читалиште наше дакле украшено је нетцењеним даром и вечним споменом радости.*⁵²

Моменат када владар поклања Читалишту свој осликани лик говори о намери трајног меморисања. Владар преко вештачког лика пројектује себе у вечност снагом акламације. Слика владара постаје супституција њега самог, слика вечности, и на крају *memoria imperatoris*.⁵³

наследства, која су и пређе по жељи народа, признатих нарочитим Хатишерифима династији Обреновића припадала....Зато ће сва Моја брига одсада бити, како ћу тебе – Моју једину браћу (народ) и твоју децу усрећити, која су и моја деца, коју љубим као и мога рођена јединца, вашег престола наследника Кнеза Михаила... И ја ћу се старати да мојом управом угодим вољи и жељама народним, владајући по Уставу и законима земаљским ...: Прокламација. Поздрав кнеза Милоша Обреновића Првог своје народу србском, Српске новине, бр. 14, год. XXVI (Београд, 31. јануар 1859).

⁵⁰ Српске новине, бр. 22, год. XXVI (Београд, 19. фебруар 1859).

⁵¹ Српске новине, бр. 22, год. XXVI (Београд, 19. фебруар 1859).

⁵² Српске новине, бр. 18, год. XXVII (Београд, 9. фебруар 1860).

⁵³ J. Philipp Klenner, *Souveränes Kleingeld, Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, Hrg. von J. Probst, J. Philipp Klenner, 153.

Портрет кнеза Милоша постао је профана икона, објекат од највишег значаја који је дефинисао репрезентацију и визуелни систем владарске породице – репрезентацију породице Обреновић у целисти. Тако је измењена функционалност владарског портрета, али не и његова суштина, која се огледала у реалном представљању кнеза Милоша.

Слика као супститут владарског лика у доба кнеза Михаила и краља Милана

У доба кнеза Милана настављена је пракса поимања владарске слике као супститута *реалног* владара. Указавши на симболичку мобилност и интеракцију слике и тела, истакли смо тактилност и визибилност као кључне структуре у чулном поимању владарске слике. Видети и осетити нужне су претпоставке за спознање владарске слике и њену накнадну когнитивну прераду. Додирнути владара и осетити његово месо рушило је церемонијалну изолованост апсолутне природе владара, али је пружало и могућност уверења да је владар у разноликим медијским изразима реално присутан. На концу, владарско реално тело се деобом мултиплицирало, али не и суштински поништавало, па је додир са супстанцом владарског тела и слике временом постао кључ за разумевање битне суштине владарских слика.

Прва година владавине малолетног кнеза Милана протекла је у прожимању слике и тела, као претпоставке мистичног и правног значења владарске слике као супститута. Приликом посете малолетног владара Рачи, уприличена је велика свечаност у част његовог доласка. Светковина је окончана банкетом уз несвакидашњи догађај. Владару се обратио један старац, ратни ветеран из Првог српског устанка и добитник Таковског крста приликом обележавања педесетогодишњице Првог српског устанка у Топчидеру:⁵⁴

Господару. Ја те добро не могу да видим, ама дај бар да те опипам. Кад кнез на то приђе к њему ближе, старац га ухвати за руку, и помиловавши га по глави и образу рече; Жив ми био и здрав господару. Да Бог и мати божја даду да моје године доживиши, и да свршиши све оно, што су хтели покојни кнез Милош

⁵⁴ Видовдан, бр. 99, год. IX (Београд, 8. мај 1869).

*и Михаила. Овај старчев благослов све нас је до суза тронуо, и као из једног гласа сав, што то гледаше и слушааше, повика: Живео кнез Милан.*⁵⁵

Кад је старац додирнуо владара, био је то мистично-чулни акт спајања и провере. Виђење владаревог тела претворило се у радњу и спознају. Наступио је тренутак поседовања кнежевог тела које је постало искуствено. Ослепели ветеран је опипао владара и поверовао. Тим чином је вера у тело владара постало дискурс знања и искуства и владарево тело је постало сакрамент, присутан у реалном простору и времену. Тело је потом претварано у слику, миметичку и спознајну владареву замену.⁵⁶

Експлицитна потврда права на поседовање владарске слике, као супститутивног носиоца значења, у српској визуелној култури присутна је на првом кованом новцу са владаревим ликом. О значају кованице са ликом кнеза Михаила, која је пуштена у промет 1869. године, (сл. 26) сведочи извештај из *Видовдана*, који сублимира тактилну супстанцијалност владареве материјалне представе:

*Једном, када деветнаесто столеће буде прирачуњено к добу далеке и предалеке прошлости, када лица овог доба ишчезну у даљини старог доба, повешће благодарни Србин своје дете у српски музеј, показаће му новац с ликом кнеза Михаила и рећи му: Ето видиш, сине, новац са овом витешком главом: то је глава српског владоца, који је први после пет стотина година дао ковати српске новце и тежио да суверенство, које ми сада уживамо, опет припада целом нашем народу. Скини, сине, капу и с побожношћу пољуби ову главу благородног Србина.*⁵⁷

Кованица као меморијска јединица потврђена је профилном владарском представом. Тело владара симболички компресовано у владарском лику (глави) постаје предмет уосећавања реципијента који се огласио у

⁵⁵ Видовдан, бр. 99, год. IX (Београд, 8. мај 1869).

⁵⁶ О односу тела и слике на примеру Каравађовог сликарства, у: W. Pichler, *Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, 125–156.

⁵⁷ Видовдан, бр. 40, год. IX (Београд, 21. фебруар 1869).

Видовдану. Истовремено, тумач кованице надилази меморијски карактер представе сазнањем да је новчић симбол суверенитета и државног ауторитета. Истовремено, лик владара пружа неопходну сигурност новчаној размени, постаје гарант ауторизације платног промета, и кованицу претвара у државни симбол.

На крају текста у *Видовдану* стоји да се владар може додирнути, осетити, да се његова глава може пољубити. Отуда лик владара постаје буквални супститут реалног владара и постаје објекат побожне адорације. Глава владара сједињује у себи правни и мистички карактер трансформације реалног владаревог тела у стварну материју, и тако изображена постаје предмет чулног поимања.

У београдској периодици је пласирано више језгровитих описа велике свечаности поводом откривања споменика кнезу Михаилу 1882. године, који директно потврђују да је у српској средини било одомаћено схватање о супститутивном деловању слике. Извесни Е. Апци, витез Таковског реда II степена, написао је у свом осврту на откривање споменика:

*Ка, и народ угледа свога великога мученика на бесном коњу, гологлава задубљен у велику мисао уједињења целокупног српства, и одлучно пружа десницу, као знак потврде, да мисао која му се зачела у глави погинути неће. Сва га војска поздравиле, а народ ускликну слава, слава, слава, Кнез Михаилу.*⁵⁸

Таковски витез је указао на још један аспект владарске слике, присутан на откривању споменика кнезу Михаилу. Описујући велику сликану декорацију на прочељу Народног позоришта, писац редова у *Виделу* истакао је следеће:

*Та ено и она му слика не да да умре, тамо где српски стрелци смењују турске низаме на стражи града Београдског. Турски паша полаже шест кључева од шест градова српских, а народ српски кличе Живео.*⁵⁹

⁵⁸ *Откриће споменика кнезу Михаилу*, Видело, бр. 167, год. III (Београд, 8. децембар 1882).

⁵⁹ *Откриће споменика кнезу Михаилу*, Видело, бр. 167, год. III (Београд, 8. децембар 1882).

⁵⁹ *Откриће споменика кнезу Михаилу*, Видело, бр. 167, год. III (Београд, 8. децембар 1882).

Снага деловања владарске слике је потврђена. Преминули кнез је оживљен својом сликом. Историјски, ретроспективни догађај у чијем се центру нашао Споменик кнеза Михаила задобио је проспективну намену и неумрли владар је заувек остао *жив* захваљујући својој слици.

*

Крајем 19. века било је још неколико директних потврда тезе о владарској слици као супституту владара. Поимање владарске слике међу високим свештенством Српске православне цркве било је засновано на вековној традицији поштовања владара. По тумачењу Цркве, владар је особен појединац, најуваженији државни члан.⁶⁰ Искуство јерархије у виђењу владарског лика почивало је умногоме на посебном статусу владара у литургијском и сликовном систему православних цркава, које су с поштовањем истицале особени статус владара.⁶¹

Враћајући се из Хиландара 1900. године, српска делегација се у месту Галачиште, у Грчкој, сусрела са грчким владиком Софронијем.⁶² Том приликом је београдски адвокат Алекса Новаковић владика подарио слику српског краља Александра.

*Примивши слику Владика устаде, подиже је више своје главе и стаде говорити, на шта и наши путници поустајаше. Као што је говор г. Новаковића, арх. Василије превео на грчки, тако је владичине речи превео на српски. Владика је рекао: Благоверни Краљу, чедо православне цркве. Нека те Бог дуго поживи и узвиси над свима твојим непријатељима, над непријатељима Твога народа и над непријатељима свете православне цркве.*⁶³

Тако је дошло до својеврсног посвећења владарске слике. Чин освештења владарских слика, као део искуства Српске православне цркве у 19. веку, овом приликом је спроведен у *неформалном* простору. Тим чином је извршена посебна владарска акламација која означава моменат вербалног и

⁶⁰ С. Дечанац, *Владацац и народ*, Београд 1897, 2–4.

⁶¹ Н. Макуљевић, *Прилог познавању сликаних програма владарских тронов у Србији (1804–1904)*, Саопштења XXVII–XXVIII (Београд 1995–1996), 229.

⁶² *Са пута у Хиландар*, Вечерње новости, бр. 135, год. VIII (Београд, 16. мај 1900).

⁶³ *Са пута у Хиландар*, Вечерње новости, бр. 135, год. VIII (Београд, 16. мај 1900).

мистичног преображења владарске слике.⁶⁴ Принцип акламације изведен из античког царског култа обновљен је у једном необичном тренутку, овде и сада. Пагански римски вербални наратив временом је постао део хришћанског искуства, поставши својеврстан дуални верско-политички систем посвећења владара. У преформулацији *литургијског* акта акламације, српски краљ и његова слика постали су *достојни*, што је потврдило свечано уздизање владарске слике од стране владике Софронија.

Директна веза реципијента и владарске слике потврђена је током свечаности поводом венчања краља Александра и краљице Драге. Дана 23. јула у Свилајнцу је организована велика народна свечаност на којој је доминирала владарска слика. Снагу владарског лика демонстрирале су и слике постављене на све државне установе. Извештач *Вечерњих новости* сведочи да је народ, пролазећи поред владарских слика, узвикивао *Живео краљ Александар*.⁶⁵ Тако је владарска представа супстанцијално мењала владара коме се народ обраћао актом потврђивања верности. Без посредника и без асоцијативног језика скривених или претпостављених вредности, народ је препознао истинског владара присутног у свакој од цвећем уоквирених слика које су красиле *државна надлежства*.⁶⁶

До кулминације владарске супституције сликом дошло је у ћурлинској цркви, приликом освећења споменика краљу Милану.⁶⁷ (сл. 27) Свечано откривање споменика почившем монарху одржано је у децембру 1902. године. Символички центар композитне конструкције сублимиран је у сликовној представи краља Милана, рад Ђорђа Крстића. Монументални постхумни портрет краља Милана у генералској одежди дефинисан је као слика вечитог владарског тела. Бесмртна слика непропадљивог тела почившег суверена потчинила је целокупан хабитус црквеног простора.⁶⁸ У склопу церемонијалног и мистичког преображења владарског портрета у саму владареву телесну супстанцу извршен је акт освећења споменика. Епископ је окончао свештену радњу уобичајеним трокракним пошкропљењем владарске слике. Тада је започет процес

⁶⁴ J. Philipp Klenner, *Souveränes Kleingeld*, Ideengeschichte der Bildwissenschaft, Hrg. von J. Probst, J. Philipp Klenner, 148–154.

⁶⁵ Вечерње новости, бр. 203, год. VIII (Београд, 25. јул 1900).

⁶⁶ Вечерње новости, бр. 203, год. VIII (Београд, 25. јул 1900).

⁶⁷ И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића*, 170–187.

⁶⁸ Исто, 187–196.

трансупстанцијације реалног владаревог тела у његов сликовни супститут. Епископ нишки Никанор је најпре отпевао *Вечнаја памјат*, истакавши да се врши помен преминулом владару, чије тело није било присутно али јесте његов сликовни супститут. Епископ је меморијску песму извео као да је истинско владарево тело присутно. Затим је започео беседу у владареву част реторичким питањем окупљенима: који је то великан који је ослободио Нишки округ и где је он сада. Након драмске паузе, владика је на сопствено питање дао очекивани одговор:

Па ко је тај великан. Где је он. Са тежким и болним уздахом душе своје ми можемо рећи: Њега више нема међу нама живима. Тежак удар, велики губитак. Не, не, утешимо се, он само телом није међу нама, али је дух његов вазда с нама, па и са потомцима нашим докле Српства и Србина буде. Сећајући се његова имена, помишљајући на његова велика и славна дела, душа наша па и потомство наше, вазда ће га тражити управљајући своје погледе небу и питајући се: где је он, шта је с њиме. На овакве и овима подобне уздахе, а нарочито у овима по Српство тежким приликама, дух ће се овога великана, крепећи потомке Милоша Великог и незаборављенох Михаила, вазда одазивати са узвиком: ево сам с вама и међу вама, крепите се синци, светите Косово.

О, ено га, ено. Као да га гледам, Он је духом пред престолом - али је и међу нама (показујући руком на слику, говорник узвикну) па ево тога великана. Слава му, слава му. Из небројена грла зачу се: Слава му, слава.

(За овим се говорник окренуо слици на споменику)

Велики и незаборављени Покојниче. Један малени број Твојих и Твога једина Сина, достојног наследника великих својих предака Нашег узвишеног Краља и Господара, подиже ти ево овај видни знак Твога неуморног труда и неизмерне љубави према целокупном Српству. Па предајући данас народу овога краја овај драгоцени знак неизмерне љубави према Теби као и верности према Твоме Сину - у аманет, подигнут на славу имена Твога - узнеси топле молитве Престолу Свезишњег, да ти премилостиви Творац подари рајско насеље, вечну успомену међу Српством и блажени покој у царству своје небеском.

Живела Њихова Величанства на радост Србије и Српства.

*Небројени узвици Живели, проламаху зидове храма и студени ваздух.*⁶⁹

Служећи се реторичким опречним средствима и тропима у грађењу менталних слика, епископ је успео да доведе аудиторијум до очекиваног врхунца које је кулминирало у тренутку његовог *указивања* на слику владара. Портрет краља је постао супститут почившег краља, осликовљени владар, каквим га је дефинисао и нишки епископ. По сведочењу епископа, у простору ћурлинске цркве дошло је до двоструке манифестације владареве појавности. Владарев *дух*, на који упућује епископ, ушао је у његов споменички приказ. Тако је у селу Ћурлине ова *двострука* слика краља Милана у садејству са епископовом беседом оформила ауторизујући простор цркве.

На сличан начин прослављен је и изображени лик кнеза Милоша. Споменичка представа првог Обреновића подигнута је у Неготину 1901. године.⁷⁰ Арטיפицијелна представа кнеза Милоша, рад академског вајара Ђорђа Јовановића, имала је и своју културну функцију. Она је постала супститут легендарног кнеза, на шта упућује и догађај који се одиграо непосредно пред мајски преврат 1903. године. Архимандрит Иларион Весић предводио је екскурзију ученика богословије Светога Саве на њиховом поклоничком путовању у Неготин.⁷¹ Путовање ђака имало је поучан карактер. Поред подстицања верског осећања, требало је да изазове и династички и национални занос. Након одржаног молебана у Саборној цркви, учени архимандрит и истакнути династички панегиричар довео је младе богослове до споменика кнезу Милошу, где им је одржао кратку беседу о кнежевим великим историјским заслугама. Потом је архимандрит од својих ученика захтевао да се поклоне пред извајаним кипом, и узвикну: *слава Милошу Великом.*⁷² Вајани лик кнеза Милоша поистовећен је са преминулим монархом, условивши директне изливе дивљења младих богослова. Учесници поклоничког путовања завршили су своје патриотско ходочашће наклоном оцу отаџбине, митском утемељивачу династије Обреновић.

⁶⁹ *Откриће и освећење споменика Краљу Милану у цркви Кнежичкој (извештај нарочитог дописника)*, Вечерње новости, бр. 340, год. X (Београд, 10. децембар 1902).

⁷⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*.

⁷¹ *Са екскурзије богословије Св. Саве*, Вечерње новости, бр. 141, год. XI (Београд, 23. мај 1903).

⁷² *Са екскурзије богословије Св. Саве*, Вечерње новости, бр. 141, год. XI (Београд, 23. мај 1903).

*

Колика је била моћ деловања владарских слика сведоче и примери везани за династичке сукобе у Србији током 19. века. Артифицијелна слика владара, виђена као његов супститут, могла је да постане реална политичка опасност. Из тих разлога створени су услови за поништење владарске слике, што је имало за последицу и директну негацију династичког конкурента, као и брисање визуалне меморије супарничке породице.

Тако је знаменита слика *Убиство Карађорђа*, рад сликара Ђуре Јакшића, доживела својеврсну *изолацију*, будући да је схваћена као опасност по породицу Обреновић. Наиме, слика је била поклон Адама Богосављевића породици Марковић, у чијем се власништву налазила до 1882. године, када је, након неуспелог атентата Илке Марковић на краља Милана, дошло до конфисковања породичне имовине. Том приликом је одузета и спорна слика, која се крила на тавану Општине у Јагодини до 1901. године, када је коначно припала Народном музеју у Београду.⁷³

На исти начин је схваћена и гробна слика првог српског војсковође у тополској цркви. Посета краља Александра Обреновића војском гробу у Тополи 1893. године,⁷⁴ протекла је у сенци ритуалног одавања поште првом нововековном владару. Наклон савременог српског краља сенима легендарног оснивача противничке династије инспирисао је неименованог сликара да наслика гробни портрет Карађорђа.⁷⁵ Слика је схваћена као супститут владара, и као његов победнички сликовни близанац. Она је постала репрезент његовог вечитог, бесмртног тела и уједно опасност по владајући режим. Ускоро је слика премолована а сликар утамничен, што потврђује веру у моћ владарске слике и њену супститутивну категоријалност.

Слика као супститут владарског лика у доба краља Петра

Владавина краља Петра започета је, између осталог, политичким реваншизмом. Нове револуционарне власти су брзо успоставиле монархистички систем са идејом државног и правног континуитета. Истовремено, у ноћи мајског

⁷³ Павле Паја Михајловић, *Дневници*, прир. Ј. Милановић, Београд 2010, 82.

⁷⁴ Мале новине, бр. 244, год. VI (Београд, 3. септембар 1893).

⁷⁵ *Светковина у Тополи*, Штамп, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).

преврата *реални* Обреновићи су поништени а њихови сликовни супститути изрешетани куршумима у Старом двору.⁷⁶

Пракса поимања владарске слике као супститута самог владара исказана је и приликом избора Петра Карађорђевића за новог краља Србије. Сценарио који је пратио избор кнеза Милоша, након одлуке Светоандрејске скупштине, поновљен је и приликом устоличења краља Петра.

У немогућности да сви партиципирају у телу *реалног* владара дошло је до *преноса власништва* на његов сликовни супститут. Слика владара је постала сам краљ, који је сада могао да се мултиплицира и тако постане доступан својим поданицима.

Одмах по избору краља Петра огласили су се житељи Тополе,⁷⁷ истакавши да су током владавине династије Обреновић сачували једну малу фотографију са ликом краља Петра, која је *издржала десет претреса* и никада није била нађена.⁷⁸ Фотографију је: *сопственик предао овдашњем народу у својину, а ми смо је метнули у највећи рам што смо га у Тополи имали, окитили рам цвећем, набили на мотку и носили га кроз одушевљени народ који је свуда дочекивао са Живео Српски Народ. Живео Петар Карађорђевић.*⁷⁹

Краљ Петар је сликовно био *присутан* у Тополи, што је постало део сазнајног и визуелног искуства медијског система новог владара.

Поводом избора Петра Карађорђевића за новог краља, и у Ваљеву је дошло до *спонтаног* спектакла у чијем се центру нашла слика вожда Карађорђа. Деда новог краља је својим ликом потврдио суверена, и додао значај будућој династији. До кулминације спектакла дошло је у кући браће Ненадовић, која *беше* декорисана цвећем и украшена великом сликом првог српског вожда.⁸⁰ Том приликом је један старац повео унука до слике, да види харизматичног вожда, о чему сведочи извештач *Штампе*:

Дирљиво је било видети неког седоглавог старца, како гологлав скромно приступа, водећи за руку нејако унуче, и ... баца поглед на слику и

⁷⁶ *Стари Конак*, Вечерње новости, бр. 155, год. XI (Београд, 6. јун 1903).

⁷⁷ *Глас из Тополе*, Штампa, бр. 132, год. II (Београд, 3. јун 1903).

⁷⁸ *Глас из Тополе*, Штампa, бр. 132, год. II (Београд, 3. јун 1903).

⁷⁹ *Глас из Тополе*, Штампa, бр. 132, год. II (Београд, 3. јун 1903).

⁸⁰ *Глас из Ваљева*, Штампa, бр. 139, год. II (Београд, 10. јун 1903).

*испрекиданим старачким гласом шапуће: Тебе Боже хвалим, и приводећи дете слици дрхтавом руком упућује му и поглед на њу и тихо збори: Оно је Велики Вожд.*⁸¹

Пренос знања је извршен, и искуство деде прешло је на унука. Истовремено, текао је и трансфер сликовне моћи, будући да је слика вожда маркирала актуелног владара. Слика је дефинисана као дидактичка икона, објекат активног уосећавања, али и истински супститут Карађорђа и краља Петра. Тако су се широм Србије бројне изрежиране представе потврђивања избора новог владара одигравале пред његовом сликом. Било је то свеопште правно потврђивање новог суверена, са његовом сликом као централним агенсом. Свако заклињање на верност владару извршено пред његовом сликом имало је снагу правне регуле. Ритуална размена моћи вршена је пред владаревом сликом. Поданици су свој субјективитет преносили на новог владара, свечано му се заклињући на верност.

*

Истовремено, јавила се потреба за одбраном владарских слика у доба владавине краља Петра. Одсуство реалних владара појачало је потребу за њиховим сликовним супститутима, што потврђује и покушај поштовалаца бившег режима да преко сликовних представа владара надоместе телесно одсуство последњих Обреновића. Стога је, наизглед парадоксално, за време владавине краља Петра дошло до учесталог публикувања владарских слика Обреновића. У листу *Вечерње новости* поштоваоци бивше династије пласирали су до пред Први светски рат слике чланова породице Обреновић, као и поједине извештаје, па чак и панегирике у њихову част.

Године 1908. објављен је текст о светковини на Приморју уз учешће Срба из Ријеке и Опатије.⁸² Том приликом је неименовани говорник указао на заслуге владара из дома Обреновића, служећи се њиховим сликовним представама. Набрајајући заслуге краља Милана за целокупно српство, говорник је навео окупљене да громогласно реагују:

⁸¹ *Глас из Ваљева*, Штампa, бр. 139, год. II (Београд, 10. јун 1903).

⁸² *Вечерње новости*, бр. 91, год. XVI (Београд, 31. март 1908).

*Слава, вечна слава Краљу Милану међу захвалним Србима, беше се захорило у седници када је говорник значајне речи изговорио био. А погледи свију присутних беху у том тренутку упрти на слику краља Милана која висаше на зиду опточена цвећем и зеленилом...*⁸³

Поново је успостављена директна веза између одсутног тела и слике краља Милана. Краљ је и овога пута оприсутовљен, о чему је већ било речи у овом поглављу. Слика преминулог владара је на основу тезе о енергетском деловању слике изашла из домена комеморативног, прешавши у материјалну слику. Слика је оживела преминулог монарха, коме су се, као таквом, директно обратили учесници светковине одржане на Приморју. На исти начин окупљени су пропратили и друге слике владара на зидовима просторије. Кнез Милош, кнез Александар Карађорђевић и краљ Петар постали су присутни преко својих портрета, које је неименовани говорник редом вербално потврђивао, коментаришући њихове личне заслуге.⁸⁴

Поводом годишњице дана ослобођења Врања 1909. године, неименовани Врањанац је пренео своја осећања у *Вечерњим новостима*.⁸⁵ Обраћајући се уреднику листа, нагласио је колико пута је љубио слику краља Милана, сећајући се покојног владара. Слика краља постала је меморијска јединица али и супститут покојника, заправо слика живог, присутног владара, предмет најдубљих осећања једног житеља Врања.

Године 1913. у *Вечерњим новостима* је објављена визуелна композиција која је потврдила апсолутну супстанцијалност и енергетску делотворност владарске слике.

У броју од 15. јула лист је пласирао двојну представу.⁸⁶ Приказани су краљ Милан и млади престолонаследник Александар Карађорђевић. (сл.28) Испод раздвојених слика, које ипак представљају целину, пренето је писмо које је младом владару краљ Милан писао из Крушедола:

⁸³ Вечерње новости, бр. 91, год. XVI (Београд, 31. март 1908).

⁸⁴ Вечерње новости, бр. 91, год. XVI (Београд, 31. март 1908).

⁸⁵ Вечерње новости, бр. 23, год. XVI (Београд, 23. јануар 1909).

⁸⁶ Вечерње новости, бр. 188, год. XXI (Београд, 15. јул 1913).

Кад си прошле године на челу Прве Армије прелазео државну границу коју сам Ја с народом поставио, у првој наредби својој упућеној војсци, сетио си се мене и мог ратовања.

Хвала ти. Сећањем зарадовао си Ме до дна душе, али си Ме на захвално признање као владара веома обавезао тек од тренутка кад си делом доказао, да појмиш интересе Отаџбине...

Око тебе су поуздани официри које сам ја спремио. Они ћете верно служити, на твоје знаменитом родољубном путу ка српским рекама Искру и Мести, а преко славног Душановог Велбужда.

Сада и сав народ српски до најудаљенијег колена увиђа вељу потребу и оправданост таквог ратног похода те омести не може онај који је омео. Зато, не враћај мача у корице без Искра и Месте.

Слава Теби. Слава свим ратницима. Храбрости Твојој и свих ратника српских дивим се -

Крушедол Милан.⁸⁷

Крешендо идеје о суштаствености владарских слика наступио је у тренутку када су слике, или сами владари, почели да међусобно комуницирају. У својеврсном дијахронијском виртуелном свету, дошло је до размене порука владарски слика. Јасна је намера уобличитеља монтиране представе. Владарска слика поништава смрт и почивши монарх се јавља из манастира Крушедол, свог коначног одредишта. Преминули суверен је сликом оживљен, што потврђује и писано обраћање његовом наследнику. Ток кореспонденције ауторизује слика мртвог суверена која гарантује његову *животност* и омогућава дијалог.

Балкански ратови, као и владајућа клима у Србији уочи Првог светског рата условили су општу националну и династичку мобилизацију. Међусобне сукобе и размирице зарад унутрашњег мира требало је закопати. У том контексту су идеолози несвакидашње вербално-визуелне монтаже конституисали својеврсну комуникацију владара.

Ускоро је *Вечерњим новостима* у броју од 28. јула објављена нова манипулација речима и сликама. (сл. 29) Овога пута младом престолонаследнику

⁸⁷ Вечерње новости, бр. 188, год. XVI (Београд, 15. јул 1913).

се обратио цар Душан, најпожељнији јунак и модел уподобљавања свих српских владара кроз векове. Свом наследнику на српском престолу митски цар се обратио ангажованим речима:

Драго чадо моје

...Кад Те је Твој Отац и Краљ млада и нејака опремио прошле године у бој против Агарјана и осенио знамењем благослова... Мој Царски дух, уселио се у Тебе и пратио те, где је костурница наших прастарих краљева... Чадо моје, Ти сазида темеље краљевства нам, али границе новог царства Мојих и Твојих Србљев још су мале и тесне. Још робује већи део нашега возљубљенога народа, спремај се, чадо Моје, за нове борбе и нове подвиге, јер душа моја неће имати мир, док не видим уједињене Србље под царским скиптром Твоје младе и умне главе...⁸⁸

Коначно се дух владара уселио у други медијум, и напослетку је линија уподобљавања окончана. Непосредно пред Први светски рат *слике су проговориле* у једном изванвременском простору у којем су се помешали право и фикција, имагинација и симболика, фантазија и стварност, супституцијалност и физичка опипљивост, тело и слика.

⁸⁸ Вечерње новости, бр. 201, год. XVI (Београд, 28. јул 1913).

Владарска слика и јавност

Теоријско кодификовање феномена јавности, или јавног мњења, првенствено се везује за већ канонско дело *Промена структуре јавности*, Јиргена Хабермаса.¹ Упркос многобројним критикама Хабермасовог поимања јавности,² постулати које је он утврдио и нормирао и даље су база дефинисања јавности модерног доба.

У свом виђењу Хабермасовог читања историјске трансформације јавности, Рајнард Шох, аутор кључне књиге о медијацији владарске слике у 19. веку,³ указује на корене појма јавности. По његовом схватању, за правилно виђење владарске слике у 19. веку неопходно је да се исправно приступи проучавању формирања и трајања јавности. Шох је истакао Хабермасов понуђени модел као кључни за формулисање *репрезентативне* и *грађанске* јавности, као и вековно постојање репрезентативне јавности у периоду пре доба просветитељства. У време раног новог века јавно мњење је конституисао уски круг племства које је са владарем на челу креирало релативно затворену, елитну репрезентативну културну јавност. У том систему народ је егзистирао као неактивни квазисталеж, који је безусловно примао поруке елите.

Са друге стране, од 18. века и доба просветитељства дефинисала се критична маса, препозната као грађанска јавност, која је омогућила критичко поимање политике, односно опозиционо деловање према држави и двору. Након ове политичке јавности, формирала се и литерарна (културна) јавност. Тиме су се, теоретски, а на основу идеалног модела, раздвојили држава и друштво. Друштво, као парадигма јавног мњења, деловало је опречно од државе или пак као субструктура, део државе који сам себе коригује и контролише.

Тако је дошло до релативног растакања појма јавности. Појам *publicus* (јавни) у античког доба је значио *општи* или *свима доступан*. Током 18. века *publicus* је стекао додатно значење – схваћен је као структура опозитна државној области. Јавност је сагледана као метафора државног домена, нужно супротстављена приватној правној сфери. Она је изгубила општу доступност,

¹ J. Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd 1969.

² R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhundert*, München 1975, 14–15.

³ Исто, 14–17.

везујући се искључиво за државну структуру. Упркос извесној сепарацији на јавно и приватно, у стварности је целокупна јавност била у рукама малог броја елитних појединаца, који су формирали репрезентативну јавност.

Андреас Гестрих у свом делу *Апсолутизам и јавност* успоставља проширено поље деловања јавности.⁴ Он у екстензирани појам комуникационог деловања јавности смешта и пасивне адресате, који *преображени* деловањем *одозго* постају активни субјекти интеркомуникацијског деловања. Тако и *доњи* слојеви становништва постају битни у одржавању активне слике владара и чине актуелном његову потребу да буде легитимисан од стране целокупног становништва. Потврда владаревог статуса од свих кругова јавности истакла је важност позитивног јавног мњења,⁵ које се, на концу, сублимирало у народном полагању заклетве владару на верност. Истовремено, прихватањем става о *проширеној јавности* може да се изазове колизија са дефиницијом *умањеног концепта* јавности, који се првенствено заснива на квалитативном поимању јавности.⁶

У нашем фокусу биће претежно проверавана слика владара у односу на јавно мњење. Владарска слика је врхунска манифестација јавног мњења и његовог учешћа у креирању владарског лика. Сlike владара су настајале у садејству са јавним мњењем, будући да су оне апсолутни најјавнији предмет у медијском систему комуникације. Оне превазилазе снагу деловања вербалне комуникације и усменог предања и постају кључни преносиоци жеља и очекивања јавности. Велика неписменост становништва током 19. века лимитирала је моћ новинског медија, омогућивши владарским сликама неприкосновену позицију у структури акционог комуникацијског деловања.

Мартин Варнке је установио пресудан утицај учешћа јавности у настајању и функционисању владарских слика, утврдивши да су оне производ *фиктивног света жеља и очекивања* адресата.⁷ Дакле, слике постају живе у садејству са одоговором конзумента, штавише у моменту одговора конзумента.

⁴ A. Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994.

⁵ Исто, 3.

⁶ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhundert*, 13,

⁷ M. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, 158.

Насупрот таквом ставу постоји теза о хегемонији слика. У уводном поглављу указали смо на тезу Хорста Бредекампа о енергетском и безусловном деловању слика, које обавезују и детерминишу адресата.⁸ Суштинска снага слике *утамничује* посматрача и чини га зависним од слике. Али, макар била и владарска, слика је резултат деловања оних којима је намењена – учесницима јавности. Парадоксална, и до краја недокучива, веза владарске слике и адресата чини владарску слику интригантном, са вечитим питањем: ко је старији и важнији у процесу настанка владарске слике – владар или публика, држава или друштво.

Мартин Варнке је у склопу свог истраживања политичке иконографије особиту пажњу посветио корелацији владарских слика и јавности.⁹ Умногоне дефинисане од стране елитних кругова власти, па и самог цара, подвргнуте строго контролисаном механизму цензуре, слике владара су вековима биле део стратегијског дворског механизма, али и учесника у јавној комуникацији.¹⁰ Најчешће поручиване, владарске слике су детерминисале уметника у складу са тежњом да се представи идеална слика монарха. Истовремено, комуникацијска акција деловања инверзно се одбијала од адресата. Жеље, очекивања и наде пријемника слике биле су преточене и фиксиране у самој слици. У тој интерактивној комуникацијској представи стварао се референтни сликовни систем, у којем је владарева слика била круцијални симбол у политичком простору вредности и жеља.¹¹

Не без разлога, као један од кључних визуелних референци у виђењу учешћа јавности у конституисању владарских слика, истиче се пример лика Хајнриха II из 1600. године.

*Сликаре, ако лице овог свуда омиљеног краља желиш да учиниш још природнијим, тада тражи његову слику (модел) у срцу његових поданика и ти ћеш твоју слику одмах видети оживљену.*¹²

⁸ Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 13–23.

⁹ М. Warnke, *Herrsherbildins*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, Hrg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München, 2011, 481–490.

¹⁰ М. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hrgs. Von Forschungsinstitut Politische Ikonographie, 9.

¹¹ Исто, 10.

¹² М. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild: Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, 154.

Слика владара је последица сложеног интерактивног процеса, који *настаје* у моменту када је поданици рецепирају. Она *оживљава* у тренутку када је адресат види и то тек када су очекивања и наклоност поданика обезбеђени.¹³ У том тренутку, заснованом на етичком, естетском, енергетском, правном, идеолошком моменту, слика *оживљава* и постаје достојна једног владара. Владарска слика постаје функционално употребљива у тренутку када је потврде поданици, када се слика и замишљени вредносни систем међусобно препознају и потврде.

Тако се, природно, појавило питање пропаганде и њеног значења. Већ поменути Рајнард Шох у свом поимању историјског деловања пропаганде издваја два основна тумачења њеног значења. По једном, пропаганда представља груби вид индоктринације становништва вршене из једног центра.¹⁴ Представе које је наметнула елита подразумевале су њену разумску хегемонију, с идејом пласирања обавезујуће идеологије. По другом, опуштенијем тумачењу, пропаганда је поистовећена са рекламним деловањем у циљу креирања одређене духовне климе.¹⁵ Истовремено се инсистирало и на паралелним формулацијама, којима би требало заменити термин пропаганда, који је временом стекао делимично пежоративно значење. Из тих разлога настали су термини попут *политике информисања, мере које стварају слике*, као и термин *политика стварања слике*, који се чини најадекватнијим. Тај систем би се евентуално могао контрастирати пропаганди и њеној, у одређеној мери, манипулативној конотацији, будући да би систем заснован на политици стварања слике био мање присиљан, и првенствено би се заснивао на акцији стварања поверења код адресата. Чини се да је класични термин пропаганде, у свој различитости и терминолошкој и појмовној разуђености, ипак најадекватније применљив на концепт функционисања владарских слика у 19. веку.¹⁶

Глас јавности креира слику владара у којој се по идеалној схеми манифестује владарска личност, али и скуп пројектованих симболичких елеманата. Тако портрет постаје исказ о дужности и функцији, нормама и вредностима.

¹³ Исто, 154.

¹⁴ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhundert*, 15–17.

¹⁵ Исто, 15–17.

¹⁶ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 31–34.

У највећем броју истакнутих портретних представа владара евидентна је симбиоза идентитетске представе владара и обавезујућих норми јавности. Портрети настали по подобију апсолутистичког поимања владарског лика, током векова су у доброј мери изгубили виталност и снагу. Њихова презентност у медијском систему 19. века пре је рецидив прошлости него сликовни исказ са снагом деловања. Владарске слике су првенствено настајале у сагласју са очекивањима јавности којима су се, сходно потреби и историјском тренутку, прилагођавале.

Са одмицањем 19. века, број конзумената владарских слика у јавности све више је растао. У складу с тим, текао је и револуционарни медијски бум. Нови масовни медији постали су део манифестације нарастајуће моћи грађанске класе, на коју су и владари морали да рачунају. Стара пракса портретисања, заснована на скупој техници, није била довољно моћна да задовољи потребе грађанске јавности за владарским сликама. Фотографија, литографија и најзад филм, постали су доминантни на медијском тржишту, условивши реакцију сликаног медија. Утркивање сликара с новим медијима била је унапред изгубљена битка. Величајни, *оригинални* портрет владара полако је нестајао пред најездом механички израђених владарских слика. Нови репродуктивни медији симболизовали су жеђ за сликама нове грађанске елите, као и потребу нових конзумената да владарску слику сведу на ниво доступног производа.

Медијска експлозија довршила је и проширила испуњење старе жеље за *поседовањем* владарских слика. Током читавог новог века владарски ликови су се могли видети на предметима утилитарног значења.¹⁷ *Тривијални* предмети су одувек били погодни медијуми за пласирање владарских ликова. Уски кругови репрезентативне јавности поседовали су предмете који су у каснијој интерпретацији често третирани као *пуки* етнографски материјал, првенствено посматрани у вези са функционалном, дакле употребном вредношћу предмета на којима су представљани ликови владара.

Током осамнаестог, а нарочито деветнаестог века, читовала се свеопшта манифестација обогаћене средње и више грађанске класе. Грађански дом, као

¹⁷ M. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, у: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, 158–162..

метафора приватног хабитуса, подразумевао је концепт интимног, породичног.¹⁸ Приватност дома условила је и смештање владарских слика у домен интимног. Требало је да преко владарских слика, монарх и грађанин постану приснији и сусретљивији. Аура неприкосновеног владара постала је део свакодневице, па је његова слика дефинисала нову реалност. Јавност је *зграбила* владара и он је посредством своје слике био масовно присутан. Нарочито су слике *добрих владара* биле у моди, представљајући реализацију жудње поданика. Владарски ликови утискивани на тањире, чаше или дршке прибора за јело потврда су високог степена комерцијализације, који је крајем 19. века попримио облике *кича*.¹⁹

Истовремено, владари су постали посед учесника јавног живота. Владари су морали да рачунају на историјску трансформацију своје слике, ризикујући афективно делање рецепијената. Неприкосновена владарска слика, утиснута у утилитарни предмет, могла је физички да се уништи и у једном тренутку је постала објекат негације, губећи права на неприкосновеност.

Грађанство је засновало и сопствени емоционални систем.²⁰ У складу са грађанским сентиментализмом и пијетизмом, владарска слика је виђена као објекат достојан повишених емоција. Осећајност према владару прелазила је на његову слику, и владар је постао објекат сублимних али и интензивних емоција. Разноврсне владарске представе красиле су медаљоне, украсне игле, дугмад и остале интимне предмете који су исказивали династичку приврженост и наглашену осећајност њихових власника према одређеном владарском лику.

Осећајност према владару најјасније се огледала у огромној продукцији фотографија с владаревим ликом. Фотографије са ликом владара постале су оличење помодарства и престижа, али притом нису искључиле ни искрену потребу – љубав према владару. Грађанин је на слободном медијском тржишту куповао фотографије с владаревим ликом, желећи да поседује драгоцену и некад недоступну сликовну представу.

¹⁸ S. Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-century Domestic Interior*, London 2009.

¹⁹ D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848–1916*, Purdue University Press 2005, 113–120.

²⁰ М. Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Београд 2006, 88–98.

Истовремено је и двор интензивно продуковао фотографије с владарским ликом, које су затим, по потреби, дариване угледним припадницима јавности. Тако је фотографија владара готово заменила орден, поставши средство комуникације владара са својим поданицима, што је подразумевало стари систем привилегија. Фотографије са владарским ликом, као даровни артефакти, истицали су оданост угледног појединца, наглашавајући његов друштвени положај и високи статус. Двор је на тај начин куповао лојалност маркираног појединца, посредно вршећи утицај на формирање јавности и његово касније пулсирање.

Нарочито су поједини популарни владари постајали својеврсни таоци медијског система и заточеници грађанске јавности. С временом се масовно умножавање владарских ликова отело контроли двора, и слике владара су почеле да красе и фасаде приватних кућа. Релјефни прикази владарских ликова на прочељима грађанских кућа визуелизовали су промену односа снага у оквиру јавног мњења.

Владарски ликови, креирани по укусу грађанства, почели су да се неконтролисано пласирају. Двор је све мање утицао на функционисање владарских ликова. Јавне свечаности, некада строго контролисане, умногоме су потпале под утицај грађанске јавности, која је, неретко по свом нахођењу, креирала тријумфалне лукове украшене владарским сликама. Велике јавне светковине биле су погодне прилике за *уподобљавање* владара пулсу јавности, манифестујући се у конзумацији владарских ликова приликом процесија и светковина слављеничке масе.

Истовремено, владарске слике су биле апсолутна метафора јавности. Оне су заправо најјавнији сликовни акт препознат у систему визуелне културе новог века. Стога је веома тешко сместити владарске слике у домен интимног, приватног простора, схваћеног као категоријални контраст јавном домену и јавном деловању. Владарске слике су постале део свакодневице и приватне конзумације грађанског слоја, а да нису изгубиле на *јавности*, која лежи у њиховој суштини и функционалној употребности.

Уколико и постоји сумња у потенцијал јавног поимања владарске слике у приватном простору, постављање владарских слика у домен јавног, државног простора апсолутно је несумњиво и недискутабилно. По Карлу Шмиту, основни,

првобитни карактер простора на који указује етимологија речи сажима се у дефиницији простора као јединства реда и одређивања места.²¹ Његов правно-филозофски појмовни апарат указује на функцију почетка политичког деловања у који можемо сместити владарске слике, без коначног одговора на питање: ко ствара простор – слика или одређени *просторни* ентитет.

Уосталом, стара протоколарна и дипломатска употребна вредност фотографија са владарским ликом и даље је била део процедуралног медијског система у 19. веку. Владарске слике су остале симбол неопходне етикеције, која је подразумевала сликовну размену између владарских кућа. Појава новинског медија поспешила је препознатљивост владара, која је у ранијим периодима била резервисана само за елитне слојеве друштва, али није у потпуности укинула владарску размену слика, која је била део уобичајеног ритуала приликом уговарања веридби и сличних владарских церемонија.

У друштвима током 19. века тешко се разликују репрезентативна и грађанска јавност. Њихово преливање, прожимање и најзад асимилација указују на чињеницу да јавни државни простори, па макар то био и двор, потпадају под јединствени домен јавности. Број учесника и креатора елитне дворске културе и визуелне праксе у 19. веку временом се ширио. Концентрични кругови јавности су током времена постајали део дворске збиље. Некада удаљени делови јавности постали су сакреатори репрезентативне дворске јавности. На исти начин је функционисала владарска слика и у другим јавним просторима. Скупштинске сале, општинске и гимназијске ауле, манастирски свечани салони, дефинисани су као простори достојни владарске слике. Јавност је перципирала владарски лик и у другим просторима, карактеристичним за грађанску културу 19. века. Кафане, читалишта и остали јавни простори дефинисали су нову грађанску и литерарну јавност, као и њену потребу за разменом мишљења и вести. Изразити јавни простори постали су део новог комуникацијског света јавности, дефинисаног на протоку вербалних и визуелних информација. Тако су владарске слике прошириле своје поље деловања, прожимајући скоро сваки просторни сегмент јавности.

²¹ C. Schmitt. *Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung*, Raumtheorie, Hrg. von J. Dünne, S. Günzel, Frankfurt am Main 2006, 409–420.

Истовремено, владарске слике задобиле су употребну вредност и најбројнијем делу становништва. Доминантно сеоско становништво почело је активније да партиципира и комуницира с владарским сликама. Визуелне поруке које су сељани примали само су наизглед биле део одозго усмереног комуникацијског делања. Стварност је демантовала уврежено мишљење о наметнутој акционој комуникацији елитне јавности. Улога пасивног посматрача, која је додељена сеоском становништву, само је делимично прихватљива. Конзумација владарског лика подразумевала је одговор корисника, који је аутоматски активиран актом пријема визуелне информације. Тако су и наизглед маргинални делови друштва препознати као потентни агенси, који су пружали рефлексивну потврду и сагласност у погледу владарских слика.

Током 19. века довршен је процес успостављања масе као дела јавности. Њено укључивање у структуру квалитативне јавности делује категоријално немогуће, јер је тај нови, неконтролисани ентитет могао да је лиши елитизма и *структуралне* чистоте – суштине њене затворене структуре. Међутим, процес уздицања масе, зачет у Француској револуцији, био је незаустављив.²² Маса је с временом постала онај део јавности којим се могло манипулисати, и који се у одређеној мери могао ставити под контролни механизам водећих слојева друштва. Па ипак, маса је могла да се отргне контроли и да постане нека врста ирационалне силе, јер је потврђивала владара и давала легитимност владарским сликама. Тако је током 19. века термином свечане, манифестационе (или пак револуционарне) масе, трајно одређена јавност и владарских слика. Како се ближио крај века, тако је маса стицала све већи значај. Њена организованост је надилазила уврежено мишљење о њеном стихијском деловању и маса је коначно постала својеврсна параструктура јавности, или сама видљива манифестација јавности.

Тако је у једном медијском и репрезентационом систему коегзистирала елитна, репрезентативна јавност са феноменом који бисмо могли да назовемо *масом јавности*. Поставши неопходан фактор јавних светковина, усмерена елитом, маса је временом задобила свој структурални, организациони и хијерархијски систем делања. Она је почивала на законитости субординације која

²² C. Lucas, *The Crowd and Politics between „Ancien Regime“ and Revolution in France*, *The Journal of Modern History*, Vol. 60, No. 3 (Sep., 1988), 421–455.

је функционисала на принципу хијерархије моћи.²³ Маса је почивала и на колективној повезаности њених чинилаца. Заједничка психологија масе заснована је на вибрантном прожимању анонимних индивидуа.²⁴ Претпостављена анонимност и мобилност масе, као и њено лако уобличавање, учинили су је парадоксално снажним корективом унутар јавности. Маса је постала аморфни организам који се по потреби трансформисао у сагласју с јавношћу, коју је инверзно и дефинисао. Отуда је маса стекла мудрост просуђивања и моћ деловања, поставши тако незаобилазни фактор или пак експонент јавности и њених невидљивих структура. Маса је постала песница јавности, њен огољен улични лик, на чији утицај су морали рачунати и дворови широм Европе. Сагласност масе је постала неопходна за опстанак на власти, и владари су се прилагођавали новом поретку јавности.

*

Конституисање јавности у оквиру Кнежевине и потом Краљевине Србије био је сложен процес који је протекао у борби између двора и јавности. У центар јавног, симболичког простора смештане су владарске слике. Јавни простор дефинисан је у односу на визуелна дела која су настајала током 19. века и била пласирана у оквиру српске визуелне културе.²⁵ О проблему јавности и њеном односу према делима визуелне културе већ је дискутовано у нашој средини. Споменик кнезу Милошу у Неготину, рад академског вајара Ђорђа Јовановића, постављен је као парадигма односа јавности и двора у медијском систему српске државе 19. века.²⁶ Споменик је дефинисан као визуелни симбол на основу којег се пратило деловање репрезентативне, елитне јавности у Србији. Споменик је коначно откривен 1901. године у Неготину као дело постављено *одозго*, односно под директним утицајем репрезентативне јавности. Широки слојеви друштва, оличени пре свега у сеоском становништву, посматрани су као пасивни конзументи уобличавања процеса који је кулминирао открићем овог споменика.

²³ Е. Kaneti, *Masa i moć*, Novi Sad 2010.

²⁴ G. Le Bon, *Psychologie der Massen*, Hamburg 2011.

²⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 255–259.

²⁶ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 29–40.

Међутим, као што смо истакли, пасивна конзумација, сублимирана актом перцепције, подразумевала је инверзну реакцију становништва. Споменик је посматран као резултат вишеслојног деловања јавности, која у српској средини није лако мерљива. Миграције делова јавности, борба између државе и друштва, структурална замагљеност делова јавности, као и државних и друштвених структура, отежавали су нормирање споменика у односу на његове наручиоце.

Истовремено, споменик је подигнут без директног утицаја власти, што је јасно указало на слојевитост српске јавности. Изостанак директне контроле није значио и негацију државног утицаја, пошто је споменик подигнут на иницијативу локалних представника централне власти. Учешће јавности у подизању споменика огледа се и у активном деловању свештенства, као и у стваралачком делу Ђорђа Јовановића. Академски вајар је препознат као активан културни посленик и сакреатор литерарне, културне јавности, чије је уметничко деловање омогућило да споменик буде уистину производ кључних структура јавног мњења Србије у 19. веку.

Јавност се заправо раслојавала у домену већ поменутих концентричних кругова, чинећи слојевиту, али ипак јединствену, критичну масу јавности. Иако лимитирана, снага грађанске, литерарне и политичке јавности у Србији није ослабила, као ни жеља те јавности да се владарске слике уподобе њеним очекивањима.

Споменик у Неготину је пример борбе за владарску слику која се водила између двора и јавности. Новинске цензуре, забране карикатуралних слика и, са друге стране, активно учешће свих структура јавности у грађењу владарске слике, условили су динамички процес уобличавања медијског система, у чијем су се фокусу нашле вештачке владарске слике. Ове слике, које су креирале јавност, само су потврдиле праксу владарског механизма у Србији, који је функционисао као субординисани поредак. На врху поменутог механизма, дефинисаног структуром пирамидалне конструкције, налазио се владар, док су се испод њега ступњевито низали кругови доминантних структура јавности – црква, војска, чиновништво.²⁷

²⁷ Исто, 32–34.

Наведене друштвене структуре, уз садејство културних и научних радника, креирале су и таковски симбол; топос од кључне важности за разумевање деловања репрезентативне јавности у српској визуелној култури 19. века.²⁸ Таковски топос, као интегративни симбол званичне репрезентативне културе, производ је комуникацијског деловања свих сегмената јавности.²⁹ Процес секуларизације у политичкој сфери почивао је на идеји извлачења државе и монархије из сотериолошког поимања круне и народа. Он је текао упоредо са процесима који су управо у мистичном карактеру власти видели одраз апсолутног духа српске монархије. У поменутој дихотомији креирана је друштвена клима која је препозната као *телеолошки процес споразумевања*.³⁰ Мисаони конструктивизам, преузет из Хабермасовог појмовног система о комуникационом деловању, претпоставио је убеђивачку праксу деловања у домену политичког говора јавности.³¹ Стратегија комуникацијског деловања подразумевала је јединство одговора као потврдну реакцију на недискутабилну нормативну вредност симболичког језика. Јавност је, захваљујући инструментима произвођења репрезентативне културе (културне установе, образовне установе, верске установе), стварала утисак непроменљивости вредносног система, који је постајао нормативни, идеолошки образац друштва и државе. Испреплетеност друштва и државе јасно се уочава у структури креатора јавног мњења у Србији 19. века. Активни учесници јавности углавном су били државни службеници, чиме је априори било онемогућено ванинституционално, слободно деловање појединаца као претпоставке креирања независног јавног мњења.

Поменуте структуре јавности произвеле су таковски мит, чија је акциона снага обавезивала све учеснике унутар симболичког дијалога. Вербални и визуелни медији били су стављени у службу креирања *таковског топоса*, што је за последицу имало огромну продукцију представа у чијем се центру нашао моменат избијања Другог српског устанка. Тако је формиран један од кључних династичких агенса у чијем се центру нашао владарска слика – представа кнеза Милоша у часу подизања Таковског барјака. Снага мита је постала меморијска

²⁸ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*.

²⁹ Исто, 34–39.

³⁰ Исто, 31–32.

³¹ J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, I-II, Frankfurt am Main 1995.

јединица сећања, али и пројектована слика будућности, поставши симбол јавног заједничког сећања и топос на основу којег се мерило учешће јавности у креирању династичке, репрезентативне културе.

Јавност и слика владара у доба кнеза Милоша

Класификација јавности у доба устаничке Србије готово је немогућа. Трусне, ратне године сублимиране су у харизматичној и *горостасној* личности вожда Карађорђа. Снага његовог лика, суровост његове личне владавине, као и оружане борбе онемогућиле су критичност масе неопходне за формирање јавног мњења. Нужни предуслови за конституисање јавности нису били испуњени. Мир, као основни предуслов за формирање и функционисање друштва, није био могућ у устаничкој Србији, па су и покушаји критичког мишљења појединаца били недовољни за утемељење цивилног друштва. Опозиција државној хијерархији, оличеној у вождовом лику, није била довољна за формирање снажнијег друштвеног одговора, критички усмереног према актуелном режиму.

У том режиму је тешко пронаћи праву меру односа евентуално присутних делова јавности и владарских слика. Ипак, не може се у целости игнорисати учешће одређених структура јавности у креирању владарских слика. Знаменита представа вожда Карађорђа из *Календара на ново лето*, Георгија Михаљевића из 1808. године, манифестација је активног деловања интелектуалне елите у креирању владарских представа. Алегоријске персонификације и симболички знаци уписују се у владара и гарантују његово уподобљавање замишљеном идеалу грађанске јавности. Деловање јавног мњења није било довољно видљиво, али је успевало да се путем произвођења владарских слика наметне владару у одређеној мери. Деловање културне елите, која је прешла из Аустроугарске у устаничку Србију, засигурно је било од великог утицаја на зачетке креирања репрезентативне културе младе српске државе, као и на формирање владарских слика.

Конституисањем канонског Карађорђевог лика потврђена је активна улога јавности у креирању основног типа владарског портрета, који је на тим основама у доброј мери функционисао у Србији током 19. века. Канонски Карађорђев

портрет, рад Владимира Боровиковског, познат по знаменитој копији коју је извео Урош Кнежевић, постао је модел модерног концепта владарске профане иконе.

Уколико је учешће јавности у критичком вредновању српске државе и државног устројства било ограничено, оно се јасно уочава у домену визуелне културе. На тако постављеним основама наставио се упоредни *пут* јавности и владарских слика у Кнежевини Србији. Период владавине кнеза Милоша обележен је првим правим контурама јавног мњења, што се манифестовало у латентној супротности између државе и друштва. Јавност је још била првенствено политичка категорија, док се њена културна, литерарна структура тек уобличавала. Тако су владарски портрети били излагани у оквирима дворова, који су у то доба и даље били релативно затворене просторне и симболичке категорије.³² Дворови, као простори манифестације владарске репрезентације, били су у великој мери строго организоване јединице, у којима су махом партиципирали дворјани.³³ Првенствено организовани као простори моћи, дворови су указивали на статус и дигнитет владара, поиманог као носиоца целокупног суверенитета.³⁴ Исконструисана народност двора производ је и еквивалент конструктивне слике о народном, исконском владару.³⁵ Истицање двора као народне куће првенствено је маркетиншка порука, која је стварала привид конекције дворских структура и владара с народом, а касније и са јавним мњењем.

С временом су се дворске структуре отвориле. Јавне свечаности, које су организоване на дворовима у доба кнеза Милоша,³⁶ као и током читавог 19. века, сугерисале су демократичност дворског простора и његову отвореност за јавност. Двор је тако постао простор исконструисане демократизације и простор од највишег јавног интереса. Двор је устројен као правни и симболички нуклеус

³² К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008, 167–169.

³³ О функционисању дворова у Европи у новом веку: *The Princely Courts of Europe, Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1750*, Ed. by J. Adamson, London 2000; H. Graf, *The Residenz in München. Hofzeremoniell, Innerräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. Bis Kaiser Karl VII*, München 2002; *Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert. Monarchische Repräsentation zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Hrg. von W. Telesko, Wien 2010.

³⁴ I. Waldt, *Residenz*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, München 2011, 310–318.

³⁵ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 26–27.

³⁶ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, 132–138.

друштва, поставши огледни симбол пулса јавности. Ширењем јавности и проширењем радијуса концентричних кругова јавног мњења, отварала се и структура дворског живота. Постепено се све већи број актера јавног живота укључивао у одређене церемонијалне активности дворског ритуала.

На основу дефиниције двора као јавног простора можемо тумачити и *контрафу* с ликом кнеза Милоша, која се налазила у шареној соби кнежевог конака у Београду. Она је рефлексивна кнежева ауторитативне власти, намењена пре свега аутопројекционој конзумацији владара, али је и визуелни симбол размене који комуницира с припадницима јавности, који у одређеном моменту партиципирају у дворском животу.³⁷

У попису инвентара конака кнеза Милоша наводи се да се у шареној соби поред контрафе с ликом кнеза Милоша налазио и портрет Савке Обреновић.³⁸ (сл. 30) Упркос недостатку опипљивих доказа, са извесним опрезом можемо указати на могућност да је портрет Савке Обреновић, данас у власништву Музеја града Београда, можда управо наведени портрет из шарене собе кнежевог конака.³⁹ Портрет је израђен 1845. године и дело је Миклоша Барабаша, угледног мађарског сликара. Он је кнежеву ћерку представио у форми репрезентативног портрета. Манифестациони портрет владареве ћерке одражава моћ и углед владарског дома, дефинисан реторичким гестом младе жене. Кнежева ћерка придржава медаљон са кнежевим ликом *нудећи* га замишљеном посматрачу. Сублимним али и назначеним гестом, она придржава очеву слику, истичући тако свој статус, али и високи положај свог оца. Емоционални покрет, као визуелизација везе ћерке и оца, прераста у акт симболичке репрезентације владарског дома и главе дома Обреновића. Минијатурни кнежев портрет прераста артифицијелну симболичку димензију материјала и вештину филигранску израде. Он постаје симбол власти и моћи породице Обреновић, који се у акту комуникацијске размене нуди јавности.⁴⁰

Многобројни портрети кнеза Милоша, попут чувеног портрета са уставом у рукама, рад Уроша Кнежевића из 1836. године, подупиру тезу о деловању

³⁷ Б. Перуничкић, *Београдски суд 1819–1839*, Београд 1964, 212-214.

³⁸ Исто.

³⁹ Портрет се налази у власништву Музеја града Београда под инв. бр. У 403.

⁴⁰ L. R. Bass, *The Drama of the Portrait, Theatre and Visual Culture in Early Modern Spain*, 8. и даље.

јавности у обликовању владарских портрета. Портрет је уподобљен укусу јавности, са намером да се владар прикаже као активни поштовалац уставних категорија. Не треба пренебрегнути ни вероватну кнежеву жељу да се у јавности прикаже као бранилац закона, чиме се провоцира старо питање: ко заправо уобличава портрет – владар или јавност.

Владарски портрети су имали значајну јавну улогу и након изгнанства кнеза Милоша из Србије. Ендрју Арчибалд Пејтон сведочи да је током 1844. године кнежев портрет био изложен у оквиру велике дворске галерије кнеза Александра Карађорђевића. У свом опису дворске галерије у кнежевом конаку у Београду Пејтон се посебно осврнуо на портрет кнеза Милоша са свитком, забележивши следеће:

Посебно је био занимљив Милошев портрет рађен у уљу, потпуно без chiaro scuro, али његова одликовања, рупице за дугмад, чак и велики младеж на образу, беху урађени веома брижљиво и са свим појединостима. У левој руци је држао неки свитак на коме је писало Устав а десна му је рука била делимично савијена и значајно је показивала на поменути свитак, док је кажипрст био украшен великим дијамантским прстеном.⁴¹

Јасно је да је и након промене власти јавност партиципирала у кнежевом портрету. Чињеница да је изложен баш портрет уставом ограниченог владара, указује на потребу моћних уставобранитеља да примером из прошлости укажу на тип владавине који треба да се спроводи у садашњости као модел унапред пројектоване и детерминисане будућности. Дакле, портрет уобличен по мери јавности и даље је функционисао у складу са задатим оквирима јавног мњења, дефинишући изнова исте идеале. Слика владара је тако постала изванисторијски пример и образац добре и правичне владавине чија је нормативност потврђивана у непрекидном контакту са јавношћу.

Јавност и слика владара у доба прве владе кнеза Михаила

Јавност и уобличавање владарског представљања, као и дистрибуирање владарских слика, задобили су ново значење у доба краткотрајне власти кнеза

⁴¹ Е. А. Пејтон, *Србија. Најмлађи члан европске престонице или боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутрашњости 1843 и 1844. године*, Нови Сад 1996, 84.

Михаила. Након прогонства кнеза Милоша и готово неприметне владавине кнеза Милана, на престо је 1839. године ступио кнез Михаило. Под притиском уставобранитеља, који су збацили са власти његовог оца, млади кнез је у великој мери морао да свој владарски програм прилагоди све снажнијем јавном мњењу. Апсолутизам кнеза Милоша више није био могућ, и нови владар је своју прилагођавао у сагласју с јавношћу.

Из сликовитог описа догађаја који су пратили Пекетину буну може се сагледати колико је било снажно учешће јавности у Србији за време власти кнеза Михаила. Наиме, током побуне је затворен сердар Мићић, што је изазвало гнев његових земљака, и тада је:

...а кад у јутру а оно 4 хиљаде Ужичана, Чачана и Рудничана опколе топчидерски конак, где је седео Кнез Михаило, и заштиту свога „сердара“. Кнез Михаило изиђе на ћошку, и говори им да се стишају; не помаже него ударају на кућу вичући на његове министре.⁴²

На крају је сердар био ослобођен. Поменути догађај јасно указује на снагу јавног мњења, као и на регионалне идентитетске особености, које су се тешко саображавале са намером централне управе да модернизује и централизује земљу. Владар је устукнуо пред мноштвом, ослободивши њиховог првака. Тако је на пластичан начин приказана снага јавности, макар у њеном политичком смислу.

У том новоуспостављеном оквиру требало је покренути и визуелизацију владарског лика. Представа кнеза Михаила у народној ношњи, дело Јована Поповића из 1841. године, одражава пројектовану слику владара насталу у сагласју с јавним мњењем.⁴³ Народ као идеолошки конструкт и феномен дело је елитне јавности, која је иза истицања народности протурала своје програмске циљеве. На исти начин и у склопу таквог модела деловао је и кнез Михаило, на шта упућује и његова представа у народном оделу.

Учешће јавности потврђено је и на знаменитим акварелом *Књаз Михаило отвара седницу Друштва српске словесности*, рад Анастаса Јовановића из 1842.

⁴² Архив САНУ, *Дневник Милана Ђ. Миличевића (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869)*, Историјска збирка сиг. бр. 9327, Књ. I, 136.

⁴³ Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 50–52.

године.⁴⁴ (сл. 31) Оснивањем Друштва српске словесности пластично се потврђује узлет јавности и указује на однос друштва према држави. Моменат приказивања поменутих седнице потврђује владареву демократичност, као и снагу учешћа јавности. Кнез више није искључиви појединац који формира јавност, већ својим учешћем постаје актер у процесу стварања јавног мњења.

Кнез је изолован и величајно посвећен балдахином на којем се налази круна. Истовремено, и упркос визуелним одликама кнежевске моћи, владар је ограничен српским грбом иза себе, који га, као симбол државе, и маркира. Кнез Михаило остаје носилац јавности, њен кључни агенс који се усаглашава, или пак повинује, концентричним круговима јавности, симболично приказаним на седници. Представници цркве, културе и војске указују на пресек друштва, као и на основне структуре јавности која активно учествује у дефинисању државне и културне политике. Поменути акварел Анастаса Јовановића једна је од познатијих представа српске визуелне културе 19. века, чији значај лежи у њеном јавном карактеру. На његов значај указао је и Константин Јовановић, син Анастаса Јовановића, творца визуелне представе, истакавши да му је отац још у детињству посредно указао на акварел као на слику јавног мњења Кнежевине Србије.⁴⁵

Јавност и слика владара у доба кнеза Александра

Учешће јавности у репрезентацији власти Кнежевине Србије било је приметније него у доба кнеза Милоша. Моћни *народни* прваци, оличени у ликовима уставобранитеља, постали су парадигма оснажане јавности у време власти кнеза Александра Карађорђевића. Значај грађанске јавности, зачете у време краткотрајне владавине кнеза Михаила, порастао је у доба новог кнеза. Успостављањем културних институција означена је нова моћ јавности, која је расла сразмерно потискујући личност кнеза Александра.

На такав начин може се посматрати функционисање кнежевог двора као симбола јавности заједнице. Двор је коначно постао место манифестације јавности, а све мање простор до тада неприкосновеног и неповредивог ауторитета српског кнеза. Многобројне забаве и дворске светковине биле су у функцији самопрепознавања грађанске јавности. Дворски ритуали манифестовали су уже

⁴⁴ Акварел се налази у власништву Музеја града Београда под инв. бр. АЈ 370.

⁴⁵ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, прир. В. Дедијер, 35.

интересе појединаца унутар шире заједнице.⁴⁶ Нови слој чиновника, дипломатски кор и други друштвени чиниоци, партиципирани су у јавном животу државе чији је симболички центар био двор кнеза Александра.

У склопу праксе већег учешћа јавности формирана је дворска галерија.⁴⁷ Изложени портрети српских владара и хероја нације верификовали су тежњу двора да систем и праксу власти приближи јавности. Славну галерију портрета описује и угледни гост Ендру Арчибалд Пејтон, посебно портрете кнеза Александра и других владара.⁴⁸ Пејтон истиче портрет кнежевог оца, који је красио кнежеву канцеларију.⁴⁹ Портрет војда Карађорђа издвојен из масе других портрета, указује на приватну и симболичку везу двојице владара. Слика оснивача династије није била постављена у салону за аудијенције, већ у кнежевом личном простору, што у одређеној мери указује на приватну употребу портрета.⁵⁰ Истовремено, портрет указује и на јавни карактер владарске слике, будући да је била део кнежевог пословног простора у који је приступио и Пејтон. Сепарација приватног и јавног простора у оквиру дворске структуре још једном се показала непримењивом у пракси, јер је целокупан дворски простор по суштини отворени субјекат јавности.

У доба владе кнеза Александра јавности је понуђен и лик његовог сина, престолонаследника Петра.⁵¹ (сл. 32) Литографија са ликом малог наследника престола, настала средином 19. века, дефинисана је у складу са старом визуелном праксом апсолутизма, али је усаглашена и са очекивањима јавности. Млади краљевић приказан је у посвећеном простору, док београдску тврђаву обасјава сунце, као метафора непрекидног обнављања монархије. Истовремено, пароброд који се креће Савом, у садејству са сунцем, најављује васкрснуће српске државе, засноване на постулатима светлости, прогреса и развоја, који подстиче економска елита и креира јавно мњење.

⁴⁶ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 311–312

⁴⁷ Исто, 313–315.

⁴⁸ Е. А. Пејтон, *Србија. Најмлађи члан европске престонице или боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутрашњости 1843. и 1844. године*, 84

⁴⁹ Исто, 204–5

⁵⁰ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 315.

⁵¹ Литографија се налази у власништву Историјског музеја Србије под инв. бр. 4932.

Тако је, након видног учешћа политичке јавности у време владе кнеза Михаила, у време кнеза Александра Карађорђевића дошло до појаве литерарне, културне јавности. Са новом снагом јавности морао је рачунати и млади владар чија се *вештачка* слика, као и она *права*, имала уподобити нормама јавности.

Јавност и слика владара у доба кнеза Милоша и кнеза Михаила

Током владавине кнеза Александра Карађорђевића, породица Обреновић се налазила у политичком изгнанству. Међутим, њихово одсуство из матичне државе у јавности није умањило представљање слика са њиховим ликовима. Наравно, околности су утицале да популарисање владарских ликова Обреновића буде ограничено, али је пропагандни систем збачене владарске породице још био активан.

Слике кнеза Милоша и кнеза Михаила и даље су биле у оптицају, јер се потреба за владарским сликама појачала управо због физичке одсутности бивших монарха. Недостатак живих слика требало је надоместити њиховим вештачким представама. Немогућност пласирања ликова Обреновића у Кнежевини због цензуре надокнађена је многобројним представама које су пласиране на инострано тржиште.

Вероватно је да су украсне игле из Музеја града Београда⁵² са ликовима кнеза Милоша и кнеза Михаила настале управо у време емиграције Обреновића. (сл. 33) Судајући по младалачкој представи кнеза Михаила, украсне игле су настале у периоду пре повратка Обреновића на власт. Остаје питање да ли су их носили угледни појединци у иностранству или су биле одраз непрекинуте лојалности појединаца који су остали у кнежевини, упркос израженој династичкој привржености дому Обреновића. У сваком случају, сигурно је да су оне функционисале као посебна и драгоцену династичка меморабилија, и да су јавно манифестовале приврженост и династичку лојалност корисника ових малих, али симболично изузетно важних, династичких артефаката.

Владарске слике су функционисале по старом пропагандном систему, са циљем да се јавност убеди и *подучи*. Истовремено, владарске слике су биле инверзно огледало очекивања и хтења јавности, на шта упућује и велики број

⁵² Украсне игле налазе се у власништву Музеја града Београда, под инв бр. И₁-2687

репрезентативних портрета кнеза Михаила у народном оделу, чији је аутор Анастас Јовановић. Многобројни литографски отисци са кнежевим ликом били су у функцији истицања његове искреиране народности, као парадигме домаћинске, народне српске куће. Кнез Михаило у народном оделу постао је део уобичајене националне иконографије током револуционарних догађаја 1848. године. Иконографија национализма подразумевала је и употребу знаменитих народних представа, које су медијски пренешене на објекте утилитарне намене. Тако је знаменита композиција *Срби око гуслара*, рад Анастаса Јовановића, утиснута на будилнике који су били на тржишту током револуционарних година.⁵³

Од многобројних композиција које су пласиране током година изгнанства породице Обреновић, посебно се истиче фотографија кнегиње Јулије у ентеријеру, дело Анастаса Јовановића из 1856. године. (сл. 34) Ова фотографија, настала као физички и симболички пандан представи кнеза Михаила, парадигма је употребе владарских представа у приватном простору. У манифестационом ентеријеру представљена је кнегиња Јулија, као симбол женствености и отмености. Богато удешен женски простор метафора је удобног света бидермајера. У *заобљеном* и удобном женском простору представљена је кнежева супруга, она која прати владара и која обитава у свом *женском свету*. Аутономни простор снене чулности потврђен је кнегињиним погледом у прозор, који постаје метафора слободе, али и контемплације. Женски ентеријер постаје микропростор који на симболичан начин рефлектује макроуниверзум. Он је слика женских осећања и хтења, али и ограничења. У брижљиво инсценираном и родно одређеном простору, на столу се налази фотографија кнеза Михаила. У кабинетској форми представљен је кнежев лик као маркер простора, али и владарке. Владарева слика потврђује простор и кнегињин социјални статус. Фотографија постаје уобличитељ простора и обавезујућа норма кнегињиног света. Она је профана икона, објекат нежних али и нормираних осећања, и меморијски објекат правога владара. Фотографија је жижни симбол ентеријера, али и доказ сталног и активног присуства кнеза Михаила, у чији вештачки лик кнегиња ипак не гледа, будући да се њен контемплативно меланхолични поглед губи у даљини.

⁵³ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962, 43.

Простор у којем је снимљена фотографија јесте будоар књегиње Јулије у дворцу у Иванки. У суштини, *измештени* двор у Иванки био је репрезентативан простор маркиран владарским сликама. Услед девастације простора након династичке смене онемогућен је увид у првобитну декорацију владарске резиденције. На основу неколико описа из 20. века на посредан начин сагледавамо славу и величајност простора, као и функцију владарских слика у његовом креирању. Владарске слике, било да су у форми портрета, литографија, фотографија или биста, дефинисале су симболичку структуру двора, као метафору односа владара и јавности.

У том симболички структурираном свету политичке напетости између државе (двора) и друштва, важно место, поред *живе, перформативне* слике владара, имале су и његове вештачке представе. Оне су утицале на формирање јавности или су пак – уобличене од јавности – представљале огледање снага у друштву. Наведени описи резиденције у Иванки указују на преостале владарске представе које су се још могле видети током 20. века. Особито драгоцене описе простора даје Милан Стојимировић, који је током 1936. године посетио Иванку. У својим мемоарима,⁵⁴ као и у листу *Самоуправа*,⁵⁵ Стојимировић обавештава јавност о владарским представама које су се налазиле у резиденцији. Из описа сазнајемо да се на првом спрату резиденције у *облачиони* налазио бакрорез са представом кнеза Михаила у фаетону.⁵⁶ На првом спрату, у највећем салону, могао се видети велики *академичарски* портрет кнеза Михаила, настао пре 1850. године.⁵⁷ Према Стојимировићевом опису портрета, у питању је представа кнеза Михаила из млађих дана. Кнез је представљен са бакенбардима, заогрнут великим плаштом, док му се *глава помаља кроз тамни хинтегрунт, а цела биста књегиње је завијена у романтичарски црвени плашт*.⁵⁸ Стојимировић наводи да је у питању верзија кнежевог лика у бакрорезу, који је красио насловницу једне од Вукових песама. Стојимировић је утврдио да се оригинал поменуте представе, изведене у техници уља на платну, у моменту изнетог описа налазио у клубу „Џокеј“ у

⁵⁴ М. Ј. Стојимировић, *Дневник 1936–1941*, Нови Сад 2000, 74–75.

⁵⁵ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁵⁶ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁵⁷ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁵⁸ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

Београду.⁵⁹ На првом спрату у *салончету* још се налазила представа кнегиње Наталије и малог кнеза Милана у народном оделу, вероватно као спомен на њихову посету током 80-их година 19. века.⁶⁰ У другом малом салону налазиле су се многобројне *минијатурне* слике кнеза Михаила и кнеза Милоша.⁶¹ У питању су кабинетске фотографије и евентуално друге представе мањих формата, изведених у масовним медијима. Биле су то слике кнеза Михаила из млађих дана, као и разне представе кнеза Милоша познате са потоњих представа на којима је кнез дефинисан као *Велики*.⁶² Очигледно су то биле канонске допојасне представе кнеза Милоша у свечаној долами, вероватно једна од варијација које је извео Анастас Јовановић, и које су касније репродуковане у различитим медијима.

У невеликој билијарској соби на спрату, у време Стојимировиће посете налазила су се два кнежева портрета – велики, репрезентативни портрет кнеза Михаила, дело непознатог сликара,⁶³ и мањи портрет, такође рад неименованог сликара.⁶⁴ Кнез Михаило је на мањем портрету приказан на коњу, са корбачем, а на глави носи мађарски шешир украшен дугачким пером. Тако је билијарска соба, као маскулозни мушки простор спорта и забаве, потврђена владарским портретима. Простор мушке разоноде у функцији друштвене забаве био је предодређен за доминантне кнежеве портрете, који указују на његову мужевност и контролу. Упркос сумњи да су слике изворно биле на овај начин постављене, као и скепси да су се налазиле баш у тим просторијама, можемо да *поверујемо*, на основу намене простора и функционалности владарских слика, да је распоред слика у *стварном времену* био истоветан оном са којим се Милан Стојимировић сусрео готово век касније.

Истовремено, на основу мемоара Чедомиља Мијатовића можемо закључити да су владарске слике биле парадигма борбе јавности, као и продукт напетости друштва и државе, система и појединца. Сећајући се свог детињства, Мијатовић наводи да је оно било обележено снажном едукацијом, са идејом подстицања лојалности и љубави према Карађорђу и, посредно, према кнезу

⁵⁹ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁶⁰ М. Ј. Стојимировић, *Дневник 1936–1941*, 73.

⁶¹ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁶² Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁶³ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

⁶⁴ Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936).

Александру Карађорђевићу.⁶⁵ Док су се писали панегирици вожду Карађорђу, Мијатовићева мајка је с поносом носила брош са ликом кнеза Михаила. Мијатовић је био ватрени поборник династије Карађорђевић, упркос мајци, која је певала песме за које је веровала да их је написао кнез Михаило, и упркос очуху, ватреном обожаваоцу кнеза Милоша. Дакле, на њега ни у младости није могла утицати агитација родитеља као чланова јавности и припадника друштва. Држава, као едукативна машинерија, оформила је његово политичко биће, условивши његову приврженост дому Карађорђевића. Наведене Мијатовићеве речи важно су сведочанство о функционисању владарских слика као идеолошких образаца, али и јавних маркера одређених породица и појединаца. Податак да је Мијатовићева мајка носила брош са ликом прогнаног кнеза, указује на личну везу владара и појединца, засновану на емоционалној вези два субјекта који се коначно сусрећу преко слике владара.

Тако владарска слика потврђује свој комуникациони потенцијал и потврђује своју јавну намену. Она је истовремено могла да буде и апотропејски симбол, знак заштите појединца, али и породичног дома. Концепт ношења владарских слика као амајлијских предмета није новина, већ је део старог процеса секуларизације светог, са идејом трансфера религијских моћи у домен световног.⁶⁶ Слике владара дефинисане су као заштитничке представе, означивши пренос снаге светог на нове профане хероје. Владарске слике су амулети, јединице заштите коју гарантује реално представљени лик на медаљону, у овом случају лик на брошу који је носила Мијатовићева мајка.

*

Збацивање са власти кнеза Александра Карађорђевића условило је рестаурацију старог режима Обреновића. Упркос намери светоандрејских скупштинара да стара власт поприми нови облик владавине, пракса је показала супротно. Стари апсолутистички систем владавине дома Обреновића није могао да се деконструше за релативно кратко време.

⁶⁵ Ч. Мијатовић, *Успомене балканског дипломате*, прир. С. Г. Марковић, Београд 2008, 115.

⁶⁶ Најпознатији случај употребе минијатурних портрета у визуелном систему репрезентације односи се на *случај* краљице Елизабете у Енглеској током 16. века: R. Strong. *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London 2003, посебно ,121–124.

Визуелна култура је послужила да се правилно уочи двојност виђења нове власти у Србији након протеривања династије Карађорђевић. Литографија Карола Попа де Сатмарија, из 1859. године, приказује моменат када скупштинари предају позив кнезу Милошу у Букурешту, позивајући га да се врати у Србију и преузме престо. (сл. 35) Представа је визуелно сведочанство о структури моћи и учешћу јавности у државном устројству. Депутарци равноправно наступају пред владаром. Они су легитимни представници политичке јавности, који се са истакнутим достојанством и статусом упуштају у политичко надметање са старим кнезом.⁶⁷ Имена скупштинара исписана су у виду супскрипције и јасно упућују на њихов положај и идентитет као политичких личности. Скупштинари више нису скуп анонимних поданика *оца отечества*. Они постају политички субјекти и носиоци значења, који конституишу и артикулишу вољу народа чијој се снази мора повинovati и суверен. Равноправност у форми и садржају оличена је у лику депутарца који предаје позив кнезу Милошу. Тиме је требало да се укаже на политички консензус и стратегију политичке једнакости. Са друге стране, уочљив је и покровитељски став кнеза Милоша, који посредно упућује на његов концепт очинства. Кнез Милош је себе видео као *оца отечества*, родитеља и старатеља целокупног тела народа, чији је он симболичка и правна глава.⁶⁸ Кнежево примање писменог позива посредно је означило да он прихвата народ у своје руке и смешта га под своје скуте.

Поменути различитост у поимању власти и места јавности у функционисању државе појавило се недуго после уручења наведеног писма. Део јавности је у кнезу видео великог обновитеља династичке славе и рестаурацију старог апсолутизма. Извештач званичних *Српских новина* пратио је тријумфални повратак кнеза Милоша у Србију. Он је посебно истакао деоницу пута од Зајечара до Гургусовца, места у којем се налазила злогласна Гургусовачка кула, простор утамничења присталица династије Обреновић. Извештач у своје импресије вешто умеће властито поимање власти, индиректно утичући на структуру државног устројства:

⁶⁷ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Милоша Обреновића*, Peristil, XXXII, Zagreb 1988/89, 306.

⁶⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 315–317.

*Сузе ми и нехотице на очи лете гледајући дивну радост и весеље народно. Ево нас целим путем, усклици народни прате. Тријумф Цезара могу је сјајнији бити, али радоснији никако. Грбови српски поносито стоје над прекрасним сводовима од зеленог бора. При непрестаним усклицима народа нашег кнез весело улази у прекрасно окићен конак свој. Ура. Ура. Живио књаз. Живио отац и избавитељ наш. Но шта оно на брду пламти. То је проклета кула гургусовачка, она у пламену гори. Гледај како се у густом диму разноси. Тако да се разнесу душмани наши. Тако да се у прах и пепео претворе душмани народни под ногама отца и избавитеља нашег.*⁶⁹

Владар је приказан као римски тријумфатор и његов пут је изједначен са римским тријумфалним адвентом.⁷⁰ Кнез Милош је фигура достојна дивљења и апсолутни *отац отечества*, онај који адоптира народ, као што отац присваја своје дете. На путу славе и тријумфа извештач указује на манифестацију кнежеве моћи, која има свој врхунац у акту спаљивања Гургусовачке куле. Тријумф и снага сажели су се у узвишеној личности повратника на српски престо. Онај који долази у пламену и ватри, и који снагом своје мишице слама своје противнике, засигурно није себе поимао као владара уподобљеног јавном мњењу, оличеном у народним скупштинарима.

Кнежев повратак је на сличан начин пропраћен широм Србије. Владарске слике кнеза Милоша и кнеза Михаила, обавијене венцима, постављене су почетком јануара на владичански дом у Карановцу.⁷¹ Тако је визуелизована жеља доминантног дела црквене јерархије, који је у монарху видео неприкосновеног божјег изабраника и заштитника праве вере. У Ваљеву је у част кнежевог повратка на пијаци постављена пирамида на којој се нашла слика кнеза Милоша.⁷²

Демонстративно одбијање кнеза Милоша да по приспећу у Београд најпре оде у скупштину, указало је на суштину поимања власти дома Обреновића. Власт је директно од Бога дарована кнезу и, сходно томе, кнез је најпре отишао у Саборну цркву. Одлазак у скупштину означио би пренос владаревог легитимитета на представнике народа, што један Обреновић није смео себи да дозволи. Упркос

⁶⁹ Српске новине, бр. 8, год. XXVI (Београд, 20. јануар 1859).

⁷⁰ Z. Rickert, *Triumph*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, 455–464.

⁷¹ Српске новине, бр. 14, год. XXVI (Београд, 31. јануар 1859).

⁷² Српске новине, бр. 4, год. XXVI (Београд, 10. јануар 1859).

опозицији скупштинара, кнежева превласт је била несумњива. У докату зграде Совјета била је постављена инсталација која је сликовито дефинисала ново државно устројство. Са леве стране српског грба стајао је портрет кнеза Михаила, а са десне портрет кнеза Милоша, док је испод грба био истакнут транспарент са натписом: *Време и моје право, Живио народ.*⁷³

Намера уобличитеља инсталације је највероватније била да се истакне баланс двеју страна, кнеза и скупштине. Грб и портрети, као и пратећи натпис, сугерисали су двојство власти, равнотежу сила, претпостављајући идеалну политичку симфонију. Међутим, у пракси су портрети детерминисали српски грб, који је постао лични, кнежевски грб породице Обреновић, што је јасно истакло превласт апсолутистичког поимања власти кнеза и његовог наследника.

Део јавности је у владару и даље видео харизматичног лидера, коме се имало безусловно поклонити. У ту сврху је и на владарским сликама истицано поимање владарске личности и облика државног и владарског устројства. Велики ефемерни спектакл који је организован у Београду, као и широм Србије, у част владаревог приспећа у Србију, обележен је истицањем великог броја владарских представа. На једнима је кнез дефинисан као уставни владар – дакле, монарх ограничен деловањем јавности – док је на другима истицана владарева неприкосновена личност.

У креирању целокупног спектакла учествовало је грађанство Београда и јавне институције, као део државне структуре. Сећајући се своје младости, Јован Драгашевић пише да је као питомац Војне академије учествовао у подизању славолука испред зграде Војне академије.⁷⁴

Учешће јавности у уобличавању и функционисању вештачког владарског лика кулминирало је приликом ношења култног портрета кнеза Милоша у ноћи након што је Светоандрејска скупштина одлучила да позове кнеза Милоша на српски престо. Том приликом скупштинари су носили кнежев портрет, што је овековечено и на славној слици *Бакљада кроз Стамбол капију*, рад Ђуре Јакшића из 1859. године.

⁷³ Српске новине, бр. 13, год. XXVI (Београд, 29. јануар 1859).

⁷⁴ Ј. Драгашевић, *Истинске приче. Аутобиографија у одломцима*, књ. 1, Београд 1888, 157.

Кнез Милош је 1860. године поклатио београдском читалишту управо тај освештани портрет.⁷⁵ Београдско читалиште је требало да постане кључно место градске јавности, простор у којем се по дефиницији уобличава јавно мњење, и у којем се манифестује литерарна, критичка јавност. У простору медијске комуникације, где се размењују вербалне и визуелне информације, у форми изложбеног простора, и где се читају новине, постављен је култни кнежев портрет. Остаје питање шта је кнез својим даровним актом желео да произведе – да поништи јавност својим харизматичним портретом, или да рекламира свој лик постављањем вештачког дублера у простор који симболише срж јавног мњења. Можда је само схватио да је комуникација кључ одржавања на власти и да је стога неопходан дијалог са све моћнијим јавним мњењем у Србији. Упркос различитим тумачењима кнежевог геста, једно је сигурно – портрет кнеза Милоша се нашао пред очима јавности. Кнез је посредством своје слике постао *свакодневно* доступан конзументима и креаторима јавности, било као предмет критике, или као објекат који својим присуством уобличава јавност.

По инжењерским пројектима, широм престонице подизани су славолуци славе и моћи у част повратка Обреновића,⁷⁶ што је показатељ да је владарска репрезентација у доба повратка Обреновића постављена одозго, будући да се још није догодило суштинско раздвајање државе и друштва.

Владарска слика Обреновића била је део новог, медијског тржишта које је постало метафора учешћа јавности у репрезентацији владарског дома. Тако је Јевта Огњановић у новембру 1859. године дао оглас у *Српским новинама* да се у дућану „Код Златног сунца“ у Шапцу могу купити светли ликови фамилије кнеза Милоша Обреновића.⁷⁷ Нова снага јавности подразумевала је медијски пласман владарских слика и њихову потенцијалну конзумацију.

Кнез Милош је по повратку у земљу настојао да своју власт учини што популарнијом. С тим циљем на уму владар је наложио Савету да одобри новац за ковање медаље и крстова у част одлука Свето–андрејске скупштине, и у славу свог тријумфалног повратка у земљу. Тако је 1859. године искована прва српска

⁷⁵ *Записи Јеврема Грујића*, књ. 2, Београд 1922, 187.

⁷⁶ Исто, 158.

⁷⁷ Српске новине, бр. 5, год. XXVI (Београд, 3. новембар 1859).

медаља, на чијем је аверсу представљен моћни владар.⁷⁸ Медаља је вероватно изведена по нацрту Анастаса Јовановића, који је 1865. године поклонио Народном музеју у Београду калуп за израду медаље.⁷⁹ Медаља је додељивана на Малогоспојинској скупштини у Крагујевцу 1859. године.⁸⁰ Тако је у присуству кнеза додељиван његов пластични лик, као белег суверенове моћи и симбол привржености, који су на прсима имали понети народни посланици. Тако је јавност маркирана и детерминисана владарским ликом и снагом деловање његове слике.

Другу краткотрајну владавину кнеза Милоша обележила је напетост између владара и јавности. Ограничење кнеза или његова неограничена супремација и даље су поларизовали јавност, формирајући однос државе и друштва. Смрт кнеза Милоша изазвала је повећану емоционалност и изражени пијетет према *оцу отечества*, омогућивши конституисање његовог вечитог, вештачког лика у јавности.

Конак кнеза Милоша, као резиденција почившег кнеза, био је природан избор за уобличавање његовог меморијског лика. Јавни простор конака временом је губио функцију дворске репрезентације, али је уобличавањем сећања на кнеза Милоша задржао потребну дозу јавности. Конак је током друге половине 19. века постао простор масовних посета са циљем глорификације великог покојника, као парадигме династичке виталности. Тако је конак постао дестинација династичког туризма и патриотског ходочашћа. Вештачки лик кнеза Милоша био је и након владарева смрти у жижи јавности, која је у великом броју партиципирала у његовом меморијском лику и животу.

Посета кнежевом конаку била је део обавезне туре страних посетилаца Београда. О својој посети конака кнеза Милоша Луј Леже је оставио драгоцен опис:

На столу поред постеље на којој је издахнуо, изложена је гипсана маска која показује енергичан и бруталан израз лица, физиономију човека силних

⁷⁸ М. Рашковић, *Анастас Јовановић—аутор прве српске медаље*, Годишњак града Београда XXVIII (Београд 1980), 123–129.

⁷⁹ Исто, 126–127.

⁸⁰ Исто, 126.

*страсти који би у слободној земљи био тиранин, а који је имао ту част да буде ослободилац своје угњетаване земље...*⁸¹

Застрашујући и бруталан лик кнеза Милоша и даље је дефинисао мишљење јавности. Кнежева посмртна маска није перципирана као последњи лик једног оронулог старца, већ је поимана као снажан, последњи животни отисак моћног и аутентичног суверена. Натурална кнежева слика, преображена наменом и простором, снажно је деловала на адресата, који је у складу са култном наменом просторије одлазио детерминисан поруком моћи и снаге. Тако је друго владарево тело, сублимирано у покојниковој маски, деловало на посматрача убеђујући га да се налази пред култном ефигијом великог човека.

Конак кнеза Милоша дефинисан је крајем века као спомен-обележје почившег суверена. Преображајем у простор јавности, конак кнеза Милоша је и даље имао важну улогу у формирању јавности Србије. Крајем 19. века конак је посетио Евгениј Марков, који наводи да су се могли видети портрети кнеза Милоша у његовој спаваћој, кулној соби.⁸² Марков указује на кнежев велики парадни портрет у природној величини, као и на један мањи, на којем је кнез приказан с турбаном на глави, вероватно алудирајући на знаменити рад Павела Ђурковића из 1824. године.

*

Након смрти кнеза Милоша, сва власт у Кнежевини била је концентрисана у рукама његовог сина. Кнез Михаило је суштински наставио политику дома Обреновића, тежећи да умањи утицај јавности. Тако је кнез током своје владавине само трипут сазвао народну скупштину. Умањење моћи политичке јавности није успела да надомести ни појава Уједињене омладине српске. Првобитну идилу између кнеза и ове организације нарушила је недовољно активна политика кнеза Михаила у односу на Србе изван граница Кнежевине. Упркос ауторитативној политици кнеза Михаила, сублимираној у његовом ставу да народ није зрео за активније учешће у деоби власти, културне институције су наставиле да активно делују у јавном животу.

⁸¹ Л. Леже, *Словенски свет*, Београд у деветнаестом веку, Из дела страних путописаца, Београд 2008, 52.

⁸² Е. Марков, *Путовање по Србији и Црној Гори*, 198.

Тако су се 1862. године у свечаној сали Лицеја у Београду могли видети портрети кнеза Михаила и кнеза Николе, као и представа кнеза Милоша са барјаком у руци, као део композиције *Таковски устанак*.⁸³

Феномен културне јавности, зачет у доба владе кнеза Александра Карађорђевића, попримио је значајнију ноту током владавине кнеза Михаила. Тржиште уметнина почело је да добија своје контуре. Ширење јавности и већа партиципација грађанства у конзумацији слика, посебно владарских, били су све видљивији. Појава нових медија, пре свега оличена у масовним техникама литографије и фотографије, утицала је на креирање новог медијског простора.

У масовној конзумацији владарских слика још није у потпуности завладала купопродајна закономерност, али је јачањем тржишта почела да се креира нова медијска стварност. Јефтине масовни отисци са владаревим ликом почели су да освајају тржиште и да делују у све ширим круговима јавности. У склопу медијског механизма учествовали су сви потребни чиниоци – уметници и дистрибутери. Тако су владарске слике красиле новине, књиге, као и самосталне медијске форме, попут фотографије и литографије. Сlike са ликом владара постале су део рекламних кампања у новинама, и редовна поставка у књижарским изложима. Некада ексклузивне слике владара, намењене малом кругу привилегованих, изгубиле су високу ауру, поставши предмет свакодневне конзумације. Владарске слике су у одређеној мери биле потчињене диктату тржишта, заснованом на понуди и тражњи. Тако су оне постале рекламни објекти чији је пласман зависио од способности власти и њене стратегије пласирања владарских слика, и још више од бројних препродаваца и шпекуланата, који су у њиховој продаји видели лукративан посао. Упркос претпостављеној оданости владару и његовом лику од стране учесника у медијској утакмици, слика владара је постала роба на тржишту, још један медијски производ на новом, конкурентном медијском небу. Додуше, владарска слика је остала најузвишенија *роба*, и даље подложна државној цензури, али на крају сведена на медијски производ. Тако се у *Српским новинама* 1863. године огласио Ђорђе Стајић, рекламирајући своју књигу *Кнез Милош*.⁸⁴ Он је у наставку огласа заинтересоване, који нису били

⁸³ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 340.

⁸⁴ Српске новине, бр. 129, год. XXX (Београд, 2. новембар 1863).

пренумеранти, упутио на књижару В. Валожиха у којој могу да набаве његову књигу и ликове.⁸⁵

Јеврем Грујић указује на сличну ситуацију на београдским улицама:

*Међутим, ликови Књаза Милоша, Књаза Михаила, Књагиње Љубице о Књагиње Јулије, који су од јесенас јавно изложени у продавницама и пред којима се радо посланици и остали свет задржаваше.*⁸⁶

Владарски ликови су постали део медијског тржишта, које се тих година у Београду постепено формирало. Истовремено, они су били део јединственог јавног дискурса. Не без разлога, Грујић наводи да се свет задржавао пред владарским ликовима, што су чинили и народни посланици. Дакле, владарске слике су биле део јавности, али и њени уобличитељи. Обавезујућа норма владарске слике и даље је функционисала снагом обавезе, па су и народни представници посматрали визуелне симболе дома Обреновића у изложима београдских продавница. Истовремено, разграната медијска мрежа је очигледно дејствовала без строге контроле двора, па тако Јеврем Грујић у наставку описа излога једне београдске продавнице износи податак да су пролазници свој поглед највише задржавали:

*...особито пред ликом Књаза Михаила, на грбу србском стављане године 1389, кад је Царство Србско пропало и 1815 кад се по пропасти од 1813 наново Србија дигла, и речи време и моје право опомињаше живо на судбу и на мисли Књаз Михаилове о Србији.*⁸⁷

Две године из српске повеснице симболично су указивале на пропаст и поновно рођење српске државе. Наведене године су ограничавале владарев лик и детерминисале његово дело жељом етнички свесне јавности за обједињењем српског националног корпуса. Тако је владар постао талац јавног мњења, које је кориговало и уобличавало његов лик. Моћ јавности је била толико значајна да су овакве представе биле у функцији вршења притиска на владара, који је морао да послушкује глас јавности.

⁸⁵ Српске новине, бр. 129, год. XXX (Београд, 2. новембар 1863).

⁸⁶ *Записи Јеврема Грујића*, књ. 2, 27.

⁸⁷ Исто, 27.

Крајем јуна 1865. године одиграо се догађај у чијем се фокусу нашла владарска слика.⁸⁸ Повод је био полагање камена темељца за болницу у Београду. Ритуалну радњу полагања темеља запечатио је кнез Михаило. Тада су у рупу спуштене стаклена кутија са *грађевинским споменом*, спомен-медаља на педесетогодишњицу таковског устанка, као и слика кнеза Михаила. Владарски лик је *убачен* у земљу као основ будућег здања. Слика кнеза Михаила је постала део мистичног ритуала који је требало да обезбеди срећну изградњу болнице. Очигледно је и овом приликом потврђена апсолутну неизбежност кнежевих слика у готово свим јавним пословима и грађанским манифестацијама.

Исте године читава заједница се мобилисала да што достојније и помпезније прослави педесетогодишњицу устанка у Такову. У спомен на велику прославу која је одржана у Топчидеру установљена је и спомен медаља са двојним ликом кнеза Милоша и кнеза Михаила, која је додељивана учесницима Другог српског устанка, чиме је потврђен пласман владарске слике у јавном сектору.⁸⁹ Велики династички и национални празник постао је топос од прворазредног значаја и прилика да се популарише владарска слика. Поред главне манифестације у Топчидеру, у чијем се центру нашла *реална* слика владара, у Такову је дублирао његов лик. На драгоцену фотографију из 1865. године, делу Анастаса Јовановића,⁹⁰ приказано је креирање *живе слике* таковског устанка. (сл. 36) Табло представља визуелни акт репрезентације канонске сцене подизања Другог српског устанка у Такову.⁹¹ Моменат династичке славе сублимиран је у глумцу који глуми кнеза Милоша, и тако репрезентује владара. Тако је јавност не само искреирала митски догађај већ је и непосредно учествовала у репрезентацији владарске слике и династичке историје. Глумци су постали активни саучесници и извођачи династичке повеснице у чијем се центру нашла оживљена слика кнеза Милоша.

⁸⁸ Видовдан, бр. 72, год. V (Београд, 1. јул 1865).

⁸⁹ Инвентар манастира Благовештења рудничког из 1871. године указује да је кнез Михаило спомен медаљу даривао манастиру (евентуално заслужном појединцу): С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 4, год. LXVIII (Београд 1986), 78.

⁹⁰ С. Цветковић, *Оставитина Милана Јовановић Стојимировића*, Смедерево 2010, 65.

⁹¹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 112–114.

Коначно, током владавине кнеза Михаила штампане су и прве марке у Кнежевини Србији. Профилни лик кнеза Михаила красио је другу серију поштанских марака издатих 1. (13) јула 1866. године.⁹² (сл. 37) Марка са ликом кнеза Михаила настала је на основу нацрта Анастаса Јовановића, док ју је за штампу приредио Винценц Кацлер. Она је издата у царској државној штампарији у Бечу и носила је вредност од 10, 20 и 40 пара.⁹³ Марке су се разликовале по боји: марка од 10 пара штампана је у жутој, од 20 пара у ружичастој а марка у вредности од 40 пара у плавој боји. Тако је употребом снажних и експресивним боја, дошло до реторичне надоградње владаревог лика, условивши појачану рецепцију примаоца визуелне поруке. Маркице са ликом кнеза Михаила пласиране су у тиражу од више десетина хиљада комада, чиме је остварена до тада невиђена конзумација владарског лика. Профилни кнежев лик, меморијски постављен на поштанским маркама, био је објекат свакодневног промета на дописницама, државним актима и приватним писмима, чинећи зачетак разгранатог медијског тржишта. Тако је владарев лик постао део јединственог вербално-визуелног медијског система комуникације између двора и поданика. Стратегија пласирања владарског лика сада је постала питање организоване структуре званичног представљања *одозго*. Некада затворени владарски лик, визуелизован у елитним просторима и усмерен ка рецепцији виших слојева јавности, постао је слика доступна готово свим учесницима јавног живота.

Током владавине кнеза Михаила лик актуелног владара функционисао је у домену јавних и приватних простора, који су, без обзира на привидну структуралну разноликост, претежно поимани као простори репрезентативног карактера. Англикански пастор Дентон забележио је да се у канцеларији кнеза Михаила, у његовом двору, налазио портрет кнеза Милоша (кит кет димензија).⁹⁴ Вероватно је у питању била урамљена фоторепродукција или графика мањих димензија, чија је суштина садржана у емоционалној и обавезујућој конекцији оца и сина, владара и наследника престола.

Најпознатији пример везе између једног угледног грађанина и владара дефинисан је односом кнеза Михаила и Анастаса Јовановића. Веза између два

⁹² *Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja: 1991*, Beograd 1991, 14.

⁹³ Исто, 14–15.

⁹⁴ Rew. W. Denton, *Servia and Servians*, London 1862, 233.

појединца заувек је визуелизована на знаменитом аутопортрету Анастаса Јовановића из 1854. године. (сл. 38) На фотографији је приказан уметник у свом социјалном статусу са посебним акцентом на малу бисту кнеза Михаила, која се налазила на столу поред уметникових професионалних алатки. Током година развијао се специфичан однос између домова Обреновића и Јовановића. Тако је у дому Анастаса Јовановића визуелизован лик кнеза Михаила, као последица култног статуса који је кнез Михаило имао међу члановима дома Јовановића. *Обоготворени* лик кнеза Михаила је највероватније красио дом Анастаса Јовановића у Косовској улици у Београду. Удобан и богато декорисани дом кнежевог дворуправитеља красили су бројни ликови Обреновића. По сведочењу Милана Стојимировића, представе Обреновића налазиле су се у богатој грађанској кући све до њеног рушења.⁹⁵ На драгоцену фотографију из Музеја града Београда, насталој крајем 19. века, приказан је ентеријер куће Анастаса Јовановића у Косовској 23, пред крај века.⁹⁶ На зиду салона доминира знаменити портрет кнеза Михаила, рад Јохана Беса. (сл. 39) Велики парадни портрет је потврда пријатељства између кнежевог дворуправитеља и самог кнеза, али и одраз дубоког поштовања према владару.

Портрет указује и на личну уметникову спону са кнезом, будући да је он и поручио кнежев портрет од сликара Јоханеса Беса, као потврду свог специјалног социјалног статуса, али и као залог свог посебног односа са кнезом Михаилом.⁹⁷ На другој фотографији из серијала у власништву Музеја града Београда, приказана је једна од репрезентативних просторија дома Анастаса Јовановића. И ова фотографија је веома важна за разумевање функционисања владарских слика у оквиру раскошних грађанских кућа. Фотографија са ликом кнеза Михаила, постављена на камин једног од салона у дому Анастаса Јовановића, управо представља доказ функционисања владарских слика као репрезентативних артефаката у домену јавних просторија једног приватног простора. (сл. 40)

⁹⁵ Стојимировић не упућује експлицитно да су у питању представе Обреновића, али на основу везе двеју породица можемо са сигурношћу тврдити да су се међу многобројним сликама нашле и портретне представе владарске породице: М. Јовановић Стојимировић, *Силуете старог Београд*, књ. 1, Београд 1987, 212.

⁹⁶ Фотографија је репродукована на поткоричној страни књиге: Р. Антић, *Анастас Јовановић. Талботипије и фотографије*, Београд, 1986.

⁹⁷ Фотографија се налази у власништву Музеја града Београда под инв. бр. АЈ 861.

Репрезентативни простори грађанских кућа, попут салона, плод су изрежиране конструкције у служби промоције и величања нове моћи грађанства. Салони су били у функцији истицања јавног угледа њихових власника. У њима су се одигравали јавни, социјални грађански ритуали, на пример породичне славе. У тако постављеном свету, владарске слике су биле део стратегије представљања власника дома. Слике јавних првака у *приватном* простору биле су, у ствари, предмети од посебног значаја у служби идеолошког, политичког и статусног препознавања појединца и његове породице.

О значају слика кнеза Михаила у Јовановићевом дому сведочи и Милан Стојимировић, који је 1936. године посетио Катарину Јовановић, ћерку Константина Јовановића.⁹⁸ Том приликом она му је са пуно пијетета показала фотографије с ликом кнеза Михаила, евоцирајући притом успомене на славног породичног пријатеља и патрона.

Дубоке везе између породица Обреновић и Јовановић потврђује и кореспонденција између Велимира Теодоровића, ванбрачног сина кнеза Михаила, и Константина Јовановића,⁹⁹ сина Анастаса Јовановића. Тако је Велимир Теодоровић послао Константину Јовановићу *најлепшу слику* кнеза Михаила и албум са фотографијама споменика кнезу Михаилу у Београду. Овај даровни акт указује на династичку оданост потврђену разменом владарских слика, постављених као део шире културе размене фотографија у 19. веку. Фотографије су будиле успомене и одржавале сећање на славне људе. Оне су постале драгоцене кућне меморабилије, украсни предмети, али и део породичног наслеђа. Њихова размена је сведочила о култури конзумације слика у служби ентропије осећања. Фотографије су подизале ниво личне чулности, док су у политичком смислу одржавале активним захтевану емоционалност према владару и његовом

⁹⁸ М. Јовановић Стојимировић, *Силуете старог Београда*, књ. 1, 56.

⁹⁹ Услед важности кореспонденције, писмо преносимо у целини: *Поштовани Господине Јовановићу! Сliku блаженопочившег кнеза Михајла, која је заиста најлепша од свију које досада познавах као и албум спаилука кнежевских, који сте имали доброту поклонити ми примио сам. Дозволите ми поштовани Господине, да вам овим изразим моју најтоплију захвалност, на радости, коју сте били добри да ми учините. Изволите молим најљубазније поздравити Господина Оца, а ви понаособ примите најсрдачнији поздрав и уверење најодличнијег поштовања. Велимир Мих. Тодоровић, Минхен 9. Јули 1888. год: Архив Музеја града Београда, Ур-7275*

дому. Тако су фотографије владара временом постале део породичне историје,¹⁰⁰ конструкт породичног наслеђа¹⁰¹ и потврда династичке лојалности, која је остајала жива и након смена или изумирања владарских лоза.¹⁰² Током времена слике владара постајале су део породичне традиције, артефакти од посебне вредности преношени са генерације на генерацију.¹⁰³

Истовремено, и предмети примењене уметности постали су медијски носиоци владарског лика. Артефакти утилитарне намене маркирали су своје власнике, као и просторе у којима су били излагани, будући да је њихова практична намена била само параван под којим се заправо крила њихова репрезентативна суштина.

Вероватно су у периоду друге владе кнеза Михаила, или непосредно након њеног окончања, настала и два употребна предмета, данас у власништву Етнографског музеја у Београду. Чутура са профилним ликом кнеза Михаила јасно алудира на меморијски потенцијал портрета и смешта суверенов лик у контекст активне конзумације реципијента.¹⁰⁴ (сл. 41)

Други предмет из Етнографског музеја води се као кутија и представља композиционо сложен и комплексни предмет, у чијем се центру налази лик кнеза Милоша.¹⁰⁵ (сл. 42) У питању је композитна представа начињена од неколико сложених структура. Централни део композиције заузима сцена апотеозе кнеза Милоша. Два анђела крунишу кнеза Милоша венцем бесмртног живота, даривајући му ауру вечите славе. Сакралазација кнеза и његово обесмрћивање употпуњени су низом сложених визуелних порука, уочљивих у наставку читања композиције. Строго схематизована централна представа уоквирена је *историјским* грбовима српских земаља, који стварају други оквир представе. Амблеми упућују на кнежев национални патос и пројектују жељу идеолога

¹⁰⁰ М. Тодић, *Конструкција идентитета у породичном фотоалбуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 543–555.

¹⁰¹ У Архиву Рукописног одељења Матице српске у Новом Саду чува се албум породице Мите Петровића, брата Јована Јовановића Змаја. У албуму се налазе и фотографије кнеза Михаила Обреновића.

¹⁰² Милан Стојимировић је 1940. године у дому госпође Евелине у Новом Саду открио фотографије кнеза Михаила: Милан Јовановић Стојимировић, *Дневник 1936–1941*, Нови Сад 2000, 373.

¹⁰³ Наследници Љубомира Ковачевића и данас чувају фотографије владара лозе Обреновића, као део породичне историје.

¹⁰⁴ П. Томић, *Грнчарство у Србији*, Београд 1980, 963.

¹⁰⁵ Кутија је заведена под инв. бр. 14823.

композиције за националним јединством. Супскрипција испод кнежевог лика потврђује целокупну композицију: *Јединство Срба*. Узвишен и бесмртни кнез визуелизован је у складу с идејом јавности о националном уједињењу, и њеној жељи да се оно оствари. Идеја националне кохезије била је једна од кључних ставки у оквиру функционисања јавности, пошто је постављена као тема од највишег јавног интереса. Са таквом идејом морао је рачунати и владар, па стога није чудно што су овакви артефакти пласирани без обзира да ли је двор директно учествовао у њиховом уобличавању и пласирању на тржиште.

Случај из Пожаревца, из 1866. године, потврђује статус владарских слика као националних меморабилја у приватним просторима.¹⁰⁶ Јован Гавриловић је дому неког трговца видео на зиду слику кнеза Михаила мањих димензија. Том приликом је исказао незадовољство што је кнежева слика мања од слике цара Фрање Јосифа, која се налазила поред ње. Слика српског владара није смела да буде мања од слике аустријског цара, што значи да су била прекршена правила прикладности. Владарске слике се нису смеле насумично качити по зидовима приватних домова, што указује да их елита није перципирала као украсе на зидовима, него су, у складу са теоријом прикладности, поимане као профане иконе, државни и династички симболи, подложни строгим правилима декорума. Поштовања владарске слике морало се придржавати у било ком домену и у било ком простору. Негидовање Јована Гавриловића било је прожето израженом националном осетљивошћу. Српски владар није смео да буде мањи од аустријског, што је јасно предочено неименованом трговцу, коме је ускоро стигла слика већих димензија са ликом кнеза Михаила. На делу је представљена интервенција елите у домену нижих слојева јавности, што је резултирало практичним упутствима о правилној употреби владарских слика. Тако је пластично појашњено да владарска слика не потпада под евентуалне ограде јавно-приватно, будући да управо она сваки простор претвара у јавни, детерминисан суштином владарске манифестације.

Пред крај своје владавине, кнез Михаило је даровао манастиру Крушедол два знаменита портрета.¹⁰⁷ Велики репрезентативни портрети кнеза Милоша и

¹⁰⁶ *Дневник Милана Ђ. Миличевића*, књ. 1, САНУ, Историјска збирка, бр. 9327, 97.

¹⁰⁷ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, Београд 2008, 158.

кнеза Михаила, дела Стевана Тодоровића, настала око 1865. године, поклоњени су манастиру као залог специјалних веза династије Обреновић и манастирског братства, које датирају још из времена кнегиње Љубице. Тако је манастир континуирано потврђиван као династички посед и место одржавања визуелне меморије на породицу Обреновић.

Јавност и слика владара у доба кнеза и краља Милана

Непосредно након убиства кнеза Михаила, на српски престо је ступио малолетни кнез Милан у пратњи намесника. Слабост династије, проузрокована и чињеницом да кнез Михаило није имао директног потомка, условила је снажно учешће јавности у Србији током првих година власти малолетног кнеза. Идеја државе и династије морала се очувати на мрежи династичких симбола, који су умногоме деловали уместо недовољно профилисаног младог кнеза. Стога је фигура свежег мартира, покојног кнеза Михаила, била кључна визуелна слика у циљу одржања вредносног система претходног режима.

Месеци након убиства кнеза Михаила били су изузетно стресни за ширу заједницу. У том опасном периоду интересума нарочито је било важно учешће јавности у формулацији државне и друштвене политике. Курс државне политике креира јавност, односно њени елитни делови, који настоје да артикулишу ниже структуре јавног мњења. Језик масе је у тим данима требало каналисати и артикулисати. Бучна реторика улице сублимирана је у артифицијелну уметност политике, и стари режим је наставио свој политички и правни живот у лику младог кнеза Милана.

Павел Аполонович Ровински пружио је драгоцене податке о значају јавног мњења, као и о дистрибуцији и функционисању владарских слика у данима након смрти кнеза Михаила.¹⁰⁸ Одређен идеолошки отклон Ровинског у односу на Обреновиће не може поништити тачност закључка у његовом осврту на владавину кнеза Михаила – да је кнез био глава, а сви остали само оруђе.¹⁰⁹ Од Хобсовог замишљеног органског, пулсирајућег тела државе, стигло се до рационалне бирократске машинерије. Владар је у оба случаја био и остао глава тела, али су

¹⁰⁸ П. А. Ровински, *Затписи о Србији 1868–1869*, Нови Сад, 1994.

¹⁰⁹ Исто, 131

поданици, од идеално постављених удова владаревог тела, постали само његово оруђе. Ровински наводи да су му житељи Београда у данима након убиства говорили да они једино могу деловати у маси, јер група потребује главу, а они без ње не могу да функционишу у јавности.¹¹⁰ По Ровинском, јавност је тражила главу, са жељом да се поврати целовитост државног организма. Дакле, маса као колектив и метафора јавности, захтевала је брзо успостављање јединственог тела државе, која је у монархијској структури власти почивала на симболичкој глави суверена.

Најзад, Ровинском се не може порећи веродостојност описа односа власти и јавности у доба владе кнеза Михаила:

*Српска скупштина за Михаилово време била је сведена на задовољење форме. То је било нешто у смислу свечане представе коју је отварао и затварао књаз, а на сцени су фигуре били министри. Посланици, попут публике која је доведена да проматра, морали су свему да аплаудирају.*¹¹¹

Скупштина је постала маскарада протокола, који је суштински био поништен. Тако је политичка јавност сведена на ниво мимикрисане представе, у којој су наступали просвећени владар и политички недорасли поданици.

На примеру смрти кнеза Михаила, Ровински сведочи о променљивости мишљења јавног мњења у Србији. Он је неколико дана пре убиства кнеза разговарао са једним човеком који је жестоко критиковао владу и владара. Али, неколико дана након кнежеве смрти, исти тај незадовољник је обезглављено тумарао улицама, носећи свећу са којом је присуствовао владаревој сахрани, и грцајући мрмљао: *Ето... дочекали смо... Нема нашег оца. Сада смо пропали.*¹¹²

У свом осврту на ситуацију у Србији и Београду 1868. и 1869. године, Ровински истиче да се феномен јавности и медијског тржишта могао препознати. Он наводи да слепи песник Јеремија Караџић иде по кафанама и продаје илустровани календар *Таковац*, чији је и уредник.¹¹³ У календару су се могле прочитати песме у част новог кнеза Милана, али и видети поједине владарске слике. Тако је на полеђини *Таковца* представљена хромофотографија таковског

¹¹⁰ Исто, 139

¹¹¹ Исто, 96

¹¹² Исто, 128.

¹¹³ Исто, 141.

устанка у чијем се центру налазила фигура кнеза Милоша са таковским барјаком, док је у средини календара штампана представа кнеза Милана окруженог намесницима.¹¹⁴ Календар се продавао по три цванцика (60 сребрних копејки) и, како тврди Ровински, релативно слабо, јер му је цена била превисока, мада су га *штедрији* куповали.¹¹⁵

Путописац нам пружа увид у функционисање владарских слика у контексту јавних установа културе. Описујући Народну читаоницу покрај Саборне цркве у Београду, Ровински помиње непостојање реда у качењу слика и казује да се поред многобројних слика националних хероја истиче портрет кнеза Милоша *који није случајно једини портрет у природној величини*.¹¹⁶ По аутору списка, неповезана сликовна поставка и није могла бити другачија, пошто су слике махом биле поклони. У том мноштву насумично постављених слика истакла се својом величајношћу портретна представа кнеза Милоша у природној величини. Отац отечества и његов вештачки лик морали су се статусно, али и по димензијама, одредити и дефинисати у односу на остале слике у простору. По правилу прикладности, слика владара је морала доминирати. Тако је испоштована норма репрезентације и правило декорума везано за хијерархију жанрова, које је владарској слици наменило највишу позицију.

У наставку описа београдских јавних установа културе, Ровински наводи и изглед галерије Народног музеја, који се у то доба налазио у Капетан-Мишином здању.¹¹⁷ Он је записао да се:

*...овде могу наћи портрети скоро свих Обреновића. Чак и оних чија су имена једва позната, али и других познатијих Срба, као и цела збирка портрета свих јунака, српских хероја од времена војевања за слободу. Али, на срамоту Србије која се додворава Обреновићима нећете наћи портрет главног међу српским јунацима – Борђа Црнога.*¹¹⁸

¹¹⁴ Исто, 141.

¹¹⁵ Ровински наводи и да се *Таковац* слабије продавао, пошто су потенцијални купци били незадовољни присуством лика кнеза Милоша на полеђини календара. Иако аутор не говори експлицитно о разлогу тог незадовољства, можемо претпоставити да је у питању његово отворено непријатељство према Обреновићима: Исто, 141.

¹¹⁶ Исто, 154.

¹¹⁷ Исто, 86–87.

¹¹⁸ Исто, 86–87.

Ситуација из времена конституисања дворске галерије кнеза Александра Карађорђевића сада није била могућа. Сlike владара из две српске династије које су красиле зидове дворске галерије кнеза Александра није се могла поновити. Малолетни владар на престолу, као и активна позиција породице Карађорђевић онемогућили су визуелизацију династичке конкордије две српске династије.

Са ставом да је галерија слика производ јавности, Ровински можда тенденциозно, али ипак, отвара питање удвориштва владару од стране јавног мњења. Изливи љубави према владару качењем његових слика у простору Народног музеја потврда су феномена подобности. То је моменат када јавност готово укида своју критичност и постаје апарат производње поданичког духа. Тако су владарске слике постале предмет политичке трговине, са чијим је *изненадним* приливом морао да рачуна и монарх, као и његов дворски апарат. Јавност је на посредан начин постала династичнија од самог монарха, желећи да креира медијско тржиште у славу актуелног владарског дома.

Очигледно је да је пласирање владарских слика у главне институције Београда постало питање нужности. Јачање грађанске јавности, упркос одређеним потешкоћама, није могло да се спречи. Грађанска моћ манифестована је управо у јавним просторима, који су постали простори социјалне, политичке и културне репрезентације јавног мњења, као одјек новог односа у животу престонице и државе. Постављање слика у такве просторе постало је питање легитимизације и постојања. Не бити присутан у поменутиим просторима, макар и преко слике, значило је изопштење из јавног живота. Стога су владарске слике, као репрезенти владара, морале да буду активни учесници у новим просторима моћи. Владар није смео да буде изолован из јавног живота, па је његов лик требало инкорпорирати у јавне просторе моћи.

Поменути описи Ровинског само су увод у причу о апсолутној манифестацији владарске слике у систему јавности Београда. Извештач *Видовдана* указује на податак да је 23. јуна 1869. године у згради *раскнеза* Александра Карађорђевића на главној чаршији освећена Грађанска касина.¹¹⁹ Извештач истиче да је касина предвиђена за *договоре и сусрете*, где се *трговци*

¹¹⁹ Видовдан, бр. 134, год. IX (Београд, 24. јун 1869).

могу похвалити и странци довести,¹²⁰ из чега јасно проистиче став да је новоосновано место замишљено као есенција и жижна тачка јавности престонице, место где се склапају послови, али и формира критичко јавно мњење. У наставку текста извештач је читаоцима верно описао касину:

...просторија има прекрасно намештених и са свим потребама, које служе и за удобност. А за уживање душевно и телесно, најбоље снабдевених. У средњој дворани према улици, која ће као и другде свагда бити отворена, имају господска кабинета с исто таквим столицама и столовима, на зидовима једна спроћу друге стоје у великим златним оквирима, нашим честитим вештаком Стеваном Тодоровићем у телесној величини израђени ликови покојних добротвора наше земље, кнеза Милоша и Михаила, заједно и сликом садашњег светлога кнеза Милана, а на другој страни зида и између прозора прекрасна велика огледала. На десно су собе за читаоницу, у којима стоје столови покривени са каквим новинама готово на свим европским језицима, ту уз читаоницу је и једна соба за канцеларију друштвену, на лево су четири собе за забаву са посластичарницом. На среди улазећи из ходника соба с билијаром. Све соказима и финим завесама. А у свима као и ходницима налазе се лустери, којима се увече просторије осветле.¹²¹

Судећи према опису просторија, Градска касина је била савремена јавна институција грађанске и литерарне јавности. Лагодан свет елитног грађанства стекао је свој природни хабитус. Сјај и раскош, као последица концепта уживања, доминирали су ентеријером касине. Нова моћ критичког јавног мњења оличена је у репрезентативном простору у срцу Београда, на чаршији, као метафори грађанске јавности. У тако конципираном простору кључно место су заузеле величајни портрети кнеза Милоша и кнеза Михаила, дела Стевана Тодоровића. Портрети владара у телесној величини манифестовали су моћ династије Обреновић. Њихово постављање у простор грађанске јавности, у турској години након убиства кнеза Михаила, указује на жељу јавности да и даље делује под круном Обреновића, али може значити и маркирање јавног мњења горостасним ликовима двојице славних Обреновића. У простор моћи, дефинисан снагом

¹²⁰ Видовдан, бр. 134, год. IX (Београд, 24. јун 1869).

¹²¹ Видовдан, бр. 134, год. IX (Београд, 24. јун 1869).

грађанства и моћи владарских портрета, придодат је и портрет малог кнеза Милана, који очигледно статусно није могао да се изједначи са двојицом *поглавица* дома Обреновића, будући да је само узгред споменут у новинском чланку.

Ако је државни механизам често био недовољно информисан о пласману владарских слика на медијском тржишту, онда то не можемо рећи за кључну манифестацију владарског лика, која се везује за ковање првог новца у Србији. Ковање новца дефинише државу и чини је правно и симболички препознатљивом. Новац, као потврда слободног тржишта и стабилне државне управе, маркира државу и чини је валидном у великој тржишној и медијској утакмици.

Тако је први бакарни новац у Србији искован у фебруару 1869. године. У контексту владарске манифестације и визуелизације особито је важно истаћи податак да је први ковани новац био опечаћен ликом кнеза Михаила. У години након велике друштвене кризе изазване смрћу кнеза Михаила, ковање новца са ликом бесмртног монарха враћало је веру у снагу и моћ државе. Првобитна замисао о новцу била је уобличена још у време власти кнеза Михаила, а требало је да буде искован 15. марта 1868. године.¹²² Кованице су требале да носе вредност од 5, 10 и 20 пара земаљских.¹²³ Идеја је коначно остварена почетком наредне године. Текст објављен у званичним *Српским новинама* под насловом *Распис свима окружним начелствима, градитељству вароши Београда и управитељству Мајданпека*, наводи вредност новца који ће ускоро бити пласиран на тржиште:

*На сваком новцу ће бити с прве стране лик Кнеза Михаила Обреновића III, а са друге стране означење вредности у пореском течају крупним бројевима, над бројем књажевска круна, испод броја назначење године 1868, а у наоколо венац од ловоровог и растовог лишћа. Један део новца је готов и он ће бити пуштен 20. ов. месеца.*¹²⁴

Поред употребне вредности новца потребно је истаћи и његов значај у контексту конзумације владарског лика. Лик кнеза Михаила постао је доступан свима који су учествовали у робноновчаној размени као симболички јемац новчане трансакције, онај који потврђује извршену облигацију.

¹²² Српске новине, бр. 18, год. XXXV (Београд, 11. фебруар 1869).

¹²³ Српске новине, бр. 18, год. XXXV (Београд, 11. фебруар 1869).

¹²⁴ Српске новине, бр. 18, год. XXXV (Београд, 11. фебруар 1869).

Тако је у другој половини 19. века стари систем владарске пропаганде и репрезентације посредством нумизматике оживљен у српској средини. Жеља човека да види, али и додирне, да се увери у тродимензионалност владаревог вештачког лика, постала је део свакодневице. Извештач *Видовдана*, који је пратио молебан одржан крајем априла 1869. године у шабачкој цркви у присуству малолетног кнеза Милана, преноси читаоцима осећања која су прожела присутне након изговорене епископове беседе:

*Представи нам колика радост мора обузимати сваког Србина кад у својим рукама види српски новац с ликом неумрлог владоца Михаила.*¹²⁵

Видети меморијски лик кнеза Михаила, који се у профилној форми урезује у трајно сећање адресата, и тај исти лик опипати и перцептивно осетити, представљало је велику новину у српској средини. Владарева моћ је била проширена, а конзумација владарског лика постала је доступна још широј јавности. Широм земље владарев лик је био доступан и употребљив, проширивши комуникацијско деловање владарских слика до неслућених размера.

Осим новчића, меморијски владарев лик у профилној форми красио је и главну салу Народног позоришта у Београду.¹²⁶ На централном месту изнад бине била је постављена слика кнеза Михаила. (сл. 43) Рељефни лик почившег кнеза, изведен као штукатурални медаљон изнад портала, потврђују две персонификације славе над његовим ликом. Тако је позоришна публика, као метафора јавности, партиципирала у лику кнеза Михаила.¹²⁷ Сваком позоришном представом изведеном пред очима јавности, изнова је потврђиван кнежев меморијски живот и његово јавно посвећење. У том контексту ваља сагледати и кнежев профилни лик из поменутог нумизматичке праксе. Владарев лик са новчића *увеличан* је и постављен на вратнице славе секуларног храма. Кнежева апотеоза је тако постала подструктура сваке представе игране на сцени Народног позоришта. Комеморативни кнежев лик, као залог трајног сећања, у садејству са секуларном катапетазмом (завесом), која се сваки пут изнова спуштала над главном сценом, евоцирао је меморативни карактер сцене. Тако је створена својеврсна аула славе,

¹²⁵ Видовдан, бр. 94, год. IX (Београд, 2. мај 1869).

¹²⁶ Ј. Ђорђевић, *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 9 (Београд 1881), 34.

¹²⁷ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду – храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 9–43.

*сакрализованани патриотски простор, обележен јаким династичким и државним конотацијама.*¹²⁸

*

Првих неколико година након смрти кнеза Михаила протекло је у савладарству малолетног кнеза Милана и намесника. Недовољан ауторитет новог кнеза, његова младост, као и медијска препознатљивост, условили су да се на основу лика почившег кнеза изгради ауторитет његовог наследника на престолу. Као што смо указали на примеру Грађанске касине, након смрти кнеза Михаила владарски портрети кнеза Милана били су детерминисани сликом знаменитог покојника. Тако је крајем 1868. године, на дан Светог Андрије, одржана забава у Неготину.¹²⁹ Организатор свечаности, Трговачка омладина Неготина, приредила је велику забаву у *дворани* у непознатом објекту, али свакако јавном и репрезентативном. Светковина је уприличена многобројним сликама, од којих су посебно биле истакнуте слике кнеза Михаила и младог кнеза Милана. Извештач *Видовдана* сликовито указује на јавну функцију владарских слика:

*Прва беше у обгрљају зимзелена и небројених тробојки, а друга, која је стојала испод горње, у обгрљају црног завоја. Пред зачељем код тих слика стојаше намештен сто, а за њим сеђаше члан трговачке задруге.*¹³⁰

Организатори свечаности су произвели малу инсталацију са владарским сликама у центру перформанса. Угледни појединци и припадници локалне јавности манифестовали су своју појавност пред владарским сликама. Слика кнеза Михаила је означена црним, као симболом смрти и бола, док је слика живог кнеза Милана обавијена полетним народним тробојкама. Тако је назначена дистинкција обеју слика и оба владара у циљу потврђивања поретка и учешћа јавности у изградњи стабилног друштва.

Потреба режима да се јавност упозна са новим владаром логично је остварена у јефтином и масовном медију. По нацрту и резу К. Радоницког, изведен је лик младог владара у стандардном меморијском профилном одређењу. Маркице са ликом кнеза Милана означиле су конституисање мејског система

¹²⁸ Исто, 22.

¹²⁹ Видовдан, бр. 262, год. VIII (Београд, 11. децембар 1868).

¹³⁰ Видовдан, бр. 262, год. VIII (Београд, 11. децембар 1868).

новог владара. Нове серије маркица са ликом кнеза Милана пласиране су и 1873. и 1880. године,¹³¹ потврдивши снагу кнежевог медијског лика током његове владавине.

Медијски лик младог владара и даље је био у рукама репрезентативне јавности. Критичка јавност, као генератор националне идеје и монархијског система власти, деловала је као својеврсна парадржавна структура. Њена снага и све већа моћ условљавале су и државне структуре, које су се морале прилагођавати све продорнијем гласу јавности. Тако је махом литерарна јавност била носилац реализације замишљених спомен-обележја у славу преминулог кнеза Михаила. У склопу комплексног медијског програма посебно место су заузимали знаменити Микешинови пројекти за споменик. Евентуални масовни пласман нацрта за споменик кнезу Михаилу могао је створити још веће проблеме у односима српске државе и владе у Цариграду. Потврду изнете тезе налазимо код Милана Миличевића, који у својим дневницима наводи да је 1869. године захтевао од намесника Јована Гавриловића да држава дистрибуира Микешинове литографије. Идеја је била да се од прикупљеног новца финансира подизање споменика, али и да се подстакне патриотско осећање широм земље.¹³² По Миличевићевом виђењу, требало је да се визуелним путем, преко слика, стимулишу патриотска и династичка осећања, будући да у многим српским домовима нема домаћих патриотских слика.¹³³ Намесник се испрва успротивио идеји, с образложењем да је Али Риза-паша већ протестовао у Цариграду, незадовољан изгледом постаментa за замишљени споменик.¹³⁴ Међутим, снага јавности је била велика, а није било ни јасне поделе између друштва и државе, што је омогућило да Гавриловић одобри пласирање Микешинових нацрта.

Једна од првих већих манифестација значаја владарске слике кнеза Милана било је уговарање веридбе кнеза Милана и Наталије Кешко, када је будућој

¹³¹ М. Ђ. Миличевић, Дневник (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869), Архив САНУ, Историјска збирка, сиг. бр. 9327, 130.

¹³² М. Ђ. Миличевић, Дневник (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869), Архив САНУ, Историјска збирка, сиг. бр. 9327, 130.

¹³³ М. Ђ. Миличевић, Дневник (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869), Архив САНУ, Историјска збирка, сиг. бр. 9327, 130.

¹³⁴ У питању је незадовољство изазвано сценом на којој је представљен паша како предаје кнезу Михаилу кључеве Београда: М. Ђ. Миличевић, Дневник (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869), Архив САНУ, Историјска збирка, сиг. бр. 9327, 130.

невести послата фотографија са ликом кнеза.¹³⁵ Стара пракса упознавања са будућим супругом или супружницом преко владарске слике још је била на снази. Одређена правила понашања, детерминисаност избором, правила васпитања, као и реторика очекиваног одговора, условили су да се будућа краљица *заљуби* у лик на слици.

Емоционалност кнегиње према супругу и владару Србије потврђена је и олеографијом непознатог уметника. На представи кнегиње Наталије, насталој око 1875. године, приказана је млада владарка у народној ношњи са наглашеним медаљоном око врата.¹³⁶ (сл. 44) Ликом кнеза Милана у владаркином медаљону истакнута је њена осећајност, али и статус који происходи од њеног супруга. Тако се у *малом* лику кнеза Милана сублимирају кнегињина лична емоционалност и њена владарска манифестација, указавши на употребну функционалност владарске слике. Владаркина осећајност манифестована је и двома фотографијама са владаревим ликом које су красиле краљичин интимни фотоалбум.¹³⁷

Пласирање лика кнеза Милана у јавном простору особито се манифестовало 1872. године, током прославе годишњице предаје Београда.¹³⁸ Том приликом су на зидине Београдске тврђаве постављени ликови владара из дома Обреновића, док је увече на балкону Народног позоришта инсталиран *осветљени* лик кнеза Милана. И овог пута је владарска слика дефинисала јавни простор, функционишући у складу са очекивањима јавног мњења.

Почетком 1871. године лик младог владара још је био у сенци почившег кнеза Михаила. Елита је и даље по свом нахођењу конституисала медијску репрезентацију куће Обреновића. Млади владар, омеђен стегом намесника, није био у ситуацији да контролише медијску сферу, па и право на заштиту сопственог медијског лика. Проглашење пунолетства кнеза Милана 1872. године означило је прекретницу и зачетак изградње медијског лика новог владара. На

¹³⁵ *Краљица Наталија, Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд 1999, 67.

¹³⁶ Репродуковани примерак се налази у поседу манастира Крушедол. М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 158. Истоветна олеографија налази се у манастиру Враћевшница и вероватно је у манастир dospela на иницијативу игумана Михајла Урошевића, након династичког слома: А. Боловић, *Ризница манастира Враћевшница*, Зборник Музеја Рудничко–таковског краја, бр. 5 (Горњи Милановац 2006), 63.

¹³⁷ Албум Краљице Наталије налази се у манастиру Враћевшница. Албум је конституисан током друге половине осме деценија 19. века: А. Боловић, *Ризница манастира Враћевшница*, Зборник Музеја Рудничко–таковског краја, бр. 5 (Горњи Милановац 2006), 83.

¹³⁸ Српске новине, бр. 43, год. XXXVIII (Београд, 8. април 1872).

знаменитој литографији Карола Поп де Сатмарија приказано је славље поводом проглашења кнежевог пунолетства.¹³⁹ Сви слојеви јавности визуелизовани су у моменту тријумфалног посвећења владара. Пијачни трг у Београду и монументално Капетан-Мишино здање били су преображени у једно пулсирајуће поље, прожето активним учешћем свих кругова јавности, чија је подршка означавала законитост владаревог преласка на самосталну владу.

У славу проглашења кнежевог пунолетства, широм земље су одржаване многобројне свечаности. Велика славља и артифицирани ефемерни спектакли истакли су владарску слику као срж манифестационог јединства народа. Слављеничка маса је одавала почаст владарској слици као супституту самог владара. Тако је у окружној судници у Неготину био истакнут парадни портрет кнеза Милана као правни и симболички знак кнежевог ступања на престо.¹⁴⁰

Дуго ишчекивано пунолетство кнеза Милана искоришћено је за истицање националних захтева. Кнежев штићеник Ђорђе Крстић створио је 1872. године знамениту литографију *10. август и његове последице*. Сложеном алегоријском представом доминира лик кнеза Милана, као жижна тачка сложене визуелне и вербалне нарације. Владар је био гарант националних идеала сажетих у тежњи за уједињењем свих Срба. И млади уметник, припадник литерарне јавности, креирао је слику као визуелни памфлет јавности. Јавно мњење је очекивало од владара да води ангажовану националну политику, коју је једним делом занемарио његов славни претходник. Нови владар је морао рачунати са жељама јавности, које су директно утицале на државни курс земље. Крстићева композиција је настала са идејом да постане општа национална профана икона, чија ће снага и порука бити обавезујућа и за самог монарха. Репродукција представе је продавана приликом прославе кнежевог пунолетства у Београду, што је изазвало негодовање власти у Цариграду.¹⁴¹ Османској управи – како тврди Бенјамин Калај – нарочито је засметао исечак из представе где *Милан каже да Босна и Херцеговина морају бити његове*.¹⁴² Дипломатски проблем је решен тако што је српска влада морала да се извини влади у Цариграду. Као у случају умножавања Микешинових

¹³⁹ Литографија се налази у власништву Музеја града Београда под инв. бр. II 3895.

¹⁴⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 120–121.

¹⁴¹ *Дневник Бењамина Калаја 1868-1875*, прир. А. Раденић, Београд 2002, 490.

¹⁴² Исто, 490.

литографија споменика кнеза Михаила, дошло је до расцепа између државних структура и критичког јавног мњења. Представници културне елите инсистирали су на масовном пласману спорне литографије, док су представници државе били знатно уздржанији, знајући да ће пласирањем провокативних визуелних представа бити угрожен међународни положај државе. Поделу између две сфере треба прихватити условно, што значи да је држава потајно давала знак јавном мњењу у оваквим случајевима, делећи истоветне идеале са моћним јавним мњењем.

Режим краља Милана морао је стално да буде на опрезу јер је уз противничку династију и даље био део јавног мњења. Године 1873. Ђорђе Радић сведочи да скоро свака кућа у Пожаревцу поседује слику војда Карађорђа, као и да се слике с ликом вође Првог српског устанка јавно продају по граду.¹⁴³ Слабост актуелног режима и снажно дејство оних делова јавности који су наступали у опозицији, изискивали су појачану пропагандну активност двора. Стога је режим и преко владарских слика водио борбу за наклоност јавног мњења. Такво популарисање владарских слика, или макар покушај забране *оних других*, поново су оснажили функционисање владарских слика.

Истовремено, јавност је тежила да минимизира слике владара, представљањем слика своје моћи. Портрет уваженог архимандрита Нићифора Дучића, рад Стеве Тодоровића из 1874. године,¹⁴⁴ (сл. 45) приказује моћног појединца и активног националног радника. Корпулентни торзо архимандрита представља својеврсно поље славе и части дефинисано великим бројем медаља и ордења. Једна од медаља представља и лик кнеза Милана, чиме се додатно манифестује архимандритов углед и истиче функционалност владарских слика. Владарска слика уметнута у моћни архимандритов торзо указала је на нову снагу јавности. У гомили насликаних ордења, владарев лик је био само један од симбола који је дефинисан величајним архимандритовим телом.

Током година је настављена глорификација владарске слике кнеза Милана. Другу половину осме деценије 19. века обележили су српско-турски ратови. Потреба за ослобођењем од Османског царства поставила се као приоритет пред младог владара. Јавно мњење је захтевало рат и проширење територије.

¹⁴³ Исто, 513.

¹⁴⁴ *Академици - ликовни уметници, из Уметничке збирке Српске академије уметности*, ур. Д. Стефановић, Београд 2011, 51–52.

Многобројни кругови јавности видели су у слободи остварење својих жеља и очекивања. Узбуркана јавност и патриотска грозница дефинисали су политички курс младог кнеза, за кога је истицање слике владара ратника, омеђеног ратним симболима и патриотским знацима, постало приоритет. Јавност се мобилисала и произвела атмосферу испуњену ратничким духом, са којим је морао рачунати и дом Обреновића.

Драгутин Чижек, капелник српске војске, компоновао је за потребе ратне пропаганде *Марш за клавир*.¹⁴⁵ (сл. 46) Он је, средином осме деценије 19. века, уобличио војни марш у славу младог кнеза, који је представљен у овалном медаљону на насловној страни *нотног рукописа*. Тако је јединством нота и слике визуелизована милитарна кнежева природа, као ехо целокупног стања у друштву.

Ратне потребе су изискивале штампање папирног новца, који би заменио ковани. У јануару 1876. године донет је закон о штампању папирних апоена.¹⁴⁶ Због релативно мале количине отисака – само 1.500 комада – као и чињенице да тај новац никад није био пуштен у оптицај, првобитни папирни новац може се назвати само пробним. Посебно су занимљиве новчанице од 5, 10 и 50 динара за које се верује да су настале по нацрту сликара Ђуре Јакшића.¹⁴⁷ (сл. 47) На врху лица новчаница налази се лик кнеза Милана у медаљону, док се испод њега, са леве и десне стране, налазе представе жене у народној ношњи и представа војника с пушком. На наличју новчаница приказани су у увреженим медаљонима ликови кнеза Милоша, кнегиње Љубице, кнеза Милана и кнеза Михаила.

Друга нереализована новчаница у вредности од 100 динара изведена је највероватније по нацрту Ђорђа Крстића.¹⁴⁸ На лицу новчанице представљен је попрсни лик кнеза Милана, док су испод њега лик жене у народној ношњи, са класјем у руци, и лик војника с пушком. На наличју новчанице представљен је двоглави орао а под њим су ликови кнеза Михаила, с руком положеном на књизи, и кнеза Милоша у моменту подизања Другог српског устанка. У питању су типске представе владара, које персонификују доба мира и време поново актуелног рата.

¹⁴⁵ Чижеково дело је у власништву Историјског музеја Србије.

¹⁴⁶ Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995, 59–62.

¹⁴⁷ Исто, 63.

¹⁴⁸ Исто, 66.

Особито је 1878. година била прожета патриотским и династичким заносом, проузрокованим победом у српско-турским ратовима. Владар је опет постао миљеник јавности, док је његова вештачка слика обележила јавни простор широм државе. Тако је у Београду почетком априла, на Цвети, одржана велика свечаност на Калемегдану.¹⁴⁹ Свечана трибина је била украшена сликама српских ослободилаца, највероватније ликовима из дома Обреновића. Током читаве године слављен је победоносни владар а јавност је постала носилац глорификације његове вештачке слике.

Након победоносног окончања српско-турских ратова, владар је на крилима победе постао велика медијска звезда. Победа у рату, дан проглашења независности и кнежев рођендан били су сједињени у један слављенички дан – 10. август. Година 1878. запечаћена је великим спектаклима у славу победоносног кнеза. Владарске слике су умногоме допринеле глорификацији владарског лика и постале потврда учешћа јавности и симбол садејства владара и елите. Главни медијски спектакл био је уприличен у Београду, када је уз учешће јавности омасовљен пласман владарских слика. Како се наводи у тадашњој периодици, сваки пети дом, као и многе радње, били су украшени разним *патриотским* сликама. Аутор текста не наводи директно да су у питању владарске слике, али је несумњиво да су баш оне, уз слике из националне историје, доминирале спектаклом. Податак да је свака пета кућа имала понеку династичку или патриотску слику указује на масовну конзумацију владарских слика, као и на њихову велику популарност. Тако су београдске улице постале један велики излог у којем су излагане владарске слике, као потврда династичке оданости и владарске популарности.

Славља и глорификације владарске слике настављени су широм Србије. Приликом посете кнеза Милана Крагујевцу, у част победника српско-турских ратова уприличен је грандиозан ефемерни спектакл, када је: *на каменој ћуприји била подигнута славосна капија украшена са сликом Обреновића и призора из српске историје, до ње су стајале у два реда ученице овдашњих основних школа са венцима и китама цвећа.*¹⁵⁰

¹⁴⁹ Исток, бр. 42, год. VIII (Београд, 12. април 1878).

¹⁵⁰ Исток, бр. 74, год. VIII (Београд, 30. јун 1878).

Јавност је мењала своје расположење у односу на актуелан политички тренутак. Уколико смо видели незадовољство Ужичана демонстрирано на славолуку и реакцију кнеза Милана, сада уочавамо обрнуту ситуацију. Испуњењем жеља јавности, кнез тријумфатор и *таковски јунак* постао је достојан славног уласка у Крагујевац. Изливи љубави, по речима извештача *Истока*, били су толики да се кнез морао склонити у конак од знатижељних учесника спектакла. На крају прославе јавност је исказала своју подршку владару, истакавши његов лик на згради Окружног начелства. На осветљеној представи приказан је кнез Милан на коњу, са голом сабљом у руци.¹⁵¹ Кнез је испунио очекивања јавности и, сходно томе, представљен је као тријумфатор и победилац у рату.

У знак славе кнеза Милана, у Карановцу је такође на више места истакнута његова слика. Многи грађани су испред својих кућа, дућана и гостионица поставили кнежеву слику *окићену горућим кандилима, цвећем, венцима и стиховима*.¹⁵² Оволики број слика указује на присуство кнежевог лика на тржишту. Евентуално уручење слика грађанима од стране представника власти уочи спектакла можда би могло порушити тезу о присуству владарских слика на *слободном* тржишту, али, у недостатку материјалних доказа, можемо претпоставити да је конзумација владарског лика тих година била масовна. Ако је постављање владарских слика испред приватних простора било спонтано, онда то не можемо рећи за догађај на пијаци у Карановцу. Тада је, вероватно по налогу локалне власти, постављена велика пирамида *украшена натписима и сликама кнежева Милоша I, Михаила III, и владајућег кнеза*.¹⁵³ На четвртој страни пирамиде, по речима извештача *Истока*, *беху тријумфално исписане жеље народне односно престолонаследника Александра*.¹⁵⁴ Јавност је поистоветила своја хтења са *жељом* младог наследника престола. Мали кнежевић и народ постали су *једно*, исконструисани одијум јавности који се обраћа актуелном владару. Учешће јавности подразумевало је разне стратегије притиска на владајући режим. У таквом односу хтења и жеља, права и ограничења, визуелна култура је имала велику улогу. Тако су и Карановчани *злоупотребили* визуелне

¹⁵¹ Исток, бр. 74, год. VIII (Београд, 30. јун 1878).

¹⁵² Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

¹⁵³ Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

¹⁵⁴ Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

системе да поздраве владара који је испунио жеље јавности проширивши државну територију.

Испуњење жеља јавности сублимирано је у територијалном проширењу Србије након завршетка српско-турских ратова. Јавност је егзалтирано поздрављала победоносног владара. У Ћуприји је почетком августа одржан велики спектакл подржан владарским сликама. Извештач *Истока* том приликом наводи:

На дворани општинској беше стављена осветљена слика Његовог величанства и Књегиње. Над главом грб Србије, а у четвртинама године: 1389, 1715, 1830, 1858. У наоколо лоров венца са споменима Ниш, Грделица и друга места. Под ногама доле стајаше:

Независност наша.

Тековина твоја

Теби је слава

*Господару.*¹⁵⁵

Поводом истог догађаја, а у светлости прославе кнежевог рођендана, у Паланци је такође организован велики спектакл.¹⁵⁶ Том приликом је у пуном потенцијалу искоришћена моћ визуелног у служби глорификације кнеза Милана. Локално свештенство је преобразило цркву у поље владарске слике. Црквени клер, као моћна структура локалне јавности, деловао је у складу са општим регулама и очекивањима јавног мњења. У славу владара и дома Обреновића, испред улаза у цркву постављене су слике кнежева Михаила и Милана, док су на црквеним стубовима окачене слике митских великана – цара Душана и кнеза Милоша. Како извештач наводи, на малим северним вратима била је изложена слика таковског устанка. Врхунац претварања цркве у простор славе актуелног владара збио се у самој цркви, где је на владарском (кнежевом) трону била изложена слика кнеза Милана. Уобичајена пракса представљања светог Стефана Првовенчаног на владарском трону, као префигурације свих потоњих српских владара, није била довољна. Алузивни језик је уступио место директној визуелизацији актуелног владара, што је омогућило да се владарска слика постави

¹⁵⁵ Исток, бр. 94, год. VIII (Београд, 18. август 1878).

¹⁵⁶ Исток, бр. 94, год. VIII (Београд, 18. август 1878).

у ентеријеру храма. Тако је, на основу захтева црквене јавности, уподобљен простор храма по мери владарске слике и истакнута моћ визуелног и снага њене трансформације.

Поред црквене јавности, у прослављању владарске слике у Паланци учествовала је и световна власт. Тако је срески конак био украшен владарским сликама и многобројним натписима,¹⁵⁷ који су засигурно потврђивали владарево достојанство, али и детерминисали његову политичку будућност.

Коначно, у обележавању кнежевог тријумфа почетком августа 1878. године учествовала су и културна и патриотска удружења. Друштво *Слога* је 10. августа у Параћину приредило велику светковину.¹⁵⁸ Тада су у *сали*, у присуству живог гуслара, изложени ликови кнеза Милоша, кнеза Михаила и кнеза Милана. Као што се може уочити, литерарна јавност, прожета патриотским духом, активно је учествовала у манифестацији владарских слика и њиховој презентацији у јавној сфери.

Нова снага Кнежевине Србије, потврђена победом у српско-турским ратовима, условила је потребу за додатним ковањем новца. Тако је 1879. године искован бакарни новац у вредности од 5 и 10 пара, сребрни од 50 пара, тр од 1, 2 и 5 динара, као и златници од 20 динара.¹⁵⁹ Лик кнеза Милана нашао се у центру кованог новчића, као јасна алузија снаге и моћи српске државе. Као што смо већ истакли, представљањем владара у форми профила потцртан је меморијски карактер визуелне представе. Масовним ковањем новца омогућена је свеобухватна *присутност* кнеза Милана на медијском небу, чиме је потврђена доминација владаревог лика у систему српске визуелне културе.

Медијски трансфер – пренос лика кнеза Милана из медија у медиј – био је у служби популаризације лика кнеза Милана. Концепт пласирања владарског лика на предметима утилитарне намене, зачет у доба кнеза Михаила, настављен је и у доба владе кнеза Милана. Тањир са полупрофилним ликом кнеза Милана, изведен

¹⁵⁷ Исток, бр. 94. год. VIII (Београд, 18. август 1878).

¹⁵⁸ Исток, бр. 97, год. VIII (Београд, 25. август 1878).

¹⁵⁹ Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, 67–72.

око 1880. године, данас у власништву Историјског музеја Србије,¹⁶⁰ потврђује истрајност употребе владарског лика на предметима *свакодневне* намене.

Владавина кнеза и потоњег краља Милана обележена је повећаном напетости између владара и јавности. Точак историје, упркос кнежевој жељи, није могао да се врати уназад. Нова снага грађанства је постала основна моћ друштва. Апсолутизам кнеза Михаила више није био могућ, и време ограниченог учешћа јавности било је прошлост. Културна јавност је наставила да делује, док је политичка јавност коначно артикулисана актом оснивања водећих српских политичких странака 1881. године. Либерална, Радикална и Конзервативна странка постале су носиоци критичке јавности, која је своју артикулацију програмски легализовала и институционализовала.

У оквиру визуелне стратегије кнеза Милана поновљена је дихотомија између деловања *одозго* и *одоздо*. Двор је покушавао да креира јавну политику и визуелизацију кнеза Милана, али је губио битку са све разгранатијим учешћем јавности. Пример којим се потврђује пракса пласирања владарског програма одоздо јесте ефемерна прослава у Ужицу, која је уприличена у част претпостављеног уласка кнеза Милана у град. Тада су на славолуку истакнути транспаренти са ангажованим натписима, који су истицали потребу за ослобођењем Срба из Босне, што је било у супротности са тадашњом политиком кнеза Милана. Кнез је демонстративно одбио да уђе у град, након што је грађанство одбило да испуни његов захтев и скине натписе са славолука.¹⁶¹

Као што смо истакли, дихотомија кнеза и потоњег краља Милана и јавности обележила је његову владавину. Сукоб између критичког јавног мњења и владара, који је тежио да успостави стари апсолутистички дух лозе Обреновића, потресао је целокупан државни живот током кнежеве владавине. Двор је имао потребу да стварност сведе на идилу, то јест ситуацију у којој заједно обитавају кнез и јавност. Управо акварел Карла Гебела из 1881. године дочарава идеалну слику јавности у монархијском систему.¹⁶² (сл. 48) Назив акварела *Концерт пред конаком у Топчидеру* асоцира на јавни догађај и уживање у музици. Пажљивим

¹⁶⁰ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 26.

¹⁶¹ *Краљица Наталија, Моје успомене*, прир, Ј. Трговчевић, 119.

¹⁶² Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду под инв. бр. 1298: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 198–199.

читањем уочава се права намера уметника да представи један идеализован догађај, исечак из стварности, место сусрета владара и јавности. Елитна, репрезентативна јавност, окупљена у моменту конзумације уметности, представља слику идеалног учешћа јавности и владара у јавном животу. Владарски пар је дискретно скрајнут и налази се на ободу композиције, чиме је јасно стављено до знања да владар није апсолутна жижна тачка јавног живота, већ само један, додуше најважнији, сегмент јавности. Сцена из Топчидера је неодвојива од другог Гебеловог акварела који носи назив *Светковина (коло) у Топчидеру*.¹⁶³ (сл. 49) Поново је владарски пар инкорпориран у јавни спектакл, само што је овде у питању једна народна светковина. Сабор крај топчидерске цркве приказ је сусрета владара и народа, чиме се поново конструише идеална слика сусрета монарха и ширих слојева народа. Владар постаје поштовалац, али и део народне, популарне културе, што указује на све шири опсег јавности са којом је двор морао рачунати, будући да су овакве слике пласиране са тежњом да делују у јавности.

Владар, као део јавности, онај који садејствује с њом и којој се обраћа, постао је на изванредан начин и њен заточеник. Управо тако можемо гледати и на знаменити догађај из 1882. године у Београду, и који можемо посматрати као један од првих великих протеста јавности против владара. У позоришту је играна представа *Рабагас*, по тексту Виторијена Сардуа. Представа је у извесној мери промењена у односу на оригинал, што је условило продубљење јаза између владара и јавности.¹⁶⁴ Патриотски владар представљен је као принцип врлине и антипод маси, што је изазвало негодовање београдске публике. Јавност није хтела да се сведе на масу, и своје незадовољство исказала је на улицама Београда. Тако је протест здружене јавности – културне, политичке као и шири кругови (студенти...) – задобио ноту својеврсног устанка против кнеза.

Поред србијанске јавности, у конзумацији владарских слика српских владара учествовали су и остали корпуси српског народа настањени изван Србије. Путопис Андре Книћанина из 1882. године пружа драгоцене информације о

¹⁶³ Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду под инв. бр. 272: Исто, 198–199.

¹⁶⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 33–34.

српском живљу настањеном у јужној Угарској.¹⁶⁵ Книћанин је у Иригу посетио низ приватних домаћинстава (свештеника, доктора, трговаца, касапина), у којима је, осим многобројних патриотских слика, видео и различите владарске слике и композиције: *Кнез Милан креће на бојиште*, *Таковски устанак*, као и слике кнеза Милоша и кнеза Милана.¹⁶⁶ По његовом сведочењу, слике краља Милана и престолонаследника Александра налазиле су се у соби архимандрита Емилијана Бајића у манастиру Врдник,¹⁶⁷ док је у свечаном салону манастира Крушедол видео велики репрезентативан портрет кнеза Михаила.¹⁶⁸ Владарске слике, као националне, профане иконе, дефинисале су патриотски простор српског националног корпуса. Учешће јавности потврђено је широм територије коју је настањивао српски народ, што је показатељ да моћ јавности не лежи само у његовог политичкој структури већ и у моћи литерарне јавности.

Дворска политика је и даље почивала на генези породичне лозе. Славни преци и незаборавни династички догађаји легитимисали су актуелне владаре и уобличавали став јавног мњења. Слике из династичке прошлости, са владарским ликовима у епицентру, пласиране су у јавним просторима у циљу уобличавања јавности. Тако фотографија дворске трпезарије из 1893. године представља доказ о функционисању сцена из династичке повеснице у јавним просторима.¹⁶⁹ На великом зиду иза салонског трпезаријског стола доминира знаменита представа *Српска депутација са кнезом Михаилом по повратку из Цариграда 1867. године*. (сл. 50) Она постаје залог династичке историје и моменат визуелног сећања које стално стоји пред очима дворјана и њихових гостију приликом ритуалног, церемонијалног и социјалног момента обедовања.

Током година владавине кнеза Милана, јавност је наставила да учествује у уобличавању и пласирању владарских слика. Владарска слика је *стварана* одозго, али и одоздо, креирајући јединствени медијски систем. Тако је унук мишарског барјактара поклатио управи Кола јахача „Кнез Михаило“ следеће владарске представе: велику слику са ликом кнеза Милана и ликовима доскорашњих

¹⁶⁵ А. С. Книћанин, *Путничка писма о школском распусту, године 1882*, Београд 1882.

¹⁶⁶ Исто, 25.

¹⁶⁷ А. С. Книћанин, *Путничка писма о школском распусту, године 1882*, 11.

¹⁶⁸ А. С. Книћанин, *Путничка писма о школском распусту, године 1882*, 89–90.

¹⁶⁹ Фотографија је репродукована, у: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 28.

српских владара, фотолиотографију *Лоза Обреновића*, урамљену фотографију *Краљ Милан и српска војска полажу заклетву обновљеној Краљевини*.¹⁷⁰ Појединац постаје самостални креатор и, у неку руку, власник владарских слика, као и субјекат који полаже право на њихову слободну дистрибуцију. Као део општег, апстрактног тела јавности, он постаје активан агенс у уобличавању медијског система владарске репрезентације и саучесник у јединственом учешћу јавности у уобличавању владарских слика у доба владавине кнеза Милана.

*

За време самосталне владе кнеза Милана забележена је и употреба слике кнеза Михаила. Тако је црвени салон Старог конака био украшен парадним портретом кнеза Михаила, вероватно радом Стевана Тодоровића. На драгоцену фотографију Ивана В. Громана, насталој у периоду од 1876. до 1878. године,¹⁷¹ приказана је церемонијална дворска просторија (црвени салон краља Милана у старом конаку) којом доминира портрет кнеза Михаила. (сл. 51)¹⁷² Функција двора се није променила, па су владарске слике и даље биле доступне јавности, делујући на формирање јавног мњења.

Куће истакнутих грађанских првака и носилаца литерарне и политичке јавности представљале су своју династичку приврженост визуелним представама владара из дома Обреновића. У старој кући Светомира Николајевића налазио се на почасном месту парадни портрет почившег кнеза, рад Стевана Тодоровића,¹⁷³ што потврђује да је култ Обреновића био веома негован у дому Николајевића.

Слика владара и јавност у доба краља Александра

Владавина краља Александра обележена је константним сукобима између владара и носилаца литерарне и политичке јавности.¹⁷⁴ Додуше, знатан део поменутих структура јавности био је наклоњен владарском дому, али односи су се драматично мењали, чинећи јавни живот у Србији веома динамичним. Суспензије устава и доношење нових законских регула, појачана медијска цензура и

¹⁷⁰ Видело, бр. 94, год. IX (Београд, 14. август 1888).

¹⁷¹ Више о Громановом албуму: М. Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Београд 1989, 22.

¹⁷² Приступ је учињен 12. 04. 2013: www.ncd.matf.bg.ac, 67.

¹⁷³ Портрет се налазио у кући и током 1894. године: Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986, IX.

¹⁷⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 36–40.

политички прогони уоквирили су политичку стварност Србије у последњој деценији 19. века. У том контексту, управо су дела визуелне културе сликовити одраз односа краља Александра и критичког јавног мњења оличеног у његовим политичким представницима.

Производња слика престолонаследника Александра и њихов пласман на медијско тржиште континуирано су вршени током одрастања наследника престола. Од многобројних примера пласирања слике младог краљевића и учешћа јавности у њеном конзумирању, издвојићемо прославу краљевићевог батаљона из 1888. године.¹⁷⁵ Том приликом су учесници надметања у рвању добили *слике свога Главара Краљевића у лепоме оквиру*.¹⁷⁶ Слике су биле у функцији трајног меморисања догађаја потцртаног пригодним натписима.¹⁷⁷ Намена дарованих владарских слика била је да се визуелна представа са краљевим ликом веже за поменути догађај и тако трајно упамти. Ово је само један од примера уобличавања јавног мњења владарским сликама, које је елита, у садејству са дворским апаратом, креирала у склопу визуелног манифестовања наследника дома Обреновића.

Превласт елите и место младог владара у медијском и репрезентативном јавном простору потврђени су и ступањем на престо младог владара. Након абдикације краља Милана, на српски престо је ступио Александар Обреновић. Следеће четири године монарх је владао у садејству са намесницима, који су постављени као контролори престола до његовог пунолетства и преласка на самосталну владавину. Ограничење владара репрезентативним структурама јавности манифестовано је убрзо након трансфера власти са оца на сина. Обележавање петстопедесетогодишњице Косовског боја, вишедневним светковинама у Крушевцу 1889. године, било је повод за манифестацију моћи јавности, особито њеног репрезентативног дела. Демонстрацију силе јавности и њену природну превласт над младим монархом пластично дочарава монтажна илустрација у календару *Орао*.¹⁷⁸ (сл. 52) Малолетни владар, детерминисан

¹⁷⁵ Видело, бр. 90, год. IX (Београд, 5. август 1888).

¹⁷⁶ Видело, бр. 90, год. IX (Београд, 5. август 1888).

¹⁷⁷ Имали смо прилику да видимо две слике. Једна је била са натписом *Најбржем тркачу у Краљевићевом батаљону. Спомен на славу 2. августа 1888*. Друга је имала натпис *Најачем рвачу. Спомен на славу 2. августа 1888*: Видело, бр. 90, год. IX (Београд, 5. август 1888).

¹⁷⁸ Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину (Нови Сад 1889), 23–26.

црквеним и секуларним лидерима заједнице, био је марионета у рукама јавног мњења. Упркос свим опасностима које носе уопштавања оваквог типа, можемо рећи да је таква ситуација у доброј мери манифестовала однос јавности и малолетног монарха све до 1893. године и монарховог самосталног ступања на власт.

Моћни кругови јавности искористили су акт краљевог миропомазанја у Жичи за популаризацију својих идеала. Тако је музичко друштво „Даворје“ даривало својим члановима литографију са ликом краља Александра, са натписом који је био у служби успомене на краљево миропомазанје.¹⁷⁹ (сл. 53) Истовремено, сама снага владарског лика и даље се наметала као визуелни лого, жиг који дефинише удружења грађанске јавности. Тако и лик младог владара у униформи пуковника¹⁸⁰ визуелизован на *памфлету* „Даворја“, указује на стари концепт уобличавања јавности владарским сликама, и тако потврђује тезу о многобројним круговима јавности који су учествовали у дистрибуцији владарских слика.

Релативна стабилизација система двојне власти – намесника и малолетног владара – омогућила је зачетак конституисања лика новог владара. Упркос ограничењима која је постављала власт, лик новог владара требало је визуелизовати и предочити јавности. Залог династије лежао је у владаревом медијском оприсуствовљењу и пријемчивости његовог лика у све ширим круговима јавности. Тако је у званичном гласилу државе, *Српским новинама*, у априлу 1889. године изашао оглас следеће садржине:

*...израђује се у краљевској-српској државној штампарији на великом колу у величини 70 см. За потребе свију надлежштава и приватних лица. Када лик буде готов онда ће се цена одредити.*¹⁸¹

Готово резолутна нота огласа указује на њену обавезујућу форму. Свако надлештво се позива на учешће у куповини нових владарских слика које ће бити распоређене у јавним установама. Такође се оставља одређени временски простор до изласка литографија, како би купци могли да сакупе новац. Уобличавање

¹⁷⁹ Литографија је у власништву Историјског музеја Србије.

¹⁸⁰ У питању је фотографски предложак, дело Милана Јовановића из 1889. године: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, сл. 77, 87.

¹⁸¹ *Лик његовог величанства краља Србије Александра I*, Српске новине, бр. 82, год. LVI (Београд, 15. април 1889).

јавности и њена припрема за појављивање новог владарског лика (првенца) подизала је будност и активност све већег броја учесника у његовој конзумацији.

Почетком јула, јавност је обавештена да је литографија изишла из штампе и да се може набавити по цени од два динара без рама, и са веома лепим рамом по цени од 18 динара.¹⁸² Потенцијални купци могли су да је набаве у *српској краљевској државној штампарији и у свима државним канцеларијама у Краљевини Србији*.¹⁸³

Дворски пропагандни систем је у медију фотографије пронашао моћног савезника. Током 1889. године више аутора је фотографисало краља Александра, и то у униформи пуковника са Орденом кнеза Лазара. Тако је краља овековечио и Лазар Летцер, чији се рад, допојасна краљева фотографија, налази се у власништву Виле Златни брег (некадашњи летњиковац династије Обреновић) крај Смедерева. (сл. 54) Краљев аутограм на фотографију упућује да је она предвиђена као типски поклон младог владара.

Следеће године настављено је упознавање владара и јавности. Медији, и то они масовни, ангажовани су са намером омасовљења владарског лика у јавности. Након умножавања литографија, планирано је да се владарев лик нађе и на кованом новцу, као моћном и распрострањеном медију. Закон од 15. марта 1890. године о замени бакарног новца сребрним новог кова, предвидео је ковање сребрних новчића у апоенима од једног и два динара.¹⁸⁴ До масовног ковања ових новчића ипак није дошло, а у Народном музеју у Београду налазе се очигледно само пробни примерци.¹⁸⁵ На њиховим аверсима доминира профилни портрет младог краља. Апстраховани лик, са идеализованом фризуром римских царева, пре представља идеалну слику власти него реалан, документарни лик владара. Очигледна је намера да се још дечачки владарев лик, као недовољно упечатљив и моћан, *унапреди* стилизованом главом као симболом деперсонализоване власти. Током 1892. године израђена је мања серија новчића са краљевим ликом,¹⁸⁶ али је стварна производња *Александрових сребрњака* остварена тек 1897. године.¹⁸⁷ И

¹⁸² Српске новине, бр. 145, год. LVI (Београд, 2. јул 1889).

¹⁸³ Српске новине, бр. 145, год. LVI (Београд, 2. јул 1889).

¹⁸⁴ Ј. Хаци-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, 151.

¹⁸⁵ Исто, 152.

¹⁸⁶ Исто, 152.

¹⁸⁷ Исто, 155.

овога пута је на аверсу представљен владарев апстраховани лик, као слика вечите, деперсонализоване монархијске власти.

Владарев лик је исте године *утиснут* у још један масовни медиј. Почетком априла појавило се обавештење у дневној периодици да се на новим маркама може видети *краљев лик у лепо израђеном оквиру*.¹⁸⁸ Прва серија марака¹⁸⁹ обележена је владаревим ликом прузетим из једног другог медија. Фотографија краља Александра у униформи нижег официра, рад Милана Јовановића¹⁹⁰, пренесена је на маркице са истом идејом као на кованицама – трајно меморисање владаревог профилног лика. Након прве серије маркица са краљевим ликом, уследиле су нове 1894, 1896. и 1900. године.¹⁹¹ Коначно, маркица са ликом краља Александра потврдила је медијски трансфер, будући да је владарев лик на серији из 1900. године заправо фотографски предложак знамените краљеве фотографије у гардијској униформи, рад Милана Јовановића.¹⁹² Континуирано пласирање владаревог лика на маркицама указује на његову масовну конзумацију, али и на краљево старење, од слике дечака до слике младог бркатог човека. Тако су слике на поштанским маркицама постале визуелни репери и историјски документи на основу којих можемо да пратимо развој српског владара.

Популарисање владаревог лика извођено је и у делима *употребне* вредности. Предмети примењене уметности у Србији, особито они луксузно изведени, заправо и нису били утилитарни артефакти, већ репрезентативни објекти намењени исказивању моћи представљеног лика, али и статуса њихових власника. Стога *утискивање* лика краља Александра на утилитарне предмете треба прихватити само условно – да је пласирање владарског лика било намењено превасходно ужем кругу јавности, дворском или репрезентативном. У том контексту можемо сагледати раскошан стаклени пехар из Музеја града Београда,¹⁹³ (сл. 55) на којем доминира профилни лик младог краља Александра у

¹⁸⁸ *Нове марке*, Мале новине, бр. 65, год. III (Београд, 6. март 1890).

¹⁸⁹ *Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja*: 1991, 18.

¹⁹⁰ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*. 90.

¹⁹¹ *Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja*: 1991, 18.

¹⁹² Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*. 96.

¹⁹³ Пехар је заведен под инв. бр. УПЕ 167.

униформи нижег официра. Владарев лик пренет из фотографског медија, рад фотографа Милана Јовановића, потврђује праксу понављања владарског портрета у различитим медијима. На основу датовања фотографског предлошка, пехар је вероватно израђен почетком последње деценије 19. века. На сличан начин, иако мање репрезентативан, *функционисао* је и бокал из Музеја у Јагодини.¹⁹⁴ Помало незграпно утиснут владарев лик пренесен је из фотографског медија. Младог владара фотографисао је Милан Јовановић 1893. године.¹⁹⁵ Фотографија је начињена по устаљеном обрасцу – из профила у генералској униформи – што указује на владарев статус остварен након преузимања власти.

До коначног политичког осамостаљења краља Александра, његов отац је многа бео носилац визуелизације владарског дома. Виолентна природа бившег краља и његов статус неприкосновеног медијског суперстара и даље су интригирани јавно мњење. Дом Обреновића је још почивао на моћним плећима краља Милана, који никога није остављао равнодушним.

Током 1890. године беснело је размимоилажење између краљевићевих родитеља. Бракоразводна парница, питање старатељства над сином и низ других опречности обележили су спор краља Милана и краљице Наталије. Сукоб се пренео и на целокупну јавност, која се поларизовала на страну једног или другог некадашњег супружника. Нетрпељивост између родитеља малолетног владара кулминирала је након повратка краљице Наталије у Србију. Краљици је било дозвољено да само неколико пута током године посети младог владара, што је изазвало гнев оног дела јавности који се *солидарисао* са мајчиним болом. Краљица се нашла у кућном притвору, али је и даље била политички активна; током 1890. године унајмила је сликара Уроша Предића да изведе слику на којој би је приказао у њеном будоару.¹⁹⁶ (сл. 56) Портрет је конципиран као визуелни програм краљице мајке, у циљу да делује на јавно мњење које је требало *адекватно* да одговори на мајчин бол. У оквиру портрета, прожетог сложенем симболиком, уочава се мала фотографија краља Александра. Представом младог владара, брижљиво постављеном на креденац иза доминантне краљичине појаве,

¹⁹⁴ Бокал је заведен под инв. бр. 779 (Збирка порцелана).

¹⁹⁵ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 92, сл. 84.

¹⁹⁶ И. Борозан, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39 (Нови Сад 2011), 75–143.

требало је да се посматрачу стави до знања како је мајци одузето право да виђа свога сина. Снага визуелне представе и моћ инсцениране режије су деловали и јавно мњење је масовно стало на краљичину страну. Могуће је да је у томе помогла и фоторепродукцију знаменитог портрета. Према последњим истраживањима, чувени фотограф Милан Јовановић израдио је фоторепродукцију знаменитог Предићевог портрета,¹⁹⁷ (сл. 57) што упућује на могућност да је она масовно пласирана у жељи да се стварност преобликује. Оригинални портрет, који се засигурно налазио у краљичином дому, могао је видети само мали број елитних чланова друштва. Да би се задобила масовна подршка, било је неопходно умножавање портрета, што је и учињено. У којој мери је портрет у виду репродукције пласиран у јавности, и да ли је то извршено за време краљичиног боравка у Београду, можемо само да претпостављамо, али је несумњиво да је краљица стекла наклоност јавног мњења. Крвави догађаји током протеривања краљице из Београда указују на снагу уличне масе и њено релативно осамостаљење. Иако маса није успела да спречи краљичино протеривање и тако скрене ток политичких збивања, она се снажно позиционирала, макар као продужена рука јавности. Поменути догађај је пример пласирања владарских слика *одозго*, у моменту када делови двора, или барем његови бивши чланови, на субверзиван начин пуштају владарске слике у јавност са тенденцијом преобликовања друштвених токова.

Прича о концентричним круговима јавности добија на значају увидом у илустровани календар *Орао*, у којем је 1890. године пласирана монтажна представа краља Александра и краљице Наталије.¹⁹⁸ Јасна је намера издавача изван граница Краљевине Србије да подстакне емпатију адресата у односу на краљицу Наталију. Прогнана и несрећна мајка и њена политичност, скривени иза бола мајке, постају предмет медијске злоупотребе или манипулације. Тако се путем визуелне културе, на нивоу српског национа и изван домета дворске цензуре, стварала и уобличавала јавност, али сада *одоздо* – реаговањем на збивања са београдских улица.

¹⁹⁷ Фоторепродукција се налази у фонду Историјске збирке Музеја Војводине под инв. бр. 3184.

¹⁹⁸ Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину (Нови Сад 1889), 15–18.

Током 1891. године јавност је наставила да активно учествује у пласману владарских слика. Официрска касина у Београду добила је на поклон велики број слика краљевих предака, као и слике актуелног владара и његових родитеља.¹⁹⁹ На тај начин је додатно утврђена пракса смештања владарских слика у репрезентативне, званичне јавне просторе. Сlike славних предака у јавним здањима засигурно су остављале обавезујући утисак и на актуелног носиоца породичног наслеђа. Бити достојан *канонизованих* претходника постављало се као императив пред младог владара. Подстакнут таквим пропозицијама и правилима владарске репрезентације, краљ Александар је 1891. године поклонио своју слику манастиру Врдник.²⁰⁰

Јавност је учествовала и у континуираном прослављању лика кнеза Михаила. Тако је 1891. године, поводом божићне прославе Дунавског кола јахача „Кнез Михаил“, организована велика прослава.²⁰¹ Том приликом су Мица Орешковић и све друге домаћице носиле повез са тробојком и златном главом кнеза Михаила. Посебно је било предвиђено и нарочито место (престо) за младог краља, тако да пред очима има слику династичке лојалности и истакнуте оданости славном кнезу Михаилу.

Потврду да су освештани узорци прошлости и митски утемељивачи династије Обреновић и даље били популарни у јавности, налазимо и у њиховом медијском пласману у огласу листа *Мале новине* из 1891. године – етикете рекламиране буковачке киселе воде биле су илустроване ликовима кнеза Милоша и кнеза Михаила.²⁰² (сл. 58).

У априлу 1893. године краљ Александар је збацио намеснике, извео државни удар и започео самосталну владавину. Тај моменат је накнадно визуелизован литографијом на којој је експлицитно приказано поништење јавног мњења: млади монарх доминира у предњем плану композиције, док у позадини сцене под оружаном пратњом *нестају* представници владе. Тако је визуелном представом потврђена превласт државе и означен нови баланс снага на политичкој сцени Србије.

¹⁹⁹ Витез, бр. 22, год. III (Београд, 6. децембар 1891).

²⁰⁰ Мале новине, бр. 290, год. III (Београд, 22. октобар 1891).

²⁰¹ Витез, бр. 25, год. III (Београд, 1891).

²⁰² Мале новине, бр. 199, год. IV (Београд, 23. јул 1891).

Манифестација силе и нова реалност уобличене су убрзо након извршеног државног удара. Краљ у свом прогласу обавештава јавности о новом политичком поретку у визуелно-вербалној форми. Плакат из Музеја у Смедереву²⁰³ (сл. 59) пружа драгоцен увид у манипулацију јавним мњењем коју су спроводили владар и део јавности која је учествовала у креирању нове стварности. У чувеном прогласу владар се, на граници патетичности, обраћа првенствено народу као носиоцу суверенитета. Репрезентативна политичка и културна јавност се плански минимизира и преображава у јединствени корпус народа. Популистички интонирана краљева нота народу поприма обележје новог политичког програма заснованог на старој апсолутистичкој пракси Обреновића, утврђеној на *јединству* владајуће породице и народа. Идеализована веза народа и монарха потврђена је *сјајном звездом Обреновића*, као гарантом да *провиђење* и даље чува владарски дом. Проглас је допуњен ликом младог владара у врху плаката. Слика краља Александра у војној униформи, с орденом кнеза Лазара оперваженог ловоровим венцем, манифестовала је снагу младог монарха и уверавала народ у одлучност новог режима.

Одговор јавности на збацивање намесника сублимиран је на литографији објављеној у листу *Геца* 1893. године – *Краљ Александар према лику Светог Георгија убија намеснике Јована Белимарковића и Јована Ристића*.²⁰⁴ (сл. 60) Краљ је представљен као свети Ђорђе који убија двоглаву аждају. У стварности, аждајине главе су *припадале* свргнутим намесницима Јовану Белимарковићу и Јовану Ристићу. Убрзо је стигао одговор двора у виду решења Министарства унутрашњих дела којим се забрањује дистрибуција спорне представе. Недуго потом забрањен је и шаљиви лист *Геца*, што је у делу јавности протумачено као радикалан акт гушења критичке јавности и њених гласила. У складу са државним одлукама, Српска православна црква је почетком 1894. године усвојила интерну забрану дистрибуирања литографије.²⁰⁵

²⁰³ Плакат је заведен под инв. бр. 1018/98.

²⁰⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 38–39.

²⁰⁵ На основу акта Министарства унутрашњих дела, а на препоруку митрополита, упућен је циркулар свим старешинама и протама да не купују и не *користе* забрањену литографију. Акт је

Колика је била моћ овог визуелног дела и колики је одјек његово појављивање изазавало у јавности, сазнајемо из сећања Владана Ђорђевића на време свог председниковања владом. Он сведочи о свом сусрету са књажевачким протом Николом Живковићем, у Књажевцу 1900. године.²⁰⁶ Том приликом се Ђорђевић обратио проти, апологетски бранећи владара приказаног у виду светог Ђорђа.

Одани присталица краља Александра с временом је променио поимање поменуте представе. Ђорђевић њу није схватио као карикатуру, већ као типолошку представу поистовећења краља са великим хришћанским витезом. У оквиру медијске репрезентације владари су неретко кроз алузију изједначавани са великим историјским личностима. Пример уподобљавања светог Ђорђа са појединим европским владарима имао је своје корене у владарском искуству раног новог века.²⁰⁷ Свој најпознатији визуелни предложак имао је у слици Наполеона као славног хришћанског светитеља.²⁰⁸ Отуда и не чуди афирмативно виђење слике које је исказао председник владе, нити је без разлога његово вербално објашњење визуелне представе управо представнику цркве, као легитимном чувару ортодоксности хришћанских догми и *чистоте* визуелних представа. Упркос томе што у разговору није било отвореног позивања на поменуту литографију, јасно је да је овај дијалог вођен на основу знамените визуелне представе.

Убрзо је срећа окренула леђа Владану Ђорђевићу и он се нашао у краљевој немилости. Бранитељ дома Обреновића и визуелних представа са ликом краља стављен је с оне стране подобности, на шта упућује и случај његове ћерке, на који управо Ђорђевић указује:

потписан 25. фебруара 1894. године: *Уредбе и прописи Митрополије београдске 1894–1920*, прир. З. Ранковић, М. Лазић, Пожаревац 2011, 30.

²⁰⁶ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за једну историју Србије од 11. октобра 1897 до 8. јула 1900*, књ. 3, Београд 1906, 539.

²⁰⁷ М. Warnke, *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, у: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume*, 163.

²⁰⁸ У питању је представа Наполена као светог Ђорђа, дело Е. Hollieta, из 1852. године: W. Telesko, *Napoleon Bonaparte. Der „Moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815*, Wien 1998, 191.

*Доцније су на пошти украли једну дописну карту моје кћери са Краљевом сликом. И само за то, што је она на тој слици улепшавала Краљеве бркове, та девојка одвучена је у полицију да одговара, што је карикирала Краљеву слику.*²⁰⁹

Поигравање са владарским ликом није било дозвољено, и било који покушај мењања верне краљеве физиономије, могао се сматрати за субверзивни акт уперен против неприкоснове владареве личности.

Јавност је у борби са владаром освајала одређене слободе, које је потом брзо и губила, те је крај века дефинисан као доба свеукупне нестабилности. У сваком случају, владарске слике су мењале јавни простор као и медијски систем владарске репрезентације. Истовремено, владар је морао рачунати са све већим уливом јавности која је умногоме креирала и његов имиџ. Након збацивања намесништва, млади краљ је започео свој, условно речено, самостални медијски пробој. Снага јавности и прилагођавање маси све јаче је обавезивало монарха.

Истоветан краљев лик са плаката из Музеја у Смедереву, на који мо указали, пласиран је и у другим медијским структурама. Украсна значка из Музеја у Крагујевцу указује на ново медијско лице владара.²¹⁰ (сл. 61) Лик самоувереног владара, који улази у простор посматрача и осваја његово поље, више није упућивао на дете спутано надзором намесника. Млади монарх је ступио на престо са јасном артикулацијом свог статуса у различитим медијским формама.

Уколико је владар смањивао моћ политичке јавности, утолико је снага улице с временом расла. И на цртежу објављеном у календару *Голуб* за 1893. годину приказана је идеализована свеза владара и јавног мњења.²¹¹ (сл. 62) Маса поздравља младог монарха и истовремено учествује у креирању владарског медијског система. Посебан акценат је на маркантној фигури која владару приноси слику. Њен садржај није видљив, али можемо претпоставити да је у питању владарски лик, или евентуално верска представа. Вештачка слика владара у рукама анонимног појединца заробљава владара и чини га зависним од сликовне поруке. Љубав и оданост, очекивања и ограничења и, на концу, адорација

²⁰⁹ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за једну историју Србије од 11 октобра 1897 до 8 јула 1900*, књ. 3, 702.

²¹⁰ Значка је у власништву Музеја у Крагујевцу.

²¹¹ Голуб, лист за српску младеж, бр. 11–12, год. XV (Сомбор 1893), 164.

вештачком лику владара, али и стварном владару, били су тешко бреме за младог краља.

У сложени однос јавности и владара континуирано је уплитан лик краља Милана. Владар који је званично абдицирао, и даље је био личност која је умногоме имала утицај на дефинисање критичког јавног мњења. Бивши монарх је био доминатна фигура дома Обреновића који је током своје владавине неретко имао улогу савладара или владара из сенке. У покушају убиства краља Милана на Ивањдан 1899. године део јавности је видео згодну прилику за глорификацију бившег краља. Разноврсне визуелне представе уобличице су меморизацију *чудесног* краљевог избављења. Тако су на масовно репродукованој литографији²¹² приказани главни актери догађаја – краљ Милан и његов спасилац ађутант Лукић.²¹³ (сл. 63) На сличан начин су визуелизовани и актери неуспелог атентата на разгледници која приказује прослављање краљевог избављења.²¹⁴ Сећање на чудесни догађај спојило је владара и његовог ађутанта у нераскидив мистериозни догађај. Важност догађаја и жеља да се срећно спасени актери заувек сместе у свест колектива забележене су и на фотографији Марка Стојановића.²¹⁵ Двојица медијских хероја забележени су и оком камере у јавном простору, у тренутку напуштања зграде у којој се налазила команда активне војске. Они су с временом постали део истог наратива који је у визуелним медијима представљан јавности у циљу изазивања емпатије али и дивљења. Тако се из извештаја из 1901. године уочава податак да се о *дувару* у канцеларији Земљорадничке задруге у селу Стамници, крај Пожаревца, поред слика владарског пара налази и литографија са представом краља Милана и ађутанта Лукића.²¹⁶

Покушај јавности да уобличи краља Милана и краља Александра по свом подобију завршио се неуспехом који је кулминирао убиством последњег Обреновића. У таквом друштвеном и државном оквиру пласирана је владарска слика. Нови медији, већ статусно дефинисани и препознати у српској средини,

²¹² *Највиша слика*, Вечерње новости, бр. 202, год. VII (Београд, 25. јул 1899).

²¹³ Ова представа је била и предлог за репродуковање бројних копија. До таквог закључка се дошло након увида у једну од копија под називом *Успомена на Ивањањски атентат* на коју ми је указао др Ненад Макуљевић.

²¹⁴ Разгледница је репродукована у: S. Dimitrijević, *Pozdrav iz Beograda. Beograd na starim razglednicama*, Beograd 1986, 39.

²¹⁵ Б. Дебељковић, *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*, Београд 2008. 60.

²¹⁶ Старе мале новине, бр. 18, год. I (Београд, 19. април 1891).

доживели су невиђену експлоатацију. Тако је владарска слика постала доминантан медијски израз у српској визуелној култури крајем 19. Века, на шта сугерише и Таса Миленковић:

Нема сумње да се ни у једној земљи не тргује толико династичношћу колико у Србији. Само да поменемо једну сорту таквог трговања. Ону са сликама Владаочевим. Ми смо хватали рачун тек од година после убиства Кнеза Михаила. Почели смо са издавањем и наметањем лика малолетнога кнеза Милана. Па онда су дошле слике из доба његова пунолетства и женидбе. Па онда слике Краљице Наталије. Па онда слике малолетнога Краља Александра. Па онда његове слике у пунолетству. Па онда слике његове и слике Краљице Драге. Па онда слике Краља Петра и његове породице. Све те слике по наредби Министарства (а сви од реда утврђивали су се да се препоруче Двору) морале су набављати све државне и општинске канцеларије, а наређивано је, те су их морале имати и све механе и кафане у Србији. Таквих слика, а имала је понека и више издања, растурено је по Србији за последњих тридесет година у најмању руку на 80.000 комада. Цените сваку слику по 30 динара (а продаване су и по педесет) онда изгледа да је народ у Србији, да докаже своју приврженост династијама, издао на Владаочеве контрафе равно 2,400,000 динара. Сума није мала. Ако је и за династичност – сувише је...²¹⁷

Исказ Тасе Миленковића сублимира трговину династичношћу, али и медијску хистерију која је дефинисала употребу владарске слике у другој половини 19. века. Као што смо истакли, процес започет у доба кнеза Михаила кулминирао је у доба последњег Обреновића. Владарске слике су постале део готово сваког дома и сваког јавног простора. Њихов симболички значај прожео се лукративним радњама скривеним иза величајне суштине владарске слике.

Оглас који је објављен у *Малим новинама* 1898. године парадигматично указује на концепт продаје владарских слика. Овога пута у сржи трговине нашла се канонска слика *Таковски устанак*, рад Паје Јовановића, која је рекламирана на следећи начин:

²¹⁷ Т. Миленковић, *Краљ Александар и официрска завера*, без године, пог. XVI, 127–128.

*...дивна историјска слика таковског устанка коју је израдио Паја Јовановић, репродукована је олеографски у првом артистичком заводу у Паризу, и препоручује се колико артистичким значајем самог предмета толико и својом уметничком вредношћу, као најлепши украс за српске домове. Слика представља онај величанствени моменат из времена другог устанка за ослобођење када је оснивалац династије Обреновић, Милош на Цвети 1815, пред Таковском црквом изговорио чувене речи: Ево мене, а ето вам рата са Турцима...*²¹⁸

Након уводног ангажованог дела, оглашивач вербализује сликовну представу,²¹⁹ а након екфразе следи директан апел евентуалним потрошачима владарске представе:

Вера народна у скорошњи васкрс српске државе нашла је симболичкога израза у природи, у пролећу, што је уметник својим ненадмашним колоритом тако живо представио да гледалац чисто осећа свежину пролећног лахора, а сваки ће се Србин, гледајући ову патриотску слику, загревати поносним сећањем на оно витешко војевање, којим је јуначки српски народ под мудрим Милошем извојевао слободу. И колорит и прецизност у цртежу, чиме се у опште одликују све слике Јовановићеве, очувани су и у овој репродукованој слици, без које не би требало да буде ни једна српска кућа.

*Књижара Мите Стајића у Београду има искључиво право продаје над овом сликом, као и на све остале слике из историје српског народа. Наша државна звања и канцеларије не би требало да пропусте прилику а да не узму по једну од тих слика а тако исто свака иоле имућна породица треба окитити свој дом овом сликом, из прошлости догађаја Великог Милоша.*²²⁰

²¹⁸ Мале новине, бр. 222, год. XI (Београд, 15. август 1898).

²¹⁹ *На слици се истиче као главна особа Милош у богатом историјском војводском оделу како предаје барјак Сими Паштрмцу, а са десне стране налази се Враћевинички архимандрит Мелентије, потоњи Митрополит Српски, који с подигнутим крстом у руци заклиње искупљење војводе и благосиља почетак великог дела. Милошева мудрост, снага народна, и благослов Свете Цркве чине тројство, које је уметник тако речито представио, да је слици излишно свако тумачење. На мудру лицу Милошеву види се самопоуздање, а на класичном, оштро профилираним лицима његове околине огледа се јуначка решеност народна, да пође са неограниченим поверењем за својим великим вођом. Види се да је крвца из земље проврела и гледалац се сећа песникових речи:*

Тко је витез, тко ли добар јунак

Нека бритку сабљу своју

Наста ора, ваља војевати

За крст часни и слободу златну: Мале новине, бр. 222, год. XI (Београд, 15. август 1898).

²²⁰ Мале новине, бр. 222, год. XI (Београд, 15. август 1898).

Истакнут је монопол књижаре Мите Стајића над владарском представом, а и агентов ангажовани апел сручен је с намером да се слика у што већем броју пласира у државна надлештва и приватне домове. Путем рекламе са дозом обавезности требало је да се искреира и обележи медијски простор, као и да се уносан посао прикрије повећаном нотом патриотске реторике.

Целокупан процес производње и пласирања владарских слика постао је део разгранате медијске мреже. У таквом свету, поседовање владарске слике било је питање обавезе, што је већ постало и навика. Стога ћемо у уводном делу сагледати функционисање владарске слике у јавном простору, као и у оном приватном које је стекло својство јавног.

Првобитно функционисање владарских слика везано је за дворски простор. Дворски хабитус, као језгро јавности земље и као идеолошки и симболички топос дома Обреновића, задобио је већи значај током владе краља Александра.²²¹ Сложена етикеција кодификована на двору кнеза Михаила,²²² постала је с временом део рутинизираниог дворског церемонијала. Јавне прославе и дворске светковине су све интензивније *усисавале* јавност у окриље дворског живота. Двор је морао узети у обзир све веће учешће јавности, на шта упућује и концепт краљице Драге, која га је пред крај владавине Обреновића преобразила у идеолошки идиом везан за концепт имагинарне, исконструисане народности.²²³

На драгоцену фотографију насталој пред крај владе Обреновића, приказана је сала за министарске седнице у двору.²²⁴ (сл. 64) Као место важних државних састанака и хабитус који пресеца однос двора и политичке јавности, сала је несумњиво детерминисана вештачким сликама. Многбројне фоторепродукције и олеографије знаменитих Буковчевих портрета краља Александра и краљице Драге доминирају простором и претварају га у место тријумфа владарске репрезентације. Од замишљеног сусрета министара и владара,

²²¹ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 331–358.

²²² Више о сложеном корпусу правила дворског церемонијала, у: *Правила за свечано примање у књажевом двору*, Српске новине, бр. 156, год. XXVII (Београд, 31. децембар 1860).

²²³ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 341–346.

²²⁴ Исто, 335.

у евентуално неутралном простору, није остало много, и сала за министарске седнице постаје метафора апсолутизма дома Обреновића.

Очигледно је да је крај века донео мултипликовање слике у приватним домовима као и у дворским просторима. Историзам, као културни и естетски феномен, донео је културу умножавања кућних меморабилија. Простор пренатрпан малим акцесорним елементима био је ехо увећане потребе за конзумацијом слика. Литографије, уљане слике и фотографије преплавиле су зидове соба представника елите. Ако упоредимо фотографију дворског ентеријера на почетку 20. века са фотографијом дворске трпезарије настале двадесетак година раније, јасно уочавамо структуралну разлику. Редуковани простор трпезарије контрастира богато начичканом простору салона за министарске седнице. Нова естетика прожелала је и дворску културу становања, као ехо измењених навика самих дворјана. Описујући салон краљице Драге, Владан Ђорђевић наводи: *небројене слике Краљеве са својеручним дедикацијама, којима беше претрпан овај иначе врло рафинирано намештен писаћи салончић...*²²⁵

У осврту на ентеријер старог конака и краљеву радну собу, Херберт Вивијан је крајем 19. века записао да се: *на зиду иза писаћег стола налази једна велика и једна мала уљана слика краља Милана, поред више потписаних и урамљених фотографија.*²²⁶ Великим бројем слика ваљало је прикрити недостатак моћи актуелног носиоца власти који је сваким даном губио неприкосновени статус. У тако постављеном ентеријеру своје радне дане проводио је и краљ Александар. Многбројне фотографије, акварел са ликом краља Милана, као и велики портрет кнеза Милоша дефинисали су кабинет последњег Обреновића.²²⁷

Слична ситуација пренесена је и на псеудодвор краља Милана у Бечу. Владан Ђорђевић је сликовито описао ентеријер бечког стана краља Милана, наводећи да тај простор имитира дворски простор у Београду.²²⁸ У луксузном апартамну доминирале су представе Обреновића, почев од слике кнеза Милоша,

²²⁵ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за једну историју Србије од 11 октобра 1897 до 8 јула 1900*, књ. 3, 453.

²²⁶ Х. Вивијан, *Србија. Рај сиромашних људи*, Београд у деветнаестом веку, Из дела страних путописаца, Београд 2008, 173.

²²⁷ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације - Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 336.

²²⁸ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за једну историју Србије од 11 октобра 1897 до 8 јула 1900*, књ. 3, 724.

Јеврема, Јована... По Ђорђевићевом сведочењу, у *драгоценим оквирима* визуелизована је *историја дома Обреновића*,²²⁹ као реминисценција на славну породичну прошлост, али и као ехо тадашње моде у уређењу ентеријера.

Двор је крајем века постао музеј у малом – галерија слика од којих је велики број визуелизовао припаднике лозе Обреновића. У сваком сегменту дворског простора качене су владарске слике, као и оне на којима је посредно представљен последњи суверен из династије Обреновића. Увидом у дворски инвентар, настао након династичког преврата, сазнајемо да је знаменита слика Марка Мурата, *Улазак цара Душана у Скопље*, из 1900. године,²³⁰ била окачена изнад главног степеништа. Монументална композиција, замишљена као типолошка префигурација краља Александра, резултат је ангажованог учешћа јавности. Она је била евокација славне прошлости, али и обавезујућа норма постављена пред краља Александра, али и *сваког* владара,²³¹ с циљем активног одржавања идеје *ослобођења српске браће*.

Дворска капела је била једна од најважнијих просторија у животу двора и метафора учешћа јавности. Присуствовање ма ког појединца у капели приликом одржавања верских церемонија означавало је његов статус у друштву. Тако је дворска капела дефинисана као најексклузивнији дворски простор у којем је по позиву партиципирала селективна јавност.²³² У тако конципираном простору, првенствено верске природе, владарске слике нису могле да се превише експонирају. У капели се од 1901. године могла видети слика *Краљ Милан на одру*.²³³ У питању је вероватно канонска представа краља Милана на самртној постељи, која је била позната и српској јавности, пошто је репродукована у штампаним медијима. Једна од варијација на тему, можда управо копија поменуте представе, вероватно је постављена у верски простор. Слика преминулог монарха

²²⁹ Исто, 724.

²³⁰ Штампа, бр. 305, год. II (Београд, 23. новембар 1903).

²³¹ На такав закључак наводи увид у писмо Миленка Веснића, након извршеног мајског преврата: *Господине пуковниче, По нарочитом овлашћењу свога пријатеља акад. сликара госп. Марка Мурата част ми је извести вас, да је његова слика Долазак Душанов у Дубровник, поклоњена српском краљу као таквом не лично пок. Краљу Александру. Према томе је природна и оправдана жеља уметникова, да ова слика остане и на даље у Срп. Краљ. Двору, Ваш одлични поштовалац, Др Мил. Веснић: Шта је све нађено*, Штампа, бр. 306, год. II (Београд, 24. новембар 1903).

²³² А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 338.

²³³ Исто, 338.

је посредно функционисала приликом годишњег краљевог помена. У сваком случају, она је била визуелни подсетник на славног покојника и артефакт вечног сећања. Да су владарске слике биле смештане у црквене просторе потврђује и прослава славе цркве Светог Марка у Београду. Том приликом се у капели цркве могла видети галерија слика *Њихових Величанстава*.²³⁴ Дакле, слике владара су изван литургијске функционалности посредно учествовале у црквеном животу крајем 19. века.

Војни простори су поимани као апсолутна манифестација државног домена. Истовремено, војска је била фактор који је неговао и одређену дозу критичности, која се повећала како се век ближио крају. Критичност је постала толико изражена да се о војсци може говорити као структури критичке јавности. Уз све лимите војне структуре, као јединке под директном контролом државе, читав низ војних чинилаца даје за право да се истакне њена критичност. У сваком случају, војни простори су дефинисани као места на којима је излагана владарска слика. Попут осталих јавних установа, и војни простори су подразумевали стално присуство владарских слика. Уобичајено излагање владарских слика додатно је увећавано приликом великих војних прослава и дефилеа. Тако је током прославе драгонског пука Александра Невског 1896. године у кругу касарне био изложен већи број владарских слика, будући да су, како наводи Херберт Вивијен, били уочљиви портрети краља Милана и краља Александра.²³⁵

И различита патриотска и псеудомилитарна друштва имала су *обавезу* пласирања владарских слика у оквиру својих друштвених просторија. Тако је Савезно ловачко друштво 1898. године, приликом свечаног декорисања сале за прославу своје славе, на дувар поставило *слике* краља Милана и краља Александра.²³⁶

Литерарна јавност је такође имала излагачке просторе. У складу с патриотским и просветним идеалима, она је визуелизовала свој програм. У таквом систему функционисале су и владарске слике. Случај смештања Карађорђевог слике у простор Друштва Светог Саве указује на учешће јавности у пласирању владарских представа у домену литерарне јавности:

²³⁴ Весник српске цркве, св. 5, год. XII (Београд 1901), 482–484.

²³⁵ Х. Вивијан, *Србија. Рај сиромашних*, Београд 2010, 98.

²³⁶ *Спреме око ловачке славе*, Мале новине, бр. 35, год. XI (Београд, 4. фебруар 1898).

*Једном (отац) дође он Светомиру у дом Светог Саве, носећи један стари портрет Карађорђа, и узбуђен умоли мога оца да слику прими на чување, јер додао је садашњи млад свет не цени такве ствари. Мислим да се та слика Вождова, која има и уметничку вредност, мора и данас налазити у дому Друштва св. Саве. Светомир је у име Друштва изјавио преко новина захвалност Милошу Скерлићу на овоме дару, а Карађорђеву слику придружио осталим портретима у свечаној дворани друштвеног дома...*²³⁷

Из наведеног случаја је очигледно да је јавност имала свој аутономни медијски простор. Смештање владарске слике противничке династије у значајан јавни простор није се могло прихватити од стране актуелног режима, упркос повременим лукративним изливима квазидинастичке љубави. Изливи захвалности Светомира Николајевића упућени Милошу Скерлићу, оцу Јована Скерлића, указују на снагу јавности, која је настојала да владарску слику подигне изнад унутардинастичких сукоба и смести је у домен ванвременских патриотских симбола, као и у аутономни свет универзално лепог.

Кафански простори, као метафоре јавности,²³⁸ такође су били у служби владарске слике. Неколико путописаца оставило је податке о постојању владарских слика у кафанама широм Србије. Херберт Вивијан је крајем века посетио Србију и забележио свој утисак из једне кафане у Бајиној Башти: *на зидовима висе графике и дречаве олеографије у једноставним рамовима: готово увек невестито израђени портрети чланова краљевске породице.*²³⁹

Очигледно је Вивијан видео некавалитетне владарске слике, изведене у масовним медијима у великој журби. Указали смо већ на трговину династичношћу као на парадигму медијске слике на крају 19. века. Брзина у раду и масовна производња несумњиво су утицали на квалитет и израду владарских слика у масовним медијима. У наставку описа кафане, Вивијан наводи да је поред владарских слика била окачена и слика лидера политичке партије чији је власник био симпатизер.²⁴⁰ Слика владара, некада неприкосновена и изолована, нашла се поред слике лидера политичке партије. Равноправни статус слика указује на шире

²³⁷ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, 68.

²³⁸ Д. Ђурић-Замоло, *Хотели и кафане XIX века у Србији*, Београд 1988, 175–181.

²³⁹ Х. Вивијан, *Србија. Рај сиромашних*, 251.

²⁴⁰ Исто, 251.

друштвене промене у току којих је владар изгубио свој некадашњи суверени положај. Јавност више није само учествовала у уобличавању владарских слика, или пак била само пуки адресат који је примао поруке владарских слика, већ је истакла своје кандидате – лидере политичких партија – као равноправне такмаце владарима у борби за медијски простор.

Почетком 20. века Мери Дарам је посетила Крагујевац и том приликом је записала своје импресије о ентеријеру једне тамошње кафане: *Гола окречена просторија са портретима Милана и Наталије, које су уљувале муве, и са новима и свјетлим – Александра.*²⁴¹ Старе уљуване слике владара, чији су носиоци у том моменту били изопштени са јавне сцене Србије, указују на незаинтересованост локалне средине да владарске слике из прошлости одржи чистим и сјајним, каквом се описује нова и свежа слика краља Александра. Наведени опис кафане у Крагујевцу наводи на закључак о лимитираној моћи владарских слика у јавним просторима. Сlike владара су с временом губиле на значају, особито ако су њихови реални носиоци губили углед и моћ. Оне су, у најмању руку, поимане као пука декорација изван употребне вредности, без реалне снаге деловања на учеснике у јавном животу.

Манастири, као духовни центри, али и простори националне и династичке славе, и даље су били повезани са дистрибуцијом и функцијом владарских слика. Манастир Враћевшница је током друге половине 19. века била центар меморализације династичких меморабилуја породице Обреновић. Многобројне визуелне представе с ликовима Обреновића династизирале су манастирски комплекс, чинећи га династичким доменом породице Обреновић.²⁴² Пракса смештања владарских слика у манастирске просторе настављена је у током друге половине 19. века. Евгениј Марков истиче примере поштовања владарских слика крајем 19. века у манастирима на територији Краљевине Србије. Он наводи да су се 1895. године у примаћој соби жичког архимандрита могли видети портрети краља Милана и краља Александра.²⁴³ Истоветна пракса постојала је и у

²⁴¹ М. Е. Дарам, *Кроз српске земље (1900–1903)*, Београд 1997, 163.

²⁴² Манастирски инвентар из 1860. године указује на два портрета кнеза Милоша и два портрета кнеза Михаила: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 9, год. LXVII (Београд, септембар 1986), 218–222.

²⁴³ Е. Марков, *Путовање по Србији и Црној Гори*, 98.

Студеници, где су зидове монашких келија красили ликови српских владара.²⁴⁴ Путописац наводи да је на такву ситуацију наишао и приликом обиласка манастира Манасија.²⁴⁵ Истоветна матрица дефинисала је и просторе конака у манастирима: Петковици,²⁴⁶ Раваници,²⁴⁷ Раковици²⁴⁸ и Туману.²⁴⁹

Прослављање владарских слика у манастирима изван Краљевине Србије нарочито је било својствено манастиру Крушедол, који је током века уживао привилеговани статус у репрезентативном систему династије Обреновић. Жеља кнегиње Љубице да овај манастир преобрази у породични маузолеј, као и многобројни дарови којима су га током века владари дома Обреновића обасипали,²⁵⁰ указују на дубоке односе овог манастира и владајуће српске породице. Током владавине краља Александра у манастир Крушедол су приспела два величајна пехара са ликовима краља Милана (сл. 65а) и краља Александра.²⁵¹ (сл. 65б) У пехаре су утиснути канонски ликови краља Александра (профилни, допојасни) и краља Милана (тричетврт, у војној униформи) као сведочанство о медијском прожимању и моћи репрезентативних предмета из домена примењене уметности. Оба пехара су на полеђини имала утиснуте државне грбове, док су лица пехара красили владарски ликови.

У манастирском поседу нашла се и олеографија знаменитог портрета краља Александра, рад Влаха Буковца,²⁵² као потврда масовног репродуковања владаревог најпознатијег портрета. Током последњих година династије Обреновић, у Крушедол се слило и доста фотографија са ликовима Обреновића.

²⁴⁴ Исто, 121.

²⁴⁵ Исто, 176.

²⁴⁶ По инвентару из 1871. године у манастирском конаку се налазила *заједничка слика Карађорђа и кнеза Милоша*: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 1, год. LXIX (Београд 1987), 21.

²⁴⁷ По инвентару из 1880. године у манастиру су биле изложене: слика Споменика кнеза Михаила, слика кнеза Милана и кнегиње Наталије, слика кнеза Михаила, и слика малог престолонаследника Александра: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 2, год. LXIX (Београд 1987), 53.

²⁴⁸ По инвентару из 1902. године у конаку су се налазили: венац са сликом краља Милана и статуа кнеза Михаила: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 2, год. LXIX (Београд 1987), 54.

²⁴⁹ По инвентару из 1896. године у конаку су се налазиле: слика кнеза Михаила у позлаћеном раму и слика кнеза Милоша у позлаћеном раму: С. Милеуснић, *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 3, год. LXIX (Београд 1987), 81.

²⁵⁰ Олеографија са ликом кнеза Милана у војној униформи приспела је у манастир средином осме деценије 19. века: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 158.

²⁵¹ Исто, 163.

²⁵² Исто, 161.

Једна од најпознатијих јесте фотографија на којој је представљен престолонаследник Александар, и која се посебно истиче раскошно изрезбареним оквиром.²⁵³

Након смрти краља Милана и сахране у главној манастирској цркви, повезаност дома Обреновића и манастира постаје још израженија. Манастир се условно претвара у династички посед, у којем сада обитава и тело краља Милана. У склопу визуелизације меморије на почившег краља успоставља се и спомен-соба у част преминулог монарха. У меморијском простору важно место заузимале су и фотографије славног покојника, од којих се посебно истиче често репродукована фотографија краља Милана.²⁵⁴ (сл. 66) Децентни краљев допојасни лик у сведеном црном оделу одговарао је функцији простора заснованог на концепту меморисања преминулог монарха. Тако је краљева комеморативна слика, у садејству са осталим акцесорним елементима, чувала спомен на првог српског краља после боја на Косову. Међутим, и сећање је било ограничено. Након династичке смене, о крушедолским сликама Обреновића није се у довољној мери водило рачуна, на шта упућује и осврт Милана Стојимировића из 1938. године.²⁵⁵ Он је забележио да су многобројне слике Обреновића прилично отрчане, будући да су платна и рамови доста оштећени услед дејства влаге.

Манифестација владарске слике у јавном простору у време власти краља Александра одвијала се и на трговима. Током ефемерних светковина истицане су вештачке владарске слике које су умногоме одређивале срж великих националних и династичких светковина. Међутим, на трговима, као местима апсолутне манифестације јавности, визуелизоване су и *статичне* слике владара. Тргови су током 19. века, пратећи стару форму античких агора, поимани као простори супремације јавног мњења. Бунтови и протести, славља и светковине одржавани су на трговима, као местима на којима се јавност уобличавала, али и као просторима на којима је артикулисана моћ јавног делања и јавног говора.

Споменичке представе владарима из дома Обреновића евоцирале су структуралну пуноћу идеалног трга. Трг и споменик у част значајног појединца и великана заједнице чинили су јединствени простор славе. Тргови су тако

²⁵³ Исто, 160.

²⁵⁴ Исто, 159.

²⁵⁵ М. Јовановић-Стојимировић, *Дневник 1936–1941*, Нови Сад 2000, 184.

попримали обележје отворене јавне сцене, претварајући град у урбани пантеон на отвореном. Откривање споменика владару било је у служби манифестације пласмана владарске представе у домен јавног простора. Свечане церемоније које су пратиле откривања споменика истовремено су служиле за дефинисање и представљање локалне заједнице оличене у грађанској елити. Откривања споменика била су и у функцији хомогенизације не само града или региона већ и целокупног националног ентитета. Фотографисање поред камене слике владара било је од особите важности управо за активне носиоце идеје подизања споменика оличене у члановима одбора. Тиме што су себе визуелизовали као ангажованог учесника у јавном подухвату оствареном на јавној површини, национални и династички радници смештали су себе у пантеон пројектоване вечности, у којем се место стиче активним националним радом. Тако су откривања споменика на различите начине дефинисала учешће јавности у пласирању и конзумацији владарских слика.

Споменичке представе владара активно су деловале и након откривања споменика у циљу уобличавања јавности. Комеморације преминулим монарсима послужиле су патриотским друштвима и различитим грађанским организацијама у јавности да представе своју лојалност нацији и владајућем дому.²⁵⁶ Истовремено, споменичке представе служиле су и да се припадници јавности сликају пред спомеником како би овековечили свој активан однос према представљеним ликовима.

Основни и најзначајнији пример конституисања владарске слике у скулптуралном медију на једном тргу свакако је споменик кнезу Михаилу у Београду. Главни престонички трг и нуклеус јавности целокупне државе постао је основни прототип функционисања трга и владарске слике (скулптуре) у јавном простору.

Споменичка култура је свој врхунац имала крајем 19. века. Године 1898. откривен је споменик у Пожаревцу, рад Ђорђа Јовановића. Свечано откривање, које је требало да прерасте у велики спектакл, покварила је киша, па је

²⁵⁶ О визуелизацији култа Марије Терезије у 19. веку: W. Telesko, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien 2012, 145–173. О ширим аспектима династичке лојалности и њеним ограничењима, у: *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.

церемонијал задобио сведену форму.²⁵⁷ (сл. 67). На низу фотографија је ипак овековечено присуство јавности приликом откривања споменика.²⁵⁸ Прекривен завесом, споменички лик кнеза Милоша чекао је моменат откривања, након чега је требало да започне његовог *јавни живот* у локалној заједници. Жеља јавности да се меморише са сликом кнеза Милоша потврђена је и фотографијом, снимљеном непосредно након откривања споменика, која је у виду разгледнице масовно репродукована.²⁵⁹ (сл. 68) рипадници јавности стајали су у симболичном шпалиру испред споменика првом Обреновићу. Поред ширих кругова јавности, у конзумацији споменика у Пожаревцу учествовали су и елитни кругови. На фотографији непознатог аутора приказани су чланови одбора за подизање споменика како позирају испред свог *производа* – споменика кнезу Милошу.²⁶⁰ Свештеници, припадници војног staleжа као и цивилног сектора потврђују присуство јавности и њен значај у репрезентацији владарске слике у Пожаревцу.

Још значајнија манифестација учешћа јавности у производњи владарске слике у скулптуралном медију забележена је 1901. године у Неготину приликом откривања споменика кнезу Милошу, дело Ђорђа Јовановића. Труд на изради споменика представљен је јавности у публикацији *Телефон – енциклопедијски календар за просту 1901. годину*.²⁶¹ (сл. 69) Публиковање илустрације, на којој је представљен процес израде будућег споменика кнезу Милошу, било је у функцији подизања тензије нација. Истовремено, мобилизација неготинске јавности била је пажљиво припремана за свечано откривање споменика, с идејом њеног учешћа у јавним пословима од највишег државног интереса.

Коначно, споменик кнезу Милошу откривен је у мају 1901. године.²⁶² Неготински фотограф Сотир Михаиловић снимео је групну фотографију непосредно након откривања споменика.²⁶³ (сл. 70) Театарски аранжирана и

²⁵⁷ Владан Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11 октобра 1897 до 8 јула 1900*, књ. 1, Београд 1905, 519–539.

²⁵⁸ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 122.

²⁵⁹ Д. Фелдић, *Фотографија у Пожаревцу и околини*, Пожаревац 2009, 38.

²⁶⁰ Исто, 39.

²⁶¹ *Српски уметници у Паризу*, Телефон – енциклопедијски календар за просту 1901. годину (Београд 1900), 74–75.

²⁶² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 359–369.

²⁶³ Н. Плавшић, *Неготин са старих фотографија*, Неготин 1987, сл.37, 18.

социјално удешена, фотографија визуелизује неготинску јавност која је истакла своје достојанство и углед испред споменика. Неготински споменик је подигнут на иницијативу Крајишника и уз напор државног чиновника и окружног начелника Михаила Ковачевића.²⁶⁴ Тако је готово без знања државе, или уз њену минималну асистенцију, подигнут овај споменик, као парадигма стања у Србији на крају 19. века.

Истакли смо већ да се крајем века трговало династичношћу, и да су широм Србије ницале иницијативе за подизање споменика члановима династије Обреновић. У тренуцима опште помаме за споменицима са свим одликама једне протостатутоманије подигнут је и неготински споменик. Неготинска јавност је тако уткала себе у династички наротив, што се уочава и на фотографији. Све структуре локалне власти предвођене угледним протом Јованом Станојевићем, уз понеког представника централне власти – попут краљевог изасланика ађутанта М. Кумрића – нашле су се у једном фотографском кадру. Панорамском сликовном формом манифестовани су озбиљност и узвишени статус неготинске јавности у тренуцима спознаје сопственог значаја. Социјално глумиште и слика јавности у садејству са владарским ликом уобличио је јединство времена и радње у једном замрзнутом, готово фризираном кадру. Поред владарске представе у скулптуралном медију, слике владара из династије Обреновић красиле су и свечану бину. У позадини, иза говорника, уочавају се велике типске литографије са ликовима и мотивима из династичке историје. *Таковски устанак*, рад Паје Јовановића, и слике чланова династије доказ су мултипликовања владарских слика у служби медијске репрезентације владајуће династије.

Наставак живота споменика у Неготину забележен је и на неколико фотографија насталих у периоду до Првог светског рата. На једној од њих, из Музеја Крајине у Неготину, и даље на делу видимо моћ династичког топоса, испред којег се људи сликају у циљу трајног меморисања.²⁶⁵ На другој фотографији, у власништву Народне библиотеке у Београду, визуелизован је

²⁶⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 165–177.

²⁶⁵ Фотографија се налази у власништву Народне библиотеке Србије под инв. бр. 641–21.

пазарни дан на Пијачном тргу у Неготину.²⁶⁶ Проток робе и комуникација људи одигравали су се управо на пијачним трговима широм Србије у 19. веку. Стога и није чудно што је неготински споменик подигнут управо на Пијачном тргу – месту интеракције локалног становништва на којем се формирало јавно мњење локалне заједнице. Несређени пијачни простор са сеоским запрегама указује на процес заживљавања идеје да се празна ледина трансформише у урбани хабитус династичке славе и простор грађанске манифестације.

Коначно, споменик је започео свој интерактивни живот. Године 1903. ученици Богословије Светог Саве посетили су Неготин.²⁶⁷ Том приликом је одржан *црквени перформанс* у извођењу истакнутих припадника клерикалне јавности – архимандрита Илариона Весића и неготинског проте Јована Станојевића. Они су у исто време служили у два неготинским црквама, Саборној и Старој. Након својих богослужења симболички су се срели пред спомеником кнезу Милошу, када је Иларион Весић, професор Богословије Светог Саве, беседио:

*Ако и један крај ширег српства има живих примера српскога родољубља, српског самопрегоравања, те га одиста има ваша Крајина. На праху од српских јунака, ви Крајинци засновали сте вашу слободу, ваше благостање. Гроб див јунака крајинског Хајдук-Вељка и споменик Милоша Великог о томе сведоче. Света је ово земља на којој ми данас стојимо, јер је она крвљу ваших предака заливена...*²⁶⁸

У склопу функционисања владарске слике и уобличавања јавних простора на крају века неизоставно је поменути и споменик кнезу Михаилу у Аранђеловцу, покрај извора киселе воде.²⁶⁹ На разгледници насталој највероватније крајем века визуелизовано је колосално попрсје кнеза Михаила смештеног у идеалан буколики простор.²⁷⁰ (сл. 71) Тако је омиљено летовалиште кнеза Михаила, дефинисано као монденско излетиште српске елите, маркирано бистом великог покојника. Фриволни свет доколице и угодне конзумације употпуњен је бистом

²⁶⁶ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 370.

²⁶⁷ *Са екскурзије Богословије Св. Сава, II*, Вечерње новости, бр. 149, год. XI (Београд, 13. јун 1903).

²⁶⁸ *Са екскурзије Богословије Св. Саве, II*, Вечерње новости, бр. 149, год. XI (Београд, 13. јун 1903).

²⁶⁹ З. Петровић, *Буковичка бања у Аранђеловцу – од 1875. до 1912. године*, Шумадијски записи VI (Аранђеловац 2012), 145–223

²⁷⁰ Фотографија се налази у Народној библиотеци у Београду, под инв. бр. Rg. 446-12.

кнеза Михаила, подигнутом у близини Старог здања, најлепшег бањског хотела у Србији до 1914. године.²⁷¹ Колосална биста ипак не одаје утисак тежине и *претње*. Она обитава у орбити аранжиране, самодовољне *преуређене* природе. Артифицијелна природа се потврђује вештачким ликом славног покојника, конституишући јединствен уметнички амбијент. Тако је умештањем једног династичког топоса овај брижљиво аранжиран *природни* простор династизиран. По подобљу дискурса о транслацији династичких топоса Обреновића, изведеној из *случаја* релоцирања Таковског грма,²⁷² *преуређен* је неартикулисани природни околиш у високоартифицијелни династички простор. Пејзажна архитектура у малом, дефинисана централним локусом – бистом кнеза Михаила – постаје простор јавног меморисања славног покојника. Случајни посетиоци уочљиви на разгледници потврђују значај простора и славу династичког парка преображеног у домен медитативног, али и сублимног простора, коначно потврђеног моћном скулптуром кнеза Михаила.

Владарске слике излагане су и на јавним изложбама, као и на уметничким смотрама. Излагање уметничких дела дефинисаних владарским ликом мобилисала је јавност, која је на различите начине учествовала у уобличавању и конзумацији владарских ликова. У сржи локалних и глобалних изложби нашли су се концепт уметничке критике с циљем уобличавања укуса обичног појединца и идеја манифестације политичке моћи владарских слика. Особито је занимљиво излагање модела пожаревачког споменика кнезу Милошу на париском Салону 1898. године. Том приликом је у медију фотографије забележен *контакт* аутора споменика, вајара Ђорђа Јовановића, и његовог дела, споменика кнезу Милошу у дворишту Салона.²⁷³ (сл. 72) Уметник одважно стоји испред споменика јасно исказујући свој дигнитет као креатора уметничког дела. Достојанствени аутор равноправно наступа са репрезентативним владарским ликом (кипом) и тако указује на јавну свест уметника као сакреатора у уобличавању владарских слика.²⁷⁴ Жеља питомаца париске војне школе да поседују снимак споменика

²⁷¹ М. Јовановић-Стојимировић, *Силуете старог Београда*, књ. 1, 121.

²⁷² М. Тимотијевић, *Престоничка урбана меморија и флексибилна национална географија, сађење младице Таковског грма у београдском дворском парку*, *Наслеђе Х* (Београд 2009), 10–12.

²⁷³ М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, Нови Сад 2005, 38

²⁷⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 185–236.

говори о томе да је владарска представа оставила значајан утисак на јавност Париза,²⁷⁵ што потврђује и репродуковање фотографије споменика у званичном каталогу Салона.²⁷⁶ Фоторепродукција споменика масовно је пласирана и на домаћем тржишту. Она се, по устаљеној процедури, препоручивала државним установама по цени од два динара.²⁷⁷ У Историјском музеју Србије сачуван је примерак фоторепродукције који је највероватније фототипија изведена у атељеу Бертоа (Berthaud).²⁷⁸ Фоторепродукција је пропраћена инскрипцијом *Књаз Милош у битци код Пожаревца 1815. године*, са назнаком у углу рама да је у питању дело вајара Ђорђа Јовановића. (сл. 73)

Колики је значај споменика у Пожаревцу био за његовог аутора показују и две фотографије из Јовановићевог атељеа. На првој фотографији из епохе конституисања споменика видимо на делу вишеслојно уобличавање јавности. (сл. 74) У центру композиције представљен је уметник у својству ангажованог јавног радника који знање и визуелно искуство преноси на свог сина. На горњој равни представе, између два људска лика, доминира макета споменика, док се у доњој равни налази фоторепродукција истог споменика. Дакле, на делу видимо визуелизацију меморије и пренос значења владарских слика с генерацију на генерацију. Истовремено, директан поглед уметника у дете упућује на његов ангажовани наступ, који није само едукативно усмерен на сина него и на потенцијалног адресата. На знатно каснијој фотографији, насталој у уметниковом атељеу, приказан је остарели уметник над којим на зиду виси фоторепродукција споменика у Пожаревцу.²⁷⁹ Слика пожаревачког споменика постаје интимна лична слика у поседу њеног аутора, али и део уметниковог рекламног програма. Она указује на његово дело које га дефинише и потврђује, и које се обраћа евентуалном наручиоцу неког другог скулпторског дела.

На сличан начин флукутирала је медијским простором и фоторепродукција споменика кнезу Милошу из крагујевачке гимназије, рад Симеона Роксандића. Снимак споменика из главне дворнице крагујевачке гимназије рад је фотографа

²⁷⁵ М. Јовановић, *Бока Јовановић*, 38

²⁷⁶ Исто, 38.

²⁷⁷ Исто, 38.

²⁷⁸ Предмет се налази у власништву Историјског музеја Србије, без пагинације.

²⁷⁹ Фотографија је репродукована, у: И. Борозан, Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину, 225.

Љубише Ђонића.²⁸⁰ (сл. 75) Примерак који се налази у Историјском музеју Србије поклон је Симеона Роксандића његовом пријатељу, академском сликару Петру Раносовићу, што сазнајемо из пратеће инскрипције. Дар послат крајем децембра 1900. године сведочанство је пријатељства између двојице уметника, али и потврда учешћа јавности у медијској популаризацији владарских слика.

Симеон Роксандић је у новембру 1900. године упутио писмо и Ристи Одавићу, уреднику *Нове искре*, у којем му шаље фотографију споменика који ће бити откривен, како му саопштава, 17. децембра.²⁸¹ Дакле, уметник нескривено апелује на културног прегаоца и медијског моћника да се у Одавићевом гласилу објави фотографија споменика, чиме лист посредно и поново учествује у креирању јавног мњења. Ускоро, почетком 1901. године, у *Новој искри* је објављена слика крагујевачког споменика.²⁸² Тако је потврђена снага кругова јавности у медијском пласману владарских слика, као и моћ културне јавности у династичкој пропаганди.

Крајем века слике владара су у све већем броју красиле готово све јавне установе и државне институције, па је њихов пласман достигао неслућене размере. На једној драгоцености фотографији приказани су ученици трећег разреда крагујевачке гимназије за време наставе цртања.²⁸³ У позадини, иза предметног наставника, вајара Симеона Роксандића, на зиду гимназијске дворане доминирају слике припадника дома Обреновића. (сл. 76) Централну представу с ликом краља Александра уоквирују литографије кнеза Милоша, кнеза Михаила, краља Милана и краљице Наталије. Величајна и изолована слика актуелног владара је жижни и симболички камичак у визуелном мозаику ликова актуелне династије. Круна са малим балдахиним изнад краљеве представе додатно истиче посебност слике актуелног суверена, као и важност његовог правног и симболичког статуса.

Цела композиција, у којој учествују ђаци, наставник и владарске слике, указује на један визуелни пример који потврђује едукативну снагу владарских слика. Оне су у јавном простору одмалена уметане у главе младих ученика, остајући им у свести као нормативни путокази, који подразумевају исправност и

²⁸⁰ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 123.

²⁸¹ АС, РО, III, 228,

²⁸² *Нова искра*, бр. 1, год. III (Београд, јануар 1901), 17, 29.

²⁸³ *Споменица мушке гимназије у Крагујевцу*, Крагујевац 1934, 417.

моралност, снагу и надмоћ. Поступност и ред, организација и стабилност којом одише час цртања у сагласју са владарским сликама, сугерисали су утисак безвремености система и веру у његову апсолутну постојаност. Слика постаје парадигма наставног процеса у Србији крајем 19. века, са посебним акцентом на функцију деловања владарских слика у оквиру системског процеса едукације.

Излагање владарских слика у јавним, државним установама у доба краља Александра постало је предмет и негативног читања. Тако је 1893. године у шаљивом листу *Геца* пласирана карикатура са приказом геце у судници.²⁸⁴ (сл. 77) Неправедно суђење геци – као метафори обичног народног човека – у судници касационог суда одвија се управо пред владарском сликом која виси на зиду. Владар постаје очевидац неправедног процеса, чиме он активно подржава унапред пројектовану неморалну пресуду. Присуство владара осигурано је сликом, као његовим активним супститутом, и тако се на један инверзан начин потврђује моћ представљања владара сликом.

У истом листу, неколико бројева касније, забележено је радикално поигравање владарском сликом. Наиме, слика владара окачена на зиду присутна је и на представи под називом *Напредњачки збор* (скуп).²⁸⁵ Поднаслов пратеће инскрипције – *верно по фотографији* – јасно алудира да је скуп заиста био одржан у кафани код Коларца. Да је догађај аутентичан потврђује и новински извештај објављен у *Малим новинама*. Преносећи атмосферу са напредњачког збора, одржаног 18. новембра 1893. године у кафани Коларац, извештач листа наводи:

*Сала није била ничим украшена сем што је у зачељу, између лика Њ. В. Краља и пок. Илије Коларца, била намештена слика г. Гарашанина, обавијена зеленим венцем, чији су крајеви допирали до пода.*²⁸⁶

Стварност је очито преуређена у заједљиву и сатиричну поругу упућену партији блиској династији. Посебност представи обезбеђује владарска слика, којом се указује не само на њено уобичајено присуство у кафанским просторима већ и на визуелну хипертрофију владаревог лика. Уколико је у сцени публикованој у *Геци* приказан реалан лик краља Александра, сада је његов лик

²⁸⁴ Геца, бр. 38, год. II (Београд, 31. октобар 1893).

²⁸⁵ Геца, бр. 41, год. II (Београд, 21. новембар 1893).

²⁸⁶ Мале новине, бр. 322, год. VI (Београд, 20. новембар 1893).

мутирао у персонификацију Аустрије. Гротескно лице Аустрије, као одраз њене политичке *изопачености*, постало је маска или онтолошка личина краља Александра, као и дома Обреновића у целини. По мишљењу уредништва листа, лик узурпатора и прекршиоца народних права није могао другачије да се прикаже. Неморалност аустријске политике *пренесена* је на лик краља Александра, и ружноћа карактера проткала је *фацијалну експресију* актуелног суверена. Тако је критичка јавност и у доба појачане цензуре ипак потврдила своје учешће у пласману владарских слика, макар и суштински субверзивно усмерено, с идејом антирепрезентовања владарског лика.

Владарске слике су биле део обавезног декорума и у просторима на граници између приватног и јавног. На једном драгоценом снимку Марка Стојановића приказана је чекаоница његове адвокатске канцеларије.²⁸⁷ (сл. 78) Угледан адвокат и поштовалац династије Обреновић украсио је централни зид предворја своје канцеларије сликом династичког великана. Тако је јавни посленик на визуелан начин истакао своју оданост владајућој династији и њеном култном великану. Парадигматски приказана Стојановићева канцеларија потврђује да су и мањи простори јавности поштовали начело обавезујуће пристојности и прикладности које је наметало присуство владарских слика.

Поред слика већих размера, као што је литографија кнеза Михаила из Стојановићевог радног простора, у приватним просторима доминирале су претежно фотографије са ликовима припадника владарске куће. Мањим просторијама одговарале су слике мањих димензија, па је производња фотографија постајала све масовнија, што им је обарало цену на тржишту и омогућило већу пријемчивост. Фотографије у различитим формама, мањих или већих димензија, обојене или црнобеле, постале су део приватног простора означивши превласт фотографског медија. Цивил листа на двору краља Александра говори да је знатан новац усмерен на производњу и пласман фотографија с ликом краља Александра.²⁸⁸ Владар је, попут медијског суперстара, потписивао фотографије и потом их пуштао у промет. Некада неприкосновена и

²⁸⁷ Б. Дебељковић, *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*, 107.

²⁸⁸ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – Двор последњих Обреновића*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 348.

готово невидљива владарска слика постала је свима доступна, уз то са аутентичним аутограмом.

Тако је краљ Александар о Божићу 1894. године питао Албера Малеа какву посвету жели на фотографији са својим ликом, на шта му је он одговорио да је то његов избор, и, да му препушта одлуку.²⁸⁹ Суверене је тај који се пита, и који поред типских аутограма, у складу са приликом, креира одређену посвету на даровним фотографијама.

Осим стандардизованих и типских фотографија, које су постале део потрошачке свакодневице, део фотографија је имао и посебан статус. Угледним појединцима и елитним круговима јавности владар је поклањао своје фотографије са посебним посветама, стварајући однос саткан од осећања зависности и оданости, права и љубави. Својеврсно савладарство краља Александра и краља Милана у појединим периодима власти последњег Обреновића условило је да оба владара пуне у промет многобројне фотографије са посебним и обавезујућим посветама.

Нарочито видљив и визуелно посведочен био је однос краља Милана и породице генерала Цинцар-Марковића. Краљ Милан је, у складу са правилима родног и статусног декорума, 1900. године даривао генерала великом колорисаном фотографијом на којој је монарх приказан у униформи гардијског генерала.²⁹⁰ Уколико је генералова супруга добила мање и интимније верзије фотографије с краљевим ликом, статус моћног генерала потврђен је великим владарским ликом. Монументални формат владарске представе и маскулозна краљева појава ипак су ублажени једном емоционалном посветом. Краљ је на дариваној фотографији написао ову посвету: *Свом првом и вољеном сараднику Начелнику штаба Команде активне војске ђенералу Димитрију Ц. Марковићу. У знак захвалних и пријатељских ноћи – командант активне војске активни генерал Милан.* (сл. 79)

Инверзно, и помало неочекивано, и, по протоколу оправдано, краљ Милан је фотографију са својим ликом и посветом поклонио и своме сину. Стандардна профилна представа монарха, с војном капом на глаиви, постала је део званичне

²⁸⁹ А. Мале, *Дневник са српског двора 1892-1894*, Београд 1999, 216.

²⁹⁰ Предмет се налази у власништву Музеја града Београда, и заведен је под инв. бр. FI 4250.

визуелне кореспонденције оца и сина. Пример овакве праксе је колорисана фотографија из Војног музеја у Београду, пропраћена инскрипцијом: *Своме Врховноме Команданту и Краљу реформатору Српске војске. Командант активне војске. Армијски ђенерал Милан. 12. II 1900.*²⁹¹ Владари су постали заточеници очекивања јавности, оличене у моћном војном естаблишменту. Строгошћу и дисциплином, без очинске нежности, дефинисан је поклон *генерала* *своме команданту*. Тако на делу видимо снагу визуелног приказа, пројектованог у форми фотографског памфлета који упозорава, пројектује и условљава. Можда је управо преко овог визуелног артефакта требало да се превазиђу несугласице између оца и сина. Отац је апелативно подсећао сина да је овај врховни командант војске, али и да је он, његов отац, активни генерал и сину потчињени у командном ланцу и војно-државној хијерахији. Тако се пред очима јавности одвијала игра моћи, медијска размена и сликовна конзумација двојице српских владара.

Владарске представе у јавном простору пласиране су са циљем одржавања лојалности. Угледни појединци који су их добијали морали су да буду достојни *поседовања* владарских представа. Фотографије су дефинисане као својеврсни визуелни ордени, чија снага лежи у облигаторној размени дародавца и примаоца. У таквом систему посебно место је заузимао Ђорђе Генчић, министар унутрашњих дела и богати индустријалац. Краљ Милан је у марту 1897. године даривао Генчића својом фотографијом у богатом раму.²⁹² (сл. 80) У специјалном оквиру, у дну фотографије, нашао се натпис са краљевом посветом: *Ко ли вера, Ко ли невера. С једне стране поборници Краљевице и племените заблуде и са друге стране дичне Нишлије на подножју Суве планине, и као Обреновић хвала вам Генчићу што сте међу оним, који знаду само за Краља, за отаџбину, за Македонију. У Бечу 17/22. Март 1897.*

Сада је сам краљ морао да се улагује једном угледном припаднику јавности. Улоге су се с временом измениле и некада неприкосновени владари дома Обреновића уподобљавали су себе и своју политику јавном мњењу. Отуда и краљева посвета садржи ноту политичког програма прилагођеног тренутним очекивањима јавности (продор ка Македонији).

²⁹¹ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, Београд 1997, 108, 302.

²⁹² С. Цветковић, *Оставштина Милана Јовановић Стојимировића*, 75.

У Генчићевом радном кабинету налазило се још неколико владарских слика: на зиду је доминирала велика слика кнеза Михаила, док се на радном столу налазила фотографија краља Милана са посветом *En Obrenovitch (као Обреновић), хвала вам Генчићу - Милан.*²⁹³

Немоћ владарских фотографија показала се и на примеру других уважених појединаца. Краљ Александар је током владавине поклатио бројним угледним појединцима потписане фотографије са својим ликом. Тако су, између осталих, власници краљевог лика постали и Милан Милићевић,²⁹⁴ генерал Јован Бели-Марковић,²⁹⁵ удовица покојног Љубе Дидића, стрељаног на Краљевици,²⁹⁶ *бивши либерални министар војни ђенерал Божићевић.*²⁹⁷ На сличан начин деловао је и краљ Милан, који је Тодору Станковићу поклатио две фотографије са својим ликом, од којих је једна била потписана а друга је имала посвету.²⁹⁸

Управо је поменути Ђорђе Генчић, човек окружен владарским сликама, у великој мери посредно заслужан за силазак Обреновића са историјске сцене, што имплицира тезу да се љубав и оданост преко фотографија није могла купити. Енергетска моћ владарских слика била је ограничена и повезана са снагом *живих* владара. Слабост владарске слике рефлектовала је немоћ његовог стварног лика, без могућности да се он сликом одбрани и спасе. Немоћ владарске куће и актуелног владара нису у потпуности могли да предупредe ни ангажовани вербално-визуелни медији. Мита Стајић, власник Српске Краљевске Дворске књижарнице објавио је крајем 1899. године *Календар* за 1900. годину, на чијим је корицама *лепо израђена цела Народна Династија Обреновића*, како се наводи у рекламном тексту из *Вечерњих новости.*²⁹⁹ На крају вероватно плаћеног *огласа*, јавност се обавештава да је Стајић свим чиновницима, официрима, канцеларијама

²⁹³ М. Јовановић-Стојимировић, *Силуете старог Београда*, књ.2, Београд 1987, 252

²⁹⁴ Даривање се одиграло 10. маја 1902. године: *Дневник Милана Ђ. Милићевића*, књ. 5, Архив САНУ, Историјска збирка, сиг.бр. 9327, 2805.

²⁹⁵ Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, Књ, 3, Београд 1924, 306.

²⁹⁶ *Мале новине*, бр. 348, год. VI (Београд, 16. децембар 1893).

²⁹⁷ *Мале новине*, бр. 338, год. VI (Београд, 7. децембар 1893).

²⁹⁸ Станковић наводи да му је краљ Милан лично дао две фотографије. Једну са својим потписом, а на другој је својеручно написао: *Првом чиновнику у ослобођеним крајевима, начелнику среза Пољаничког 1877. децембра врсном начелнику округа нишког 1899. Командант активне војске Ђенерал Милан: Т. П. Станковић, Успомене, прир. Б. Лилић, Пирот 1996, 57.*

²⁹⁹ *Вечерње новости*, бр. 353, год. VI (Београд, 23. децембар 1899).

и учитељима дао по један бесплатан примерак *Календара*.³⁰⁰ Дакле, на делу видимо међусобну визуелну кореспонденцију кругова јавности. Краљевски књижар ангажовано делује унутар јавности, и то пре свега оне државне, која по *природи* конзумира владарске слике.

Ерозија владарских слика кулминирала је након венчања краља Александра. Елитни слојеви јавности били су у највећој мери незадовољни његовом женидбом с Драгом Машин. Стога су владарски пар и дворски апарат настојали да скепсу елите надоместе популарношћу у народу. Концепт народности подразумевао је исфорсирано јединство владара и народа, па је јавност била преплављена владарским сликама на којима су представљени *светли младенци*, снимљени понаособ или заједно. На таквим основама је и Краљевска српска митрополија упутила прекор *Протама, Старешинама манастирским и Намесницима*, што су се у највећој мери оглушили о претходни налог да по цени од 60 динара откупе слике краља и краљице, изведене у *вештачким бојама и у великом формату*.³⁰¹

Нарочито је пласман знаменитих Буковчевих литографија и фоторепродукција са ликовима краља Александра и краљице Драге био у фокусу јавности. Канонске представе краљевског пара постале су неизоставни део декорума свих државних институција. Тако је краљица Драга 1901. године поклонила Вишој женској школи у Београду слику *ње и њега*.³⁰² Пласман Буковчевих литографија у домен државног сектора подразумевао је пласман знаменитих представа и у локалне цркве. У склопу медијског пласмана владарских слика, свештенству Саборне цркве у Неготину је наложено да откупи Буковчеве литографије.³⁰³

³⁰⁰ Вечерње новости, бр. 353, год. VI (Београд, 23. децембар 1899).

³⁰¹ Акт је издат 26. јануара 1901. године: *Уредбе и прописи Митрополије београдске 1894–1920*, прир. З. Ранковић, М. Лазих, 208. Ускоро, 28. јуна 1901. године, издат је нови акт, у коме се инсистира на откупу слика за канцеларије, с обзиром, да су се о претходни апел многи оглушили: исто, 220.

³⁰² Старе мале новине, бр. 166, год. I (Београд, 16. септембар 1901).

³⁰³ У допису неготинском проти, стоји следеће: *Зајечарско пореско одељење обавестило је овај суд, да је примило и да ће нам послати за цркву стару неготинску и рајачку слике Њихових величанстава Краља и Краљице, које је израдио В. Буковац, Извештавајући вас о овоме, суд вам наређује. Да слике примите и дотичним црквама предате и да од њих наплатите. И суду пошаљете по 90 динара по слици, колико оне коштају. Тимочки духовни суд, док., бр. 1815, 8. мај 1903, Зајечар: Архив Саборне цркве у Неготину, док. бр. 543, кутија за 1903. годину*

Фотографија на којој се види сликар Коста Миличевић у његовом атељеу, настала 1908. године, визуелно је сведочанство распрострањености Буковчеве представе с ликом краља Александра.³⁰⁴ (сл. 81) Упркос династичкој промени, уметник не без разлога приказан како позира, док му се тик уз главу налази мала фотографија са краљевим ликом. Тешко да је своју главу случајно прислонио уз краљеву, остваривши тако аранжирано пикторално али и емоционално јединство два лика и две слике.

Ипак, није све слојеве друштва дотакла инфлација слика последњих Обреновића. Владарска слика је за многе и даље имала снагу пиктуралне меморабилије која је сведочила о оданости њеног власника.

Посебну популарност стекле су монтажне представе краља и краљице у малом формату – визиткарте. Многе од њих, попут оне која се налази у Музеју града Београда,³⁰⁵ (сл. 82) биле су уоквирене филигрански израђеним рамовима. Минуциозна израда и квалитет материјала од којих су израђивани подизали су углед њихових власника. Намењене за интимне просторе угледних појединаца – за женске просторе, али и мушке радне столове – ове мале свечане фотографије биле су у служби династизирања приватних простора. Тако је крајем фебруара 1901. године београдски кафеџија Јеротије Марковић поклатио за украс канцеларије комесара топ. полиције слике Александра и Драге у финим позлаћеним рамовима.³⁰⁶

Масовни медиј разгледнице био је у служби колективне конзумације владарских слика. Борба симбола и слика, као метафора односа владара и јавности, пренета је и у медиј разгледнице. Крајем 19. века посебну популарност стекле су разгледнице градова, које су визуелизовале знамените градске топосе уз инскрипцију: *Поздрав из Београда, Неготина...* На разгледници из Музеја примењене уметности, под називом *Поздрав из Београда*,³⁰⁷ приказани су одређени градски топоси, међу којима се истиче и биста краља Александра на постаменту у неодређеном парку. (сл. 83) Тако је у издању Велимира Валожића, а

³⁰⁴ Фотографија је репродукована, у: С: Живковић, *Српски импресионисти*, Београд 1994, 246.

³⁰⁵ Фотографија се налази у Историјској збирци Музеја града Београда, под инв. бр. 7.

³⁰⁶ Вечерње новости, бр. 60, год. VIII (Београд, 1. март 1901).

³⁰⁷ Фотографија је заведена под инв. бр. 23571: Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1815–1914*, Београд 2009, 86.

на основу скице Владислава Тителбаха, масовно репродукована медијска слика владара, чији је лик постао предмет меморије на један град и његов јавни простор.

Почетком 20. века десио се један наизглед преседан. Београдска општина је одбила да откупи бисту Петра Убавкића за зграду Општинског суда, под изговором да има све *могуће слике Његовог Величанства*.³⁰⁸ Слика владара је дефинитивно изгубила своју моћ. Мултиплицирање владарских слика, али и губитак споне између слике и њеног носиоца значења довели су до тога да се јавност засити владара и његових вештачких дублера. Савез дужности владара и очекивања јавности преломио се најпре на владарским сликама. Засићеност владарским сликама била је својеврсна увертира за поништење владарског *реалног* лика. Будућност је преко виђења слика остварена сада, у акту одбијања београдске општине, антиципирајући немоћ *стварног* владара.

Пад дома Обреновића био је незауостављив и владарски пар је константно губио своју популарност. Смрт краља Милана само је убрзала неминовни слом породице Обреновић. Владар и јавност су постали опозитни појмови. Почетком 1903. године краљ Александар се контролисано и све ређе појављивао у јавности. Језик чаршије је већ пресудио владару и само се чекала егзекуција. До испољавања губитка моћи владарских слика дошло је само неколико дана пре убиства краљевског пара. Прослава Београдског певачког друштва крајем маја 1903. године попримила је обележје великог националног и грађанског перформанса.³⁰⁹ Током вишедневних светковина слављеничка маса је субверзивно износила свој политички и културни програм. Интеграција целокупног национа и већа грађанска права мимикрисани су иза великог спектакла. Изостанак владара није био без разлога – уплашени монарх се повлачио пред снагом јавности. Елитна заједница је у садејству са слављеничком масом марширала у контролисаном реду улицама Београда. Током величајних процесција маса је *носила живе слике* као залог и потврду својих идеала. Живе слике *Гуслара* и *Велике Србије* дефинисали су *надања* елите усмерене ка остварењу националних идеала. Сви кругови јавности чинили су јединствену заједницу која је тражила нову владарску главу, будући да је стара била

³⁰⁸ Београдске општинске новине, бр. 13, год. XIX (Београд, 8. април 1901).

³⁰⁹ И. Борозан, *Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903. године*, Наслеђе XII (Београд 2011), 33–56.

предвиђена за гиљотину. Монархија је била у кризи а владајућа породица се нашла у безизлазној ситуацији. Критична маса је преузела политичку судбину земље у своје руке и 29. маја последњи Обреновићи су брутално убијени. Тродневни рат сликама био је завршен. Владарске слике Обреновића остале су без свог носиоца, и траг некадашње моћне породице готово је у потпуности нестао.

Слика владара и јавност у доба краља Петра

Пласирање слика са ликом краља Петра Карађорђевића дефинисано је након револуционарних догађаја 1903. године, што не одбацује у потпуности краљеву визуелну присутност у периоду последњих Обреновића. Тако су присталице династије Карађорђевић, на скупу радикала одржаном у Алексинцу 1892. године, носиле слику Петра Карађорђевића, тадашњег претендента на српски престо.³¹⁰

Уобличавања јавности владарском сликом настављено је и у доба владе краља Петра. Након династичког преврата, Урош Предић је саркастично закључио да ће Паја и Милан Јовановић, као искусни медијски *произвођачи* владарских слика, умети да *искористе* недостатак слика краља Петра у просторима државних институција.³¹¹ Предић посредно упућује да је у питању системски наставак владарске визуелне пропаганде у коју је пласиран нови владар као носилац визуелног значења.

Владарском сликом дефинисани су нова стварност и нови политички поредак. Слика владара је *мењала* јавност због чега је често трпела и консеквенце. Тако су браћа М. Поповић почетком јуна у излог своје књижаре у Новом Саду, тада у Аустроугарској монархији, ставили слику краља Петра и телеграм о његовом проглашењу.³¹² Полиција је муњевито реаговала, забранивши јавно излагање краљеве слике, што је још једанпут потврдило политичност владарских слика, као и њихову моћ у јавном простору.

Владарска слика је красила и скупштински простор приликом првог скупштинског заседања у Београду, одржаног 12. јуна 1903. године.³¹³ Тада је

³¹⁰ С. Рајић, *Александар Обреновић. Владар на прелазу векова*, Београд 2011, 428.

³¹¹ *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, ур. Н. Симић, Београд 2007, 104.

³¹² *Не дају нам да се радујемо*, Штампa, бр. 135, год. III (Београд, 6. јун 1903).

³¹³ *Вечерње новости*, бр. 161, год. X (Београд, 12. јун 1903).

владар *испод* своје слике положио заклетву на устав, утврдивши своје презентно и репрезентативно присуство у централном простору јавности.

Крајем јуна 1903. године унајмљен је уважени уметник и фотограф Милан Јовановић да овековечи краљев лик, као предложак на основу којег ће се извести поштанске марке и новчићи.³¹⁴ Тако је започет процес медијског уобличавања владаревог лика намењеног масовној конзумацији, посебно израженог у форми кованог новца.³¹⁵ Владарев прифилни портрет, као основа трајног визуелног ускладиштења у памћење посматрача, постаће с временом један од основних портретних представа новог монарха.

Умножавање владаревог лика настављено је и крајем 1901. године. На основу краљевог портрета Влахе Буковца, а у извођењу Стевана Лукачека, масовно је пласиран владарев канонски, допојасни лик у генералској униформи.³¹⁶ Посебну улогу у популаризацији владарске слике имало је Министарство унутарњих дела, које је одлучило да поменути представу препоручи као важећу.³¹⁷ Да би уштедела приликом пласмана Буковчевих литографија, државна управа је предложила да се задрже стари рамови који су красили слике краља Александра.³¹⁸ Тако је нови лик владара у старом оквиру започео свој *медијски живот* у просторима јавности.

У процес преображаја јавности канонском сликом актуелног владара укључила се и организација Српске православне цркве. На основу одлуке централне црквене власти донета је препорука да свака локална парохија набави лик новог суверена. Тако је активиран систем функционисања унутар разгранате парохијске мреже, на основу чијег делања је владарева канонска слика постала део јавног црквеног простора. Случај Саборне цркве у Неготину потврђује функционисање системског пласирања Буковчеве литографије са ликом краља

³¹⁴ *Краљеве слике*, Штампa, бр. 155, год. III (Београд, 26. јун 1903).

³¹⁵ На кованицама из 1904. године нашао се двојни портрет краља Петра и Карађорђа. Исте године искован је и новчић на којем је представљен самосталан лик краља Петра. Истоветан краљев лик утиснут је и у кованицу из 1912. године: Ј. Хаци-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, 163–167, 195–199.

³¹⁶ *Слике Његовог Величанства Краља Петра I*, Штампa, бр. 308, год. III (Београд, 26. новембар 1903); Штампa, бр. 20, год. IV (Београд, 20. јануар 1904).

³¹⁷ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1–3 (Београд 2007), 40–41.

³¹⁸ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1–3 (Београд 2007), 41.

Петра. На основу препоруке надлежног епископа, свештенству Саборне цркве је препоручено да прибави слику краља Петра, што је и урађено.³¹⁹ Некадашња слика последњег Обреновића, рад Влахе Буковца, замењена је новом владарским сликом истог аутора, означивши промену у форми, али и истрајавање старог медијског механизма који је и даље био на снази.

Упркос медијској пропаганди и снажном деловању државе у пласирању владарских слика, ситуација на *терену* се тешко мењала. Јавност је и даље у ограниченом броју партиципирала у систему владарске репрезентације. На питање упућено регрутима XIII пука Хајдук-Вељка стационираним у Неготину, у мају 1904. године, да ли знају ко је вожд Карађорђе, двадесет девет питомаца је одговорило позитивно, четрнаест их је одговорило негативно, док је њих четрнаест сматрало да је у питању деда, отац, син или стриц актуелног владара.³²⁰ На питање како се зове актуелни владар, одговори су били доста повољнији, вероватно као последица актуелних догађаја и снажне пропагандне новог режима.³²¹ Очигледно је да је протоком година слабило сећање на славне владаре, и да је медијски систем репрезентације владара доносио ограничене резултате.

Да би се стање поправило, требало је агресивније кренути у кампању популаризације лика краља Петра. Нови медији и све већи број учесника јавности захтевали су и одговарајући медијски одговор нових власти. Тако су дани крунисања краља Петра подржани издавањем јубиларних марака у вредности од 5, 10, 15, 20, 25 и 50 пара.³²² У центру марке нашао се *двогуби рељеф* са профилним ликовима вожда Карађорђа и краља Петра, чиме се желело истаћи континуитет династије, као и визуелно јединство двојице владара.³²³ (сл. 84) Њихови портрети нашли су се и на украсној чаши, пласираној као део велике медијске и визуелне подршке која је пратила краљево крунисање. Испод представе двоглавог окруженог орла, у чија су крила пласирани медаљони са

³¹⁹ Литографија са ликом краља Петра и данас се налази у канцеларији намесника Саборне цркве у Неготину.

³²⁰ Штампа, бр. 136, год. IV (Београд, 19. мај 1904).

³²¹ Штампа, бр. 136, год. IV (Београд, 19. мај 1904).

³²² Штампа, бр. 154, год. IV (Београд, 6. јун 1904).

³²³ *Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja: 1991*, 21.

ликовима вожда Карађорђа и краља Петра, налази се инскрипција: *Успомена на крунисање 8. септембра 1904. године.*³²⁴ (сл. 85)

Велики мултимедијални спектакл крунисања и догађаји око њега утемељили су визуелизацију лика краља Петра. Тако је формиран медијски однос владара и јавности, на чијим ће резултатима династија Карађорђевић наставити свој систем репрезентације. Већ почетком 1904. године конституисан је медијски систем новог монарха. Тако се током прославе Светог Саве у српској школи у Перу (Цариград), на зиду сале могла видети слика краља Петра.³²⁵ Уколико је владарева слика стигла до школе у Цариграду, јасно је да је у том периоду била неизоставни део свих јавних простора у матичној држави.

Почетком 1905. године изашла је и серија марака на којима је представљен профилни портрет краља Петра.³²⁶ Славни краљев деда, представљен уз краља Петра на марки из 1904. године, више није био нужан. Нови владар је био довољно медијски препознатљив, па је могао да отпочне самосталну комуникацију са јавношћу.

Упоредо са државним структурама, цивилни сектор је креирао медијску репрезентацију новог владара. Марко Стојановић, угледан адвокат и ангажовани учесник јавности, имао је истакнуто место у процесу истицања владарских слика. Одани присталица породице Обреновић, али и монархије у целости, дошао је на идеју да од вајара Ђорђа Јовановића наручи двојну бисту вожда Карађорђа и кнеза Милоша. Рад на двојној бисти започет је 1903. године а окончан 1904. године.³²⁷ (сл. 86) Марко Стојановић у својим сећањима истиче: *још некада сам стекао свој дувар, и када сам га хтео сликама красити, прве слике које сам на њ поставио, биле су слике Ђорђа и Милоша.*³²⁸

Угледни појединац је у свом приватном простору истакао профане иконе родоначелника двеју српских династија. Он је на основу посебног пијетета према Обреновићима, као и на претпостављеном дивљењу према Карађорђу, дошао на идеју визуелизације династичке конкордије. У турским годинама, обележеним

³²⁴ Чаша је у власништву Историјског музеја Србије.

³²⁵ Вечерње новости, бр. 19, год. XI (Београд, 19. јануар 1904).

³²⁶ Друга серија маркица са краљевим ликом пуштена је у промет 1911. године. На њој је монарх поново приказан из профила, али овога пута са војном капом на глави: *Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja: 1991*, 21.

³²⁷ М. Јовановић, *Бока Јовановић*, 52.

³²⁸ М. Стојановић, *Подстицају и разлози за споменик Ђорђу и Милошу*, Београд 1904, 6.

постреволуционарном климом, није било могуће извајати самостални лик неког од владара из дома Обреновића, па је Стојановић одлучио да *споји* двојицу владара зарад њихове лакше пријемчивости у јавности. Намера је била да се биста изложи испред Стојановићеве куће, као прилог династичкој слави у јавном простору. Испрва су реакције биле позитивне, што потврђује и извештач *Штампе*:

Од Маркове куће отишли смо у атеље вајара Јовановића. Ту сам видео готов споменик, изливен у бронзи. На основи, коју скрива српска застава, подижу се две бисте, високе по један метар. Са десне стране је Карађорђе у вождовском руху, с пиштољима за појасом, а са леве стране је Милош у књажевском оделу са сликом султана Махмуда о врату. Обојица су гологлави. О уметничкој изради, која ће нове похвале морати одати Јовановићу, говорићемо у засебном чланку.

Г. Марко је такође ванредно задовољан и вајаровим радом и уметничком ливницом Молцеовом у Паризу. Очаран замишљу и делом г. Ђорђа Јовановића, ја сам отишао из атељеа.³²⁹

На делу видимо више припадника различитих сфера јавности како учествују у процесу уобличавања споменика. Уметничка израда споменика и њена јавна намена дефинисани су у складу са намером идеолога, уметника и критичара. Такође, јавност је преко штампаног медија учествовала у *јавном животу* ове двојне владарске слике. Један догађај из Јовановићевог атељеа сведочи о постављеној тези да су представе владара замишљене као комуникациони јавни агенси. Наиме, један дечак, стојећи у атељеу пред двојном бистом, није могао да препозна представљене ликове.³³⁰ Након посете атељеу и након процеса визуелног меморисања, требало је да се дечак *уозна* са двојицом владара, и да их трајно меморише.

Међутим, у општој клими реваншизма према бившој династији и њеним симболима, идеја о инсталирању двојне бисте у Београду није била могућа. Услови су се стекли тек крајем треће деценије 20. века, када је споменик кратко време красио простор испред куће Марка Стојановића, на улазу у Калемегдан.³³¹

³²⁹ Штампа, бр. 183, год. IV (Београд, 5. јул 1904).

³³⁰ М. Стојановић, *Подстијаји и разлози за споменик Ђорђу и Милошу*, 24.

³³¹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 457–459.

У поништењу владарских слика бивше монархије део јавности је видео свој лични политички и јавни интерес. Често неконтролисана сила јавности, оличена у *активним* појединцима, имала је током 1904. године активну улогу у негацији владарских слика. У фокусу процеса затирања меморије нашли су се и знаменити портрети кнеза Михаила и кнеза Милоша, који су већ више деценија красили простор Касине у Београду. О томе почетком фебруара извештач *Вечерњих новости*, иначе критички настројених према новим властима, обавештава јавност:

*Једна госпођа из отменијих кругова застала је тога вечера приликом припрема за забаву код великих и лепих слика Кнеза Милоша и Књаза Михаила, које украшавају дворану Касине. С индигнацијом та дама посматрала је те слике и после краћега посматрања затражила је да се ове историјске мртве слике одмах уклоне. Неки чланови управе, чија имена за сада не желимо да износимо, одмах су показали своју пандурску услужност и одазвали су се захтеву те красне госпође. Сви који су стајали протестовали су против тога вандализма. О томе се сада на велико прича по отменијим круговима и сви се гнушају такве појаве која баца црну љагу на наш образ.*³³²

У наведени догађај се умешао и краљ, наредивши да се *прогнани* портрети врате у првобитни простор.³³³ У присуству краљевог изасланика, маршала двора, портрети су враћени, што је изазвало похвалу уредништва *Вечерњих новост*, јавно упућену краљу: *Хвала Њ. В. Краљу што оваквим племенитим поступком подиже опале моралне способности наше и показује Својим примером како треба да се поштује оно што је достојно поштовања.*³³⁴

Очигледно, моћ јавности је и даље била сила са којом су владари морали рачунати. Током година настављена је пракса пласирања слика са ликом краља Петра у јавне просторе. Међутим, упркос потентности новог монарха и његовој снажној и агресивној визуелној кампањи, с временом је дошло до засићења тржишта владарским сликама. Потврда изнете тезе налази се у акту једног *самосталног* народног посланика, који је приликом скупштинског заседања, одржаног почетком јуна 1907. године, указао да:

³³² *За гнушање*, Вечерње новости, бр. 41, год. XI (Београд, 10. фебруар 1904).

³³³ *За похвалу*, Вечерње новости, бр. 42, год. XI (Београд, 11. фебруар 1904).

³³⁴ *За похвалу*, Вечерње новости, бр. 42, год. XI (Београд, 11. фебруар 1904).

...ова партија од 120.000. динара и сувише велика за куповину краљевих слика. Сlike Њ. В. Краља треба куповати али је 120.000. динара за наш буџет много. Налазим да се нећу огрешити о лојалност и поданичке осећаје ако будем предложио да се ова партија смањи.³³⁵

Предлог је прихватила Народна скупштина, као и уредништво *Вечерњих новости*, али је једино остало питање – постављено у истим новинама – да ли ће изгласану измену прихватити и *лиферанти*.³³⁶ Дакле, јавност је подразумевала и лиферанте, потврдивши снагу облигационих односа у друштву од којих нису биле поштеђене ни владарске слике.

У августу 1908. године у *Вечерњим новостима* је објављено сећање једног анонимног приповедача:

*Сећам се једне партијске саблазни – у Великом Градишту бејаше се слегао огроман збор. По свршетку збора сељаци су у густим редовима пропарадирали кроз варош. Напред је ишао један одрпани Циганин, држећи слику краљеву нешто испод учкура...*³³⁷

Владарска слика је и даље функционисала у јавном простору, па макар то било и испод *учкура једног одрпанца*, потврђујући њен значај и допринос изградњи јавне сфере и развоју критичне мисли у јавном и медијском систему Србије током 19. века.

Јавна гласила су континуирано пласирала владарске слике које су функционисале као агитациони визуелни симболи, који су у случају замишљених представа Обреновића имали утопијски карактер.³³⁸ У зависности од функције, гласила су визуелизовала владаре из породице Карађорђевић. У *Пијемонту* је 1912. године пласирана фотографија која приказује вајара Пашка Вучетића поред модела за споменик Карађорђу, (сл. 87) који је следеће године откривен у Београду. Оваквим представама јавно мњење је обавештавано о фазама израде споменика, али је и одржавана и усмеравана пажња јавности према владарским сликама.

³³⁵ *Један добар предлог*, *Вечерње новости*, бр. 154, год. XIV (Београд, 5. јуни 1907).

³³⁶ *Један добар предлог*, *Вечерње новости*, бр. 154, год. XIV (Београд, 5. јуни 1907).

³³⁷ *Вечерње новости*, бр. 220, год. XV (Београд, 11. август 1908).

³³⁸ Тако су *Вечерње новости* пренеле идејни нацрт споменице Друштва за сироту и напуштену децу коју су имали красити ликови владара дома Обреновића: *Вечерње новости*, бр. 210, год. XX (Београд, 29. јул 1912).

*

Један догађај који се одиграо уочи Првог светског рата као да затвара круг деловања владарске слике током 19. века. У августу 1912. године, у Такову је дошло до лицитације владарских меморабилеја породице Обреновић. Овај случај указује на реципроцитет слике и јавности, и потврђује функционисање владарских слика, чак и у тренуцима када су оне наизглед губиле своју моћ. Окупљени народ – као метафора јавности – поново је оживео мртве владарске слике, иако сада по нижој цени, на шта упућује извештач *Вечерњих новости*:

... А видели ти Бога ти (питају попа), па баш све продадоше, не оставише ни краљеву слику, ни његове мајке. Е тако је време, сабља им је у руци па секу. Остави се како да не дамо, знаш ли да је иза њих власт... Море срамота је, брука, поклонили нам кућу и ствари и све, па да им у кућу не стоје слике. Ево да ти кажем ајде ти пред нама а ми ћемо за тобом па да молимо да бар њин не продајемо. Ајде са нама света си глава, теби приличи... Слика краља Александра у позлаћеном рами, три динара. Први други пут, три динара. И још пет пара - добацује Моша, а Исак тупа рам: и није труп - и десет пара.

Од једном неки немир, народ се размиче, а кроз отворен пут жури попо, а за њим народ... Не браћо, немојте слике продавати, јер то је наш добротвор, дао нам је толику имовину, па бар да му слику оставимо у кући, која је народу поклоњена - тако је грмио народ.³³⁹

³³⁹ *Добош пред Таковом*, Вечерње новости, бр. 223, год. XIX (Београд, 11. август 1912).

Структуре ограничења владарске слике

Ограничење слике владара резултат је деловања многобројних политичких и културних чинилаца током 19. века. Слике владара делиле су судбину својих титулара, поставши парадигма друштвених и културних значења. Некадашња неограничена владарска слика која се огледала у апсолутизму барокних монарха, постављена је у нов, ограничени друштвени оквир. Према новијим истраживањима медијско пласирање владарске слике и у доба неограниченог апсолутизма барокних суверена било је резултат многобројних комуникацијских процеса.¹ Слика, је пре била део накнадно исконструисаног мита о неограниченом барокном суверену, који је накнадно постављен у сферу апсолутног самопоимања, него што је онтолошки егзистирала у саморефлективној аури неодговорности. Међутим, још израженије ограничење слике владара збило се у 19. веку, када су многобројни политички, друштвени, културни, верски чиниоци ограничили владарску слику, дефинишући је посредно или непосредно. Тако је слика владара умногоме свој медијски израз дуговала различитим друштвеним структурама које су, у складу са својим идеалима и очекивањима, креирале слику владара.²

Уколико је владарска слика у првој половини века била последица извесне аутономије владара у креирању свог јавног лика, који је у појединим ексклузивним случајевима био на граници слике о апсолутној моћи, онда је она у другој половини века у доброј мери постала заточеник елитних друштвених слојева, који су представу суверена креирали по подобљу свог идејног калупа.

У корист изнете тезе навешћемо неколико парадигматичних примера, којима је указано на детерминацију владара и његове *вештачке* слике, са особитим нагласком на другу половину 19. века. Тако су водећи јавни радници, од којих се посебно истиче Илија Гарашанин,³ покушавали да предупреду развод кнеза Михаила и кнегиње Јулије. Грађански идеал хармоничног брака, иако у

¹ S. Küster, *Vier Monarchien-Vier Öffentlichkeiten. Kommunikation um die Schlacht bei Dettingen*, Münster 2004.

² На такав начин су у 19. веку конструисане и разгледнице широм Европе. Тако су предмет манипулације и монтаже били и представници династије Хабзбурговаца: E. Giloi, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750-1950*, Cambridge University Press 2011, 334.

³ Д. Страњаковић, *Михаило и Јулија*, Београд 1940.

извесној мери утопијски, био је током века мера којој су се и монарси морали повиновати. Отуда толика брига да ће развод брака утицати на рушење угледа кнеза Михаила у јавности, са несагледивим последицама по државу и круну.

Исто креирање владаревог јавног имица збило се и приликом развода краља Милана и краљице Наталије, када су поједини интелектуалци саветовали владара да мора заузети снажан и одважан став у односу на своју супругу, како би себи осигурали статус маскулозног предводника државе, и притом јасно дефинисао родну субординацију у нормираном друштвеном поретку.⁴

У ограничењу владарске слике владара учествују и политичке партије. Странке, као релативно нов феномен у Србији, коначно су конституисане почетком девете деценије 19. Века. Формирају се Народна, Радикална и Либерална партија.⁵ Њихови чести унутарстраначки сукоби, поделе на фракције, оснивање нових партија, као и директна или индиректна везаност за двор, условили су да се замагли однос владара и евентуална детерминисаност владареве слике у односу на страначке програме и идеолошке смернице. Међутим, јасно је да су се владари морали прилагођавати страначким статутима, будући да су странке постале незаобилазни фактор у политичком животу Србије. Страначка снага је тако условила владареву слику, па је владар свој јавни имиц морао прилагодити очекивањима страначких првака и све бројнијег страначког чланства. Истовремено, владари су полагали право на аутономију свога лика јер је право на креирање сопственог репрезентативног лика било питање политичке аутономије и превласти у политичком животу. Тако су особито последње деценије 19. века протекле у сукобима суверена са странкама, што је у суштини одсликавало борбу за превласт. Стога је слика владара у извесној мери била резултат пројектоване идеје, исконструисане по подобију страначких идеолога, што не искључује и инверзну пројекцију, то јест да су поједине странке умногоме зависиле од владаревог виђења и владаревог поимања. Зато, ћемо само у општим

⁴ Н. Крстић, *Јавни живот*, IV, прир. М. Јагодић, Београд 2007, 26-27.

⁵ О конституисању странака, њиховом деловању у контексту политичке историје Србије у време последњих Обреновића: Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, 1, Београд 1923; Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, 2, Београд 1924; Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, 3, Београд 1924; Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, 4, Београд 1925.

цртама указати на чињеницу да је владарска слика делом последица једне идеолошке, сада страначке монтаже.

Истоветан принцип важио је и у визуелној култури, будући да су прављене фотомонтажа, с интенцијом да се потенцијалном конзументу понуди исконструисана слика владара по мери елите. Разгледнице, попут оне на којој краљ Петар врши смотру гарде на главном градском тргу (сл. 88),⁶ биле су у служби имагинарне реалности са снагом визуелне аргументације, која је у етар слала прихватљиву слику владара. Поменута разгледница парадигматични је пример креирања надреалне владарске слике, која није била неистинита, већ је пре била последица унапред створене слике о владару, којој се на крају и сам владар морао повиновати. Тако је владарска слика постала талац јавне сфере, која ју је унапред ограничила и свела на ниво друштвене пожељности.

Различите друштвене структуре условиле су слику владара и тако омогућиле уподобљавање јавном мњењу, као основном регулаторном делу цивилног сектора.⁷ Разнородни фактори који су утицали на обликовање монархове слике, дефинисани су као структурални елементи јавности која се постепено формирала у Србији током века.⁸ Тако дефинисана јавност, као парадигма друштва и државе и њен контролни близанац, умногоме постаје уобличитељ монархове слике. Владар и његова постаоли су производ јавности која се у борби и сарадњи са владаром и сама конституисала и формирала.

Владарска слика је постала репер за испољавање и ограничење моћи у јавној сфери. Владари, као презентни носиоци сликовне моћи, били су надзирани од јавних структура, чије је деловање утицало на евентуални трансфер моћи владарске слике, и на уобличавање нове политичке стварности у којој су многобројни концентрични прстенови јавног мњења настојали да постану носиоци моћи власти.

⁶ Разгледница се налази у власништву Историјског музеја Србије, и заведена је под инвентарским бројем Р78-2.

⁷ О конституисању јавног мњења: Ј. Habermas, *Јавно мњење*, Београд 1969.

⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 29-40.

Истовремено, снага српског јавног мњења налазила се у његовој релативној апстрактности, као последици недовољно јасне социјалне профилисаности српског друштва у 19. веку. Упркос поменутом *недостатку*, основни структурални елементи цивилног друштва ипак су се ипак могли уочити, омогућивши да се слика владара ограничи делањем одређених интересних група, које смо дефинисали као елитне слојеве друштва: црквени клер, културни ствараоци, војна каста, политичка класа.

Не негирајући династичку оданост и приврженост владаревој слици појединих чиниоца наведених друштвених група, па и читавих структура, као и на плурализам погледа на владара, за потребе јаснијег излагања тезе о ограничењу владарске слике владара понудили смо грубљу представу стварности, у којој је изванредна краљева личност постала ограничена слика у систему колектива.

Смештајући владарске слике у дефинисане калупе, конституисали смо сликовни табло, чија аргументација првенствено почива на систему визуелне праксе у служби нормирања или пак прилагођавања владарске репрезентације јавном мњењу Србије током 19. века.

Слика грађанског владара

Ограничење владарске слике последица је структуралних промена које су обележиле деветнаестовековна друштва. Политички односи драстично су промењени након Француске револуције 1789. године, која је истовремено означила и настанак дугог деветнаестог века. Укидање сталешких привилегија, као и лагано, али неизоставно нестајање аристократије, условило је и формирање грађанства као нове и основне политичке силе.

Током деветнаестог века окончан је процес конституисања грађанства.¹ Новостворена грађанска класа постала је најснажнији структурални и класни друштвени елемент. Њено формирање, условљено економским бумом, као и лаганим нестајањем ранијих сталешких суверена, оличених у аристократији, означило је нову друштвену и политичку реалност. Грађанство је постало носилац друштвеног живота, који се нормирао сходно очекивању нове елите. Идеали грађанства постали су општеважеће норме којима су се морали потчињавати и монарси. Тако је деветнаестовековну позицију монарха у великој мери ограничавало и уобличавало моћно грађанство.

Током века грађанство је варирао своје идеале, мењало форме, манифестујући своју појавност. Грађанство, као носилац јавности, у великој мери је дефинисало и слику владара. Нови идеали утицали су на креирање владарске слике. Јавност је постала метафора владарске појавности.

На тим основама конституисана је и владарска слика у Србији током 19. века. Прве деценије 19. века прошле су у сукобима Карађорђа и кнеза Милоша са носиоцима јавности. Апсолутистичке тенденције првих српских владара оспоравали су носиоци јавности. Тек од прве владавине кнеза Михаила можемо пратити ограничење владара грађанским идеалима. До тада је на сцени био један хибридни систем, који је варирао између доминантне и неограничене владарске слике и грађанске опозиције која је ту слику покушавала да саобрази поштовању уставности. Истовремено, не може се игнорисати чињеница да су први српски владари били носиоци одређених грађанских идеала.

¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien-Köln-Weimar 2010, 98-116.

Међутим, током првих деценија 19. века османски културни модел је још увек егзистирао, особито у градским центрима, у којима борави кнез Милош, па ћемо тај период градске културе у извесној мери изоставити.² Тако смо грађанство сагледали превасходно из европоцентричне перспективе, као последицу конституисања *модерног* грађанства, у периоду након Француске револуције.³ Отуда се појава грађанства у Србији може са дозом опреза пратити управо од периода прве владе кнеза Михаила. Истовремено, период боравка кнеза Михаила у емиграцији јесте доба пуног прихватања грађанских идеала од стране једног монарха. Доминантан грађански модел који је прихватио кнез Михаило разлог је што ћемо изоставити евентуалну манифестацију кнеза Александра Карађорђевића, као владара који је столовао током прве половине 19. века. Релативно ограничена појавност кнеза Александра није донела довољно визуелног и вербалног материјала који би омогућио потпуно смештање кнеза Александра у строги домен грађанске регулативе.⁴

Прва влада кнеза Михаила, период емиграције, и друга влада кнеза Михаила

Идеали грађанства, које су првенствено у кнежевину Србију преносили грађански прваци Срба с оне стране Саве и Дунава, зачети су већ почетком 19. века. Стефан Стратимировић, Доситеј Обрадовић, потом Димитрија Давидовић...нису деловали само као уобличитељи грађанских закона, већ су условљавали и јавно понашање појединаца, не искључујући ни личност владара.⁵

Уколико су идеали грађанства у одређеној мери утицали на личност кнеза Милоша, засигурно су великој мери формирали лик кнеза Михаила. На цртежу Анастаса Јовановића приказана је беседа кнеза Михаила приликом отварања

² Н. Макуљевић, *Плурализам приватности, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 38-45.

³ Исто, 29-37.

⁴ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, 302-330.

⁵ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 90-91.

седнице Друштву српске словесности.⁶ Изоловани, посвећени владар, за катедром, упркос аутореференцијалној, ораторској пози, пуној реторске сугестивности, није слободан, није аутономан, већ је ограничен јавношћу, и то у буквалном смислу, будући да је *оикољен* елитним друштвеним класама. Испод балдахина, посвећени појединац остаје детерминисан. Полукруг, готово потковичасте форме, који чине представници јавности, симболички и нормативно ограничава владара. Представници војске, цркве, грађанства формирају кнежев хабитус и тако шаљу поруку да идеали јавности морају постати регуле којих се мора придржавати и кнез Михаило.

Неусклађеност између кнеза и јавности резултирала је кнежевим изгнанством. Током година емиграције кнез Михаило је са својим оцем обишао све важније дворске центре широм Европе.⁷ Истовремено, боравком у важнијим европским метрополама упознао се са основама грађанске културе средином 19. века.

Такве идеале препознајемо и у кнежевим визуелним представама из времена емиграције. Неке од њих су биле директно ангазоване пропагандне поруке, док су друге имале софистициранији израз, али се и оне могу сврстати у домен репрезентативних визуелних представа.

Представа кнеза Михаила у богатом грађанском костиму из Народног музеја у Београду,⁸ настала почетком пете деценије 19. века, визуелно је сведочанство грађанског идентитета.⁹ Готово истоветна представа налази се у Музеју града Београда.¹⁰ Варијацију тему, Анастас Јовановић је представио кнеза у истоветном богатом, балканском градском костиму, али је на цртежу који се налази у Музеју града, Београда изоставио фес. Иако смо рекли да се нећемо бавити балканско-османским културним моделом, снага представе подстакла нас

⁶ Цртеж се налази у власништву Музеја града Београда, и заведен је под инвентаским бројем АЈ–370.

⁷ С. Ц. Ђирковић, *Књаз Михаило Обреновић. Живот и политика*, Београд 2011.

⁸ Литографија је власништво Народног музеја у Београду.

⁹ Представа је репродукована и истумачена у: Н. Макуљевић, *Плурализам приватности*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 43–45.

¹⁰ Литографија је власништво Музеја града Београд и заведена је под инвентарским бројем АЈ–268.

је да укажемо и на репрезентацију кнеза као богатог грађанина, чији ји тип, дефинисан костимом, део културе одећења широм Балкана.

Анастас Јовановић је још једном варирао тему представљања кнеза Михаила у богатом балканском костиму. На недовршеном цртежу из Галерије Матице српске (сл. 89) приказан је већ стандардни тип, као основа за лик кнеза Михаила у градском костиму.¹¹ Поред уобичајених акцесорних елемената (сто...) уочавамо у левом углу бисту Доситеја Обрадовића. Меморијална представа корифеја српског грађанства имала је улогу да употпуни, али и маркира лик кнеза Михаила. Просветитељ, представник националног грађанства, имао је да својим присуством детерминише владара и да га симболично *приведе* правилима здравог разума, као и просвећеног апсолутизма. Идеје опште једнакости, универзалних људских начела, сублимиране су у Доситејевом лику¹² и, сходно томе, требало је да оне постану инхерентни кнежевој личности.

У овом тренутку намеће се питање да ли је кнез варирао своје сопство позирајући на различите начине пред уметником или је уметник, као представник српског грађанства, аранжирао кнежеву перформацију, или је, напослетку, она била производ његових идеала. Без обзира на различитост закључака, једно је сигурно—идеали грађанске културе у доба велике социјалне и грађанске револуције која се збила 1848. године неумитно су обележили и личност кнеза Михаила и његовог блиског окружења.

Истовремено, кнез је перформирао свој владарски програм у складу с најновијим, грађанским нормама, у које је спадао и брижљиво искодирани начин понашања. Многобројне фотографије и разгледнице са приказим владара у намештеном, изрежираном ставу, који је резултат кнежеве детерминисаности грађанском културом.

Тако слика владара у ставу доколице, незаинтересованог уживања узпразно, или пак у себи самоме, указује на кодове грађанства, које је почело да вишак

¹¹ Цртеж се налази у власништву Галерије Матице српске, и заведен је под инвентарним бројем ГМСУ– 2151А

¹² В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад, 2012, 262-269.

времена конзумира по подобју некадашње аристократије. Стога је на фотографији из Музеја града Београда кнез Михаило (1850–1856) приказан у ставу *бескорисног* медитирања, које постаје само себи циљ (сл. 90).¹³ Владара који не комуницира с реципијентом, који се имагинарно или стварно огледа у свом хабитусу, заправо је слика брижљиво изрежираног грађанског идеала, који није само подразумевао рад и ангажованост већ је вишак времена, схватао и као могућност да се личност изолује у сопствени хабитус. Упркос акту читања којим би се ова слика могла протумачи као сцена из владаревог приватног живота, у којој он не комуницира с јавношћу, и која је настала у време када кнез и није био номинални владар, претпоставка о могућности апсолутне приватности било ког појединца, и утолико пре владара, априори отпада. Ова кнежева слика, а и читав сет сличних фотографија, заправо су визуелно инсцениране кнежеве репрезентације.

Управо на такав начин је и приказан кнез Михаило на две фотографије које се налазе у Музеју града Београда. Анастас Јовановић је фотографисао кнеза на улици како стоји подбочен на штап (око 1847).¹⁴ Подбочен, у дендијевском ставу, на граници кицошког, кнез Михаило представља монденски, дендијевски израз.¹⁵ Грађанство као носилац става, понашања, произвело је дендизам као став, категорију која дефинише ноншалантног грађанина. Један од атрибута дендизма, поред фрака,¹⁶ је и штап.. Штап постаје иконографски атрибут који априори дефинише владара. Штап престаје бити искључива асоцијација на моћ и потентност, као атрибуте владарске мајестетичности, већ постаје и инсигнија грађанске фриволности, али и елеганције и луксуза, јасно изражених и у српској средини половином 19. века.¹⁷

¹³ Фотографија је репродукована у: Р. Антић, *Анастас Јовановић, Талботипије и фотографије*, Београд 1986, табла ПЗ1.

¹⁴ Исто, табла, Н6.

¹⁵ К. Mitrović, *Predstava luksuza u srpskoj vizuelnoj kulturi sredinom 19. veka*, rukopis magistarske teze, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2011, 93'–95.

¹⁶ Р. Mansel, *Monarchy, Uniform and the Rise of the Frac*, Past & Present, No. 96 (August 1982), 103-132.

¹⁷ К. Mitrović, *Predstava luksuza u srpskoj vizuelnoj kulturi sredinom 19. veka*, посебно 18-33.

Дендијевски став кнеза Михаила, поновљен је и на фотографији (сл. 91) Анастаса Јовановића из Музеја града Београда, из 1850. године.¹⁸ Намештена опуштеност својствена је дендију. Поновно истицање штапа употпуњено је цилиндром, као атрибутом грађанства, као и модног тренутка времена. Тако се грађанин монарх уподобљава грађанским идеалима, као и законима модног диктата. На сличан начин га меморише и фотограф Хајд.¹⁹ Кнез је представљен са устаљеним иконографским атрибутима—штапом и цилиндром. Овога пута његова поза је донекле другачија, но ипак дефинисана по истоветном дендијевском обрасцу. Кнежев ноншалантан став допуњен је покретом руке. Наиме, кнез је десну руку ставио у цеп, тако указавши на опуштен, псеудонепосредан, али и фриволан став, који је последица извештачене комуникативности са адресантом, колегом грађанином.

Такође, јасно се истиче квалитет материјала, којим се указује на богатство, које се пак представља са дозом умерености. Приказати раскош и сјај, али не помпезно, већ уздржано, мото је грађанске класе. Бити носилац богатства и луксуза, било је питање престижа, али мера у приказивању била је нормирана.²⁰ Материјали сведених боја с покојим контрастним детаљем, били су део грађанског одевног кода. Кнез постаје носилац значења, и то дефинисаног модом. Конзумација моде, уподобљавање модним трендовима, уживање у луксузу манифестовани су употребом финих материјала. Кнез је постао модна франшиза, грађанин, носилац луксуза и конзумент моде. Актуелност и савременост визуелизоване су кнежевим грађанским оделом. Тако је створен мит о кнезу као модној икони. Одело је поново постало скуп значења, образац за дефинисање кнежевог идентитета и генератор његове владарске репрезентације као владара-грађанина.

Након повратка на власт кнез Михаило је свој визуелни програм усложио, али је наставио да се перформира по подобју грађанштине. Представом кнеза у стојећем положају како чита писмо, (сл. 92) указује се на старе идеале

¹⁸ Р. Антић, *Анастас Јовановић, Талботиније и фотографије*, табла, Н34.

¹⁹ Фотографија се налази у власништву Музеја града Београда и заведена је под инвентарским бројем F11–870.

²⁰ К. Mitrović, *Predstava luksuza u srpskoj vizuelnoj kulturi sredinom 19. veka*, 34–41.

просветитељства. Ангажовани кнежев став, став владара који ради, што потврђује читањем писма, које је вероватно било званично, државно, карактеристично је за стари идеал о владару грађанини, који ради неуморно за добро својих поданика. Сходно грађанским идеалима, пропагирани су слободно тржиште, закон капитала и, самим тим, дефинисан је рад као средство које је категоријално детерминисало појединца. У таквом дискурсу и владар је морао бити акциони субјекат, онај који дела, чија је ангажованост претпоставка његовог права на престо.

Правила понашања грађанске културе, као и елементи који су условили манифестацију грађанства током 19. века, видљиви су чак и у делима која на први поглед не одају утисак грађанског менталитета. Тако на кнез Михаиловом портрету који је насликао А. Манолис,²¹ око 1865. године, кнез је представљен у војничкој униформи. Наизглед стандардни милитарни портрет владара, ипак не одаје утисак маскулинитета, већ пре оставља утисак једне буколике атмосфере. Кнез је предстаљвен у идеализованом пејзажу, што указује на романтичну представу природе као ехо грађанског сентиментализма, тако карактеристичног за грађанску културу средине 19. века.²² Питорескност постаје образац осећања, која постају нежна, суптилна, и сходно томе, постају норма једног владара.

Такође, још једна структура грађанштине учитана је у стратегију репрезентације кнеза Михаила. Стара аристократска вештина јахања, као парадигма моћи и класне особености постала је током века део живота грађанства. Контрола над животињом и њена утилитарна особеност потврђена у ратним дејствима имале су и шире значење. Уживање у коњским тркама, култ јахања, јавност која ужива у коњским тркама, као и манифестације на хиподрому, постали су део кнез Михаилове праксе. Његова љубав према јахању имала је и своју визуелну потпору. Кнежева страст према јахању и коњима овековечена је преко копије Ленбахове слике, рад Перише Милића, из тридесетих година 20. века, на којој је приказан кнез у фаетону (сл. 93). Слика о кнезу који управља коњском запрегом постала је меморијска јединица, што потврђује и постојање реплике

²¹ Слика је репродукована у: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 204. Слика је власништво Народног музеја у Београду, и и заведена је под инвентарним бројем 905.

²² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 68-69; *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria*. Hrg. von. R. Pichl, C. A. Bernd, Wien 2002.

кнежеве слике на фаetonу у његовом дворцу у Иванки.²³ Она је била и предмет оралног предања које је остало вербализовано у похвалним списима о кнежевој вештини вожње двоколицом.²⁴ Кнез Михаило на Ленбахових представи сликама, није само изваредни монарх који јаше јединственог коња, већ и угледни грађанин, који се забавља и ужива у садржајима и разонодама које нуди грађански модел понашања.

Кнежев однос према коњима и његова јахачка вештина попримили су митске размере и постали предмет династичке пропаганде и националне стратегије крајем века, када је основано Друштво кола јахача „Кнез Михаило.“ Пропагандни панегирици којима је величана кнежева вештина јахања нису били једини циљ Друштва, већ је многобројним коњичким манифестацијама утиран пут једној грађанској забави, какав је био коњички спорт. Касније је мит о кнежевој јахачкој постао метафора имагинарних, изгубљених срећних времена, везаних за идеализацију о златном добу београдског грађанства. Тако се мит о грађанској особености кнеза Михаила помешао са сликом о племенитом делању аристократије и он се континуирано одржавао помоћу вербалних панегирика који су излазили у листу *Витез*, званичном гласилу Друштва кола јахача „кнез Михаило.“²⁵ Слика о кнезу као носиоцу укуса произвела је став да кнез непогрешиво бира најбоље коња, чиме се потврђивао кнежев статус грађанина аристократе, владара са истанчаним стилем и правим избором.

Још један грађански идеал учитан је у кнеза Михаила. Закономерност грађанства подразумевала је једнакост. Иако у пракси та једнакост није остварена, идеали грађанства уткани су у општа, универзална начела. Истовремено грађански кредо је подразумевао патриотизам, као норму понашања која је током 18. века постала у доброј мери обавезујућа за грађанина.²⁶ Бити грађанин значило је бити патриота, љубав према отаџбини, је макар на нивоу осећања, изједначавала све чланове заједнице, поставши тако идеални грађански конструкт. На тавим постулатима креирана је и деветнаестовековна стратегија

²³ *Кнез Михаилова Иванка*, Самоуправа, бр. 196, год. LVI (Београд, 10. октобар 1936),

²⁴ М. Стојимировић, *Силуете старог Београда*, књ.1, Београд 1971, 144.

²⁵ П. Куртовић, *Кнез Витез*, Витез, свечани број, год. XI (Београд, 6. децембар 1899).

²⁶ В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, 262–273.

репрезентације владара грађанина, који сада дела у складу са очекивањима новоформираних нација.²⁷ Чинити, делати у јавности у име државе, био је патриотски чин и стога је владар грађанин свој акциони план центрирао у односу на отаџбину као замишљени идеал, циљ, али и категоријални феномен, који се трансформисао у окриље националне идеје и државе. У таквом светлу сагледана је и кнежева личност када је поводом велике Таковске прославе 1865. године у *Видовдану* изашао чланак:

Његова је Светлост као први грађанин српски, као поглавар народни и велики патриот силно обузет био оном ствари, на коју на с светковина подсећаше, те пред лицем народа свог није могао другачије говорити него како му казиваше срце најтоплијим осећањима преиспуњено. Отуда је она побожност, она захвалност и срдачност, којом се беседа тако дивно одликује...

..Народ је разумео свога господара врло добро, на прве речи одазва се жалостиво: Бог да им душу прости и помилује, а на ове друге радосним и захвалним: живио. Овај тренутак, где се сви, највећи у држави и најмањи тако дивно сусретоше у једном осећању, колико је свакога тронуо, толико је и узвишен био, и само се замислити даје, а описати га није могуће.

..Није ли то редак поглед, који нас подсећа на златна времена на земљи, када владалац и господар народни на отвореном пољу у простој али узвишеној природи Божијој, пред очима хиљаде хиљада људи иде међу свој народ, који се топи у весељу, па најсрдачније као прост грађанин хвата се с њим у коло и његово весеље дели. Филозофски републиканци сањају да ће некад на земљи бити једнакости - а зар та једанкост није код нас. Покажи нам Европо примера да се узвишени владалац и владатељка овако изједначише са својим народом, да овако братски, патријархално саобраћавају са народом својим. Земља у којој је и поред тога монархично уређење, и где влада таква једнакост, као што је код наста је земља позвана на велико нешто... Свако срце и свако око ишло је за љубљеном главом, она је окружена нашом љубављу и нашим поштовањем...да у Србији владалац има само једну стражу - љубав народну, да се само о једној ствари брине-о срећи народној, да само једну моћ има - снагу народну, и за само једним

²⁷ E. Giloi, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750–1950*, 79–87.

*тежи - да усрећи отаџбину, да за једном будућношћу чезне - да сачува слободу и самосатлност српском народу. Кнез и народ -приповедаће гости - једно су, обоје су Србија.*²⁸

Истовремено је дискурс кнеза подразумевао и практиковање одређених вештина. Умеће лова,²⁹ некадашња занимација племства и владара, постала је парадигма обогаћеног грађанства. Сходно томе кнез је практиковао лов, као парадигму статуса уклопљеног у јасан визуелни вокабулар политичке знаковности. На тим основама кнез је практиковао ловачке подухвате, који су се манифестовали на ритуалан и церемонијалан начин. Тако је кнез током јануара 1868. покренуо³⁰ ловачку кампању у пратњи великодостојника: италијанског генералног конзула, Гарашанина и саветника Јеремића, Ценића, Миловановића, Вујевића. Циљ вишедневног похода био је да пружи владару и његовој пратњи моменте уживања и опуштања, али је истовремено помпезна група ловаца, коју је чинило 26 људи, имала и пропагандну намену, будући да је тако велика група засигурно изазивала код локалних сељака осећање дивљења, страх, и стархопоштовања према владару и његовим пратиоцима.

Кнез и краљ Милан Обреновић

Турбулентна владавина кнеза Милана, период који је провео изван земље, као и доба савладарства, усложњавају читање стратегије репрезентације кнеза Милана. Тако се и сам концепт евентуалног ограничења грађанским идеалима кнежеве, а потом и краљеве слике мора сагледати са дозом опреза. Сачувани артефакти визуелне културе ипак пружају могућност читања лика краља Милана у оквиру грађанског дискурса.

²⁸ Видовдан, бр. 59, год. V (Београд, 27. мај 1865).

²⁹ Н. Wolter-von dem Knesebeck, *Jagd*, Handbuch de Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warkne, H. Ziegler, München 2011, 20–25.

³⁰ *Кнез је 22. кренуо у лов у округе: Смедеревски и Београдски. У суботу пред вече вратио се здрав, 22. је ручао са целом својом пратњом у Гроцкој код И. Гарашанина, где је и преноћио, у кући која је пре била Гарашанинова а сада је среска. Још 22. увече је приспео у Смедерево, где су га топови поздравили. 23. и 24. је ловио у смед. Округу, док је 25., 26 и 27. у београдском. У сме. Округу ловио је у: Вучјаку, Колару, Ландолу, Водни. Док је у Београду ловио у: Врчину, Заклопачи, Брестовилу, Бегаљици, Умчарима, Пударцима, Гроцкој и Болечу и ман. Рајиновицу; Србске новине, бр. 13, год. XXXIV (Београд, 30. јануар 1868), 49.*

Познат је кнежев афинитет према праћењу модних трендова. Најновија одела која он добија из светских центара моде нису могла промаћи пажњи његових савременика.³¹ Управо такву одећу видимо на фотографији Луја Цвикла, из 1900. године, где је приказан краљ за столом.(сл. 94).³² Изрежирани студио, обликован на основу грађанског виђења унутрашње декорације, употпуњен је краљевом појавом. Обучен у ефектно, али сведено одело, краљ је репрезентовао себе као носиоца укуса. Укус као парадигма грађанства морао је бити и део особености краља Милана, на основу кога је он могао да направи правилан избор одеће у свакој прилици. Уздржаност као норма грађанског укуса визуелизована је помоћу краљевог грађанског руха. Тако је страст владарева према одећи коју *мења сваки дан*,³³ на промишљен начин истакнута, али не и пренаглашена. Истовремено, краљев став, телесна суздржана моторика и замишљени визионарски поглед одсликавали су основе грађанског понашања, које су остале тражени узуси монарха. Овде је сублимиран просветитељски дискурс о владару који брине и размишља о државном добру .

Краљева грађанска култура и креирање његове слике спрам јавности подстакнути су и ловом, чији је конзуметнт био, као што смо напоменули, и кнез Михаило. Метафора о лову као старој аристократској вештини, имала је свој продужетак у 19. веку. Остаци аристократије и делови грађанства који су се видели као ново племство промовисали су лов као парадигму маскулинитета, али и грађанске разоноде. У том контексту особиту страст према лову показао је и краљ Милан. Кнез Милан био је страствени ловац, чији су подухвати у лову постали део митске конструкције. Особито су били познати његови ловачки подухвати у околини Ниша, у региону села Ћурлине, који су посредно и условили да тај регион постане меморијски краљев топос.³⁴ Мужевност монарха истицана је његовим ловачким подухватима, у којима се владар истицао својом храброшћу и стрељачком вештином. Тако је, по једној од прича, владар неустрашиво стао пред

³¹ Н. Крстић, *Јавни живот*, 4, прир. М. Јагодић, Београд 2007, 249.

³² Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 75.

³³ Н. Крстић, *Јавни живот*, 2, Београд 2006, 265.

³⁴ И. Борозан, *Споменик у храму: теторја краља Милана Обреновића*, 41–44.

чопор дивљих свиња,³⁵ исказавши тако своју мужевност и одлучност, неопходне за једног маскулинозног предводника државе.

Постоје многобројни извештаји о његовом пасионираном упражњавању ловачке вештине. Такође, савременици сведоче да је кнез Милан брижљиво водио рачуна о целокупном аранжману који је био потребан за лов. Тако из Пеште наручивао одећу која је морала одговарати ловачком декоруму,³⁶ на шта упућује и фотографија из Архива САНУ, на којој је приказан у ловачкој одежди (сл. 95).³⁷ На сличан начин је владар приказан и на другој фотографији из Архива САНУ,³⁸ где је приказан, у седећом положају, ослоњеног на пушку, као атрибуту лова и снаге.

Краљ Милан је по сведочењима савременика уживао и у играма својственим високом грађанству. Билијар, кадрил били су део разоноде краља Милана. Забаве, лепа одећа и живот на високој ноzi били су део свакодневице краља Милана, особито за време његових боравака у страним центрима, попут Беча, о чему сведочи Таса Миленковић:

*Краљ Милан је долазио у ресторан Бристола сваке вечери. Ретко када је изостајао. Ту се на чај и музику скупљала елита бечког и страног друштва. Али сви се гости разиђу око поноћи, а Краљ Милан остајао је редовно до 2-3 сахата. Један од бечких агената сликао је сцену: Краљ Милан седи замишљен за столом. Наслонио главу на руку и ћути. Пред њим је обично црна кава и чашица коњака.*³⁹

Такав начин живота прожет фриволношћу и лакоћом, видљив је и на слици непознатог сликара, из 1881. године,⁴⁰ где је приказан кнез са пратњом како позира пред сликаром (сл. 96). Намештена опуштеноост доминира композицијом и представља исечак из живота, кадар који ипак остаје у домену јавног, репрезентативног представљања, будући да владар симулира ноншалантност, при

³⁵ *Ловачка вечера*, Мале новине, бр. 51, год. XI (Београд 20. фебруар 1898).

³⁶ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. 4, 11.

³⁷ Фотографија је власништво Архива САНУ, и заведена је под инвентарским бројем 13613.

³⁸ Фотографија је власништво Архива САНУ, и заведена је под инвентарским бројем 13613–5.

³⁹ Таса Миленковић, *Краљ Александар и официрска завера*, без године, 4-5, напомена 1.

⁴⁰ Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду и заведена је под инвентарским бројем 1914 : Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 194-195.

чему му остали актери активно помажу, употпуњујући буколикост представе. Улепшани свет грађанства био је део краљевог универзума, који је међутим, био непотребан монарховој званичној репрезентацији, оставши на тај начин негде скривен иза застора јавног, грађанског, маскулозног морала, који је у краљу видео пре свега идеал прегалаштва, пожртвовања и скромности.⁴¹

Живот по подобију владара и високог грађанина имао је и другу страну медаље. На фотографији из Музеја града Београда (сл. 97),⁴² на којој је краља Милан представљен са две даме, у кокетном разговору, запажа се један фриволан, лагодан, лепршав живот, ван строге дворске етикеције и великих државних послова. Такав владар могао је бити саткан по мери појединих представника елитних слојева друштва, какав је био Чедомиљ Мијатовић. Мијатовић сумира краљеву слику речима:

али ја сам увек сматрао краља Милана за отелотворење једног од старих великаша од Боа, трубадура и војника, који сједињује храброст и јунаштво на бојном пољу с великом љубављу према лепим женама. Он је био мој краљ, и ја сам природно желео да будем одан поданик, и мислим да сам у тој жељи успео. У њему сам видео оно што други људи нису—оличење француског средњовековног витеза, и ја сам му се дивио, и волео сам га.⁴³

У оквиру такве слике о краљу Милану, реинтерпретиран је и стари владарски концепт који је подразумевао да монарх има и љубавницу. Ту праксу краљ је примењивао, те је, између осталог, позната његова афера са Артемизијом Христић. Упркос потврди владареве мужевности и потентности, веза ожењеног мушкарца је ипак вређала савремени грађански морал, па макар да је у питању био и краљ, те је због забрањене афере краљев углед био окрњен.⁴⁴ Постулати грађанства су и даље остајали на снази. Идеали чврстог породичног језгра остао је и даље важећи постулат грађанског идентитета.

⁴¹ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. 4, 62.

⁴² Фотографија је у власништву Музеја града Београда и заведена је под инвентраским бројем FI1–2244.

⁴³ Ч. Мијатовић, *Успомене балканског дипломате*, прир. С. Г. Марковић, Београд 2008, 90.

⁴⁴ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. 4, 63.

Грађански начин живота је, поред своје ласцивности, и понекад фриволности, имао и своју, већинску, морализаторску страну, која је подражавала рационалност, умереност и децентност у понашању и одевању. Отуда су живот и одевање краља Милана били и подвргнути критици. Критикован је да пуно троши на бакшиш, да се ексцентрично облачи, да се од малена забавља....То је био критички однос дела јавности према краљевом деловању.⁴⁵

Стога је јавна страна краљеве репрезентације модификована у односу на очекивања рецепијената краљеве слике, у овом случају грађана. Грађански морал током 19. века коначно је конституисао породицу као нуклеус, језгро дома, стуб друштва и заједнице. Тако је грађански сентиментализам нормиран породичним вредностима постао важан сегмент репрезентативног визуелног говора у служби краља Милана. Многобројне фотографије и разгледнице пласиране су са циљем популарисања идеалне, поетичне слике краља Милана и његовог породичног дома. Тако на разгледници из ИМС, насталој око 1880. године,⁴⁶ видимо породицу краља Милана (сл. 98) у једном имагинарном, изванвременском хабитусу. Питорескност, чулна нежност прожима породични нуклеус, који чине краљ Милан, краљица Наталија и краљевић Александар. Активни отац седи и посматра потенцијалног адресанта, син наследник, који по праву има сличну улогу, што одаје фронталност позе и директан поглед, супростављени мајци, краљици, која има пасивну улогу. Она седи, и не посматра имагинарног рецепијента. Простор породичног дома је сентиментално место, али и простор са подељеним улогама, које ипак често нису биле у складу са стварним стањем. Таква, наизглед пасивна женска улога краљице Наталије у стварности није егзистирала, краљица је била много више од родно детерминисане жене, она је често била владар у сенци, или пак и савладар.

Захтевани идеал није испунила ни портретна представа краља Милана, Стеве Тодоровића, из периода 1882 – 1883. године.⁴⁷ (сл. 99) Релативно ноншалантна појава владара у униформи гардијског генерала са истакнутим,

⁴⁵ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. 2, 204.

⁴⁶ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 81.

⁴⁷ М. Врбашки, *Профано сликарство*, Стеван Тодоровић, 1832–1925, Н. Кусовац и др, 166.

лагано придржаним рукавицама, била је пре слика једног одмереног, галантног припадника војног сталежа с нотом истакнуте *грађанштине*, неголи мајестозног суверена. Портрет је настао вероватно након проглашења Краљевине с претпоставком да постане државни портрет, амблем краља и новопроглашене Краљевине. Упркос церемонијалности и величајној одмерености, портрет нема захтевану ноту озбиљности, као претпоставку државног портрета. Такав статус није могла да му обезбеди ни званична одежда краља Милана. Уосталом, ни сам приказ владаревог тела није био у функцији конституисања официјелне слике, будући да владар није представљен фронтално, нити је његова глава у профилу постављена у крупни кадар, чиме би се омогућио појачани перцептивни надражај код реципијента. Владар је представљен у помало чудном, готово трочетвртинском профилном положају, који не провоцира додатну дозу активације код адресата, нити га држи у стању пасивне потчињености пред иконичним, фронталним ликом владара.

Упркос критикама, краљ Милан је водио свој грађански, понекад и декадентни живот. Естетика декаденције, као једна од идентитетских грађанских норми крајем 19. века, постала је део живота елитних слојева грађанства.⁴⁸ Слојеви елитног грађанства су на различите начине исказивали своју заинтересованост за онострано, које је делом попримало обележје модног тренда *доконих* припадника високе класе. Сходно томе је и краљ Милан водио један повремено декадентан живот, усклађен с идеалима грађанске доколице. Познато је да је походио баба Јулу⁴⁹ да би му гледала у карте, затим да, у складу са декадентним духом времена, маскирао се у медведа на једном монденском балу,⁵⁰ потом, у свом стану у Паризу, у Avenue de Bois de Boulogne, који је могао да прими 200 људи, организовао је забаве, лумпујући с циганима до зоре, о чему постоји извештај објављен 1891. године и овде га преносимо у целини, будући да разоткрива не само ноћни живот краља Милана већ и његову свакодневицу:

⁴⁸ О естетици декаденције на примеру славне српске трагеткиње Веле Нигринове: И. Борозан, *Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове*, Годишњак града Београда LVII (Београд 2011), 63–93..

⁴⁹ Ј. Ђ. Авакумовић, *Мемоари*, Нови Сад 2008, 155.

⁵⁰ Тако костимизиран кнез Милан се појавио на балу код Алек. Константиновића: *Мемоари Теодора Стефановића Виловског*, прир. В. Ђ. Крстић, Београд 2010, 145.

Милан има још један салон, који се пре може назвати будоар. Ту краљ прима присне пријатеље и пријатељице. У великом салону је слика краља Александра у природној величини, а у будоару мала. У целој палати нема ништа што би подсећало на Наталију. На источној страни налази се соба за играње. У целој соби је намештај, само билијар, богати зелени сто са пикслом за машине. Ту краљ ретко игра.

Салон за играње је још увек празан. Спаваћа соба је с правим женским луксузом намештена. Зидови и намештај су црвеном свилом тапетовани. Над постељом је Рубенсова слика—гола жена. Палату окружује мала башта, у дну које се налази штала. Краљ Милан има два теглећа коња и два јахачка коња. Цео живот ове куће говори да краљ није увек код куће. Он устаје у 9, доручкује, па изјаше у шуму, одакле чешиће свраћа у *ravillon chinois* на чај мадере. Око подне враћа се у свој хотел на други доручак, па после доручка Милан једе добро—оде у свој кабинет, секретар му рефершише шта има, краљ чита новине и писма, па и сам по које напише. Из Србије долази свакодневно по једно рекомандирано писмо ... а и краљ пише сваки дан. У палати су дању ретке посете, сем оне коју по каткад посланик учини свом старом господоару, или по који радозналац који је рад да штудира тип краља Милана. Око четири сата по подне оде у *Cercle de la rue Royale*. Овде он не вреди много. Понекад ту и руча, али чешиће носи кући. Одтале отпрати краља по неки аристократа и даме. За ручак се често зове и познати циганин Ферко патикра, да са својом капелом свира. За тим је све весело у палати. Често се и осване. Цигани обично свирају маџарске комаде, а и краљ лепо пева маџарски. Он је научио и Херцоига од Шертререа *Korosí Lany*, па то често у дуету певају. Патикар држи рас-краља за генија у музици. Један очевидац прича да краљ јако воли женско друштво ... па кад му дођу жене госте он напије, па са њима ћаска.

Чешиће изађе цело друштво у салон за игру, где Милан плаши госте штокованим псом. Кад која дама оде отпрати је са музиком.⁵¹

⁵¹ Стан краља Милана у Паризу, Мале новине, бр. 193, год. III (Београд, 17. јул 1891).

Краљ Александар Обреновић и краљ Петар Карађорђевић

Елита је уписивала грађанске врлине у лик краља Александра, али је то уписивање било ограничено, будући да је контроверзна и вибрантна краљева личност остављала мало могућности за стварање идиличне слике о идеалном цивилном владару. Упркос томе, у одређеним исечцима из живота краља Александра наилазимо на конституисање слике о владару грађанину. Најпре, треба сагледати корпус фотографија на којима је приказан владар у ловачкој одежди, неретко и са пушком у руци, као на фотографији насталој у атељеу Милана Јовановића, из Историјског музеја Србије (сл. 100).⁵² Упркос појединим сведочанствима да краљ није волео лов,⁵³ идеја о владару као елитном грађанину подразумевао је да се он у јавности мора представити и као ловац, о чему сведочи велики број извештаја у којима се помињу његове ловачке вештине.⁵⁴ Истовремено, на драгоценој фотографији, насталој вероватно средином последње деценије 19. века, препознајемо и друге токове везивања монарха за грађанске регуле (сл. 101). На њој је усликан монарх у пратњи само једног дежурног ађутанта за време шетње улицама Београда.⁵⁵ Јасан је покушај манифестације грађанштине, с обзиром на то да је краљ приказан у цивилном оделу, без помпезне пратње, као обичан пролазник који се може видети у престоници, о чему сведоче и његови савременици.⁵⁶

Промена власти након Мајског преврата допринела је вулгаризацији лика краља Александра и негирању његове грађанштине. Концепт владара грађанина, који своје идеале баштини у слободи и грађанској једнакости, прешао је на новог владара. Краљ Петар је постао медијум у кога су уписана нормативна начела грађанске елите и којима је владар детерминисан, као први грађанин заједнице. У

⁵² Фотографија се налази у ИМС-у и заведена је под инвентарским бројем 23а.

⁵³ А. Миличевић-Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, Београд 1995, 156.

⁵⁴ Тако је краљ Александар у октобру 1895. године више пута ловио у околини Ниша (Габровачка шума, село Турлине): *Вечерње новости*, бр. 286, год. III (Београд, 15. октобар 1895); *Вечерње новости*, бр. 287, год. III (Београд, 16. октобар 1895); *Вечерње новости*, бр. 293, год. III (Београд, 22. октобар 1895).

⁵⁵ Тако је 1893. године, потоњи војвода Живојин Мишић био одређен да прати краља Александра: *Војвода Живојин Мишић, Моје успомене*, прир. Д. Трифуновић, М. Павловић, Београд 2010, 159.

⁵⁶ Е. Марков, *Путовање по Србији и Црној Гори*, Подгорица 2005, 201.

ангажованом извештају из 1908. године, објављеном у *Вечерњим новостима*, управо на поимању грађанства контрастиране су личности краља Александра и краља Петра. Ополитно краљу Петру, који се у јавности могао видети само са једним пратиоцем, у отвореним колима као доказом његове отворености и грађанске пристојности:

Александар је редовно ишао да се шета само по дворској башти, није ишао ни у цркву ни у позориште није се појављивао ни у Топчидеру, који су кнежеви радо тражили кад су биле врућине. Кад је краљ имао да посети кога страног представника он се возио у затвореним колима, ескортиран са 40 коњаника, кроз улице, које се на читаво пола сата раније буквално заузме жандармерија. Жандарми удањени један од другог по 15 корака, чувају сва врата и не допуштају никоме да се појављује на прозору. Да би избегли непријатности одговарања пред полицијом, грађани су се повлачили и нису се појављивали на улицама, до год се краљ не врати у двор.⁵⁷

У наставку текста писац истиче да је, за разлику од краља Александра, свакодневица краља Петра један готово уобичајен скуп радњи једног запосленог и одговорног човека. Он га приказује као посвећеног, вредног владара, чије су врлине последица његове марљивости и чија је свакодневна рутина напослетку једнака дану једног боље стојећег и уваженог грађанина. Тако свакодневица грађанина који вредно ради, али и конзумира уобичајене грађанске ритуале, постаје програм владара, баштини норме грађанског живота, остављајући по страни помпезни протокол. На граници јавног и приватног, који се сједињују у уобичајеном владаревом дневном програму, видимо да он устаје у нешто пре пет часова, да у шест сати одлази у шетњу, по повратку провери време читајући листове, потом му рапортира ресорни министар, затим, око девет часова, управник полиције г. Вујић му реферише, пружајући му дневни извештај..., затим прима првог ађутанта (дворског маршала) Поповића, који га извештава о молбама за аудијенције...потом му у посету долази рођак Ненадовић, с којим расправља о разним породичним питањима.... У једанаест часова потписује разна документа, затим приступа обеду, након чега се препушта цигари и друштву са маркиза Де ла

⁵⁷ *Како живи краљ Петар*, Штамп, бр. 205, год. II (Београд, 15. август 1903).

Роза... Након тога око три сата, прима секретара Балугџића, који му реферише о молбама, после чега, око четири сата, испија шољу кафе, па посећује фабрике, осуђенике, потом одлази у шетњу, а у смирај дана присуствује министарској седници, након чега вечера, и концем дана, би око па у пола девет, чита психолошке романе...⁵⁸

Конструкција текста, као и сам краљев радни дан, идеални су предлошци за стварање слике о једном вредном грађанину, чији дан протиче у раду и обавезама, али који има времена и за мале, ситне грађанске ритуале, који се смењују с радним обавезама. Грађанин краљ постаје један од многих, први, али истовремено и један од многих, саобразан моделу грађанске елите тог периода.

На истоветан начин је краљ представљен у фотоалбуму Шасо-Флавијена (Ch. Chusseau-Flaviens), из 1910. године, у ком је приказана монархова свакодневица. На идентитетској фотографији приказан је краљ како замишљен седи за радним столом,⁵⁹ као метафором рада и личног прегалиштва, док је на другим представама из истог албума приказан владар у време обеда коме присуствују остали јавни чиниоци. Тако се на примеру пресецања јавног и приватног, официјелног и незваничног, фотографским медијем конструисао мит о краљу грађанину, који ће своју кулминацију заправо доживети након Првог светског рата, када је коначно утврђен мит о краљу грађанину демократи.⁶⁰

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Georges Estman Kodak/House: [www. geh.org](http://www.geh.org), приступљено 03. 08. 2012.

⁶⁰ М. Станојевић, *Портрет народног краља*, Београд 2005, 207-217.

Слика милитарног владара

Но, кад већ зла почеше све јаче и јачег корена и веће размере у земљи и народу, и кад то поче да прети и самом опстанку српске државе, тада наш узвишени и љубљени Господар и Краља – од Бога даним му мушким духом и снагом у срцу – Својим владалачким гласом позва свој еврни и драги народ у јединство, слогу и љубав у циљу бољег напретка и веће сигурности миле ми Краљевине. И народ се одазва гласу свога Господара.¹

У беседи епископа нишког Никанора изречено на Духове 1898. године сублимирано је виђење српске елите о суштини владаревог духа. Мушки дух, као негдашња конструкција која се данас транспонује у појам маскулинитета,² означава скуп пракси које владара детерминишу. Појединачно истакнуте врлине попут одважности, храбрости, јунаштва, пожртвованости,... сједињују се у маскулозну пројекцију.

У највећој мери је маскулозни дух владара дефинисан милитарним устројством српског деветнаестовековног друштва и, сходно томе, владар је постао еманација милитарне слике по жељи владајућих структура.

Слика маскулинозног владара део је креираног владарског имица. Од самог почетка 19. века па до његовог краја, као и период до 1914. године, српско друштво је означено низом ратова. Велика ратничка епопеја нације обележила је Први српски устанак, док су балкански ратови окончали њен деветнаестовековни наратив. Мит о снази и херојству постао је идентитетски образац нације и потврда историјског бивствовања народа, државе, нације и њених предводника.³ У таквом окружењу слика владара била је, између осталог, нужно маскулинозна. Владар војсковођа, као лидер и предводник заједнице, својим ратничким особеностима нудио је друштву тражену слику. Снага и потентност друштва била је вредносни еквивалент владареве моћи. Снажни владар био је парадигма обрасца у коме се препознавао друштвени идеал.

¹ *Говор преосвећеног нишког епископа г. Никанора у нишкој саборној цркви 17. јуна приликом призивања Св. Духа за успешна рад народних посланика*, Мале новине, бр. 165, год. X (Београд, 19. јун 1898).

² В. Шмале, *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*, Београд 2011.

³ М. Тимотијевић, *Мит о хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III* (Наслеђе IV), 45–78.

Родна утврђеност владара била је израз потребе заједнице. Маскулинитет владара оправдао се акционим деловањем. Ратни сукоби и херојске битке били су идеални оквир у ком се захтевани маскулинитет владара пројављивао,⁴ и у којима су се препознавали храброст, одлучност, јунаштво. Херојске битке и учешће владара у њима оправдавале су историјски и јуначки народни наратив. Еп се заснивао на боју, а бој је легитимисао владара, учвршћујући његов статус.

Истовремено, током века, након многих реформи и модернизацијских тековина, моћ војне касте постала је један од најснажнијих и најдоминантнијих друштвених фактора.⁵ Војна елита је у владару видела гаранта својих права, чији легитимитет почива на *природном* јунаштву, али и на степену војне, академске обучености. Особито снажење војске започето у другој половини 19. века једно је од обележја српског друштва, са чим је и владар морао рачунати. Нова, школована официрска каста⁶ почела је да снажно утиче на друштвене околности. Српски владари били су свесни очекивања војске, те су континуирано настојали да војној класи пруже слику коју је она очекивала. Владар је морао бити и војник и истовремено је морао служити војним идеалима, које се нису задржавали само на маскулинизацији владара, већ и у систему привилегија који је владар нудио војсци.

Тако је скуп различитих пракси детерминисао владарску слику, уоквиривши је у одређеној мери. Слика владара постала је слика војске, обележивши и владарску слику током 19. века. Рат, стрељаштво, херојство, лов, али и институционално овладавање војним вештинама дефинисали су слику владара у складу са идеалним појмом мужевности.⁷ Поред приказа владаревог учешћа у ратним сукобима или пак у мирнодопским војним маневрима, честе су пласиране представе владара приликом лова, који је као подструктура маскулинитета дефинисао и визуелизовао родну и категоријалну одредивост владара. Такође, слике владара у војној униформи ограничиле су владарску слику указавши на чињеницу да је милитаризација један од кључних феномена

⁴ R. S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Princeton University Press 2000, 134–145.

⁵ М. Милићевић, *Реформа војске Србије 1897–1900*, Београд 2002.

⁶ М. Милићевић, *Официри*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 737–758.

⁷ R. S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, 48–57.

деветнаестовековних друштава. Огроман број слика, фотографија... владара у војној одежди, као и често парадирање и појављивање у јавности управо у војном руху, потврдили су тезу да је слика владара једнака слици војника.

Вожд Карађорђе

Дефинисање маскулинозног поимања владара почело је са Карађорђем.⁸ Вођа Првог српског устанка, који је мачем ослободио земљу, од самих почетака конституисања владарског лика дефинисан је као моћни предводник нација. Његова прека нарав и неустрашива природа постали су део слике о владару, која је током века континуирано негована. На култном портрету Владимира Лукича Боровиковског, познатом преко копије Уроша Кнежевића (1840) Вожд је приказан ратничком духу (сл. 102).⁹ Представљен допојасно, Карађорђе је евоцирао дух мужевности, снаге и корпоралне речитости. Особити фокални центар Карађорђевог лика резервисан је за надбрадник, чија симболичност и раскошан вез додатно су маркирала Вождову личност. Надбрадник је визуелно *ширио* личност владара, чиме се манифестовала пуноћа форме, асоцијативно указавши на потентност и моћ. Сliku су употпунили пиштољи и бодежи који су уметнути у надбрадник, појачавши симболичну вредност оперваженог Вождовог трбуха. Пиштољи су својом богатом резбаријом потцртали Вождову снагу,¹⁰ указавши посматрачу на позорност, спремност портретисаног лика. Претећа порука о акционој Вождовој спремности емитована је.

*Разлике између њега и добрих сеоских газда у ношиву никакве није било, нити је ко по оделу могао рећи: Ово је Карађорђе. Као што се у портретима види, он се једва онако облачити имао. Како је почео носити пиштоље за појасом, никада се више са њима у Србији није растајао.*¹¹

⁸ Р. Љушић, *Вожд Карађорђе. Биографија*, Београд 2005.

⁹ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986, 277. Љ. Симић, *О једном Карађорђевој оригиналном портрету*, Зборник Музеја Првог српског устанка, 1 (Београд 1959), 142–148.

¹⁰ Б. Љубојевић, *Кад оружје утихне. Оружје и војна опрема из збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2012.

¹¹ Л. А. Баталака, *Живот и прикљученија Карађорђа*, прир. Р. Поповић, Београд 2004, 45.

Слика о хероју чија је слава овенчана на Мишару, Делиграду,¹².... постала је део колективног сећања и она је путем сликовног медијума подржавана и креирана. Управо у наведеном Баталакином опису приказана је неодојива, симбиотична повезаност Карађорђевој личности и његових пиштоља. Мајестетичност оружја потврђена је већим или мањим степеном украшености, као и квалитетом материјала. Величајност оружја прешла је на носиоца, означавајући његов хијерархијски положај у устаничком маскулинозном свету. Обележје статуса и угледа појединца нормирало је пирамидалну структуру устаничких вођа. На врху маскулинозне заједнице налазио се врховни вожд, кога је дефинисало и богато украшено оружје. Кубуре су постале не само симболичне, амблематске представе моћи, већ су се стопиле с Вождом у један идентификациони образац, којим се указивало на Вождову преку, експлозивну и застрашујућу нарав. Моћна, мужевна, Вождова слика употпуњена је кубурама, шаљући у етар слику о моћном владару.

Ратнички дух Карађорђевој био је предмет производње током века. Тако је насловна страна књиге *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војводе ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака* Константина Ненадовића (сл. 103),¹³ дефинисана војним подвизима бесмртног Војводе. Сложена представа дефинисана је као композитно поље, саткано од алегоријских и симболичких представа подржаних многобројним вербалним мотима. Фокус композиције заузима ратна сцена из боја на Лозници 1810. године. У центру композиције представљен је Карађорђе усред борбе. Испод ње се налази слепи гуслар Филип Вишњић као генератор српског ратничког, јуначког духа. Борба за отаџбину, подржана епизодом из Првог српског устанка, транспонована је у митски простор херојске народне епопеје. Карађорђе као егземплум патриотизма, морални је узор који се потврђује борбеним дејствима. Сликани рам који уоквирује централну композицију такође је у функцији истицања ратног духа српског народа, будући да су истакнуте две сцене у којима су приказане борбе на Тичари и Алексинцу. У оба кружна поља ратним призором доминира коњаничка представа Карађорђевој, чиме се додатно

¹² Р. Љушић, *Вожд Карађорђе. Биографија*, 146–155.

¹³ К. Ненадовић, *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војводе ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Беч 1883.

потврђује Карађорђево првенство у ратним акцијама. Представе боја потврђене су амблематским приказима оружја којим се потврђује снага српског духа и Карађорђе дефинише као херој мача у служби отаџбине. У самом литографском дну приказане су одсечене турске главе, као метафоре побеђеног непријатеља и као визуелни амблеми којим се потврђују доминација, и маскулинитет Вожда и српског народа. Негација и поништење непријатеља хомогенизовали су нацију и идентификовали заједничку посебност и надмоћ српског митског идентитета, који је умногоме почивао на легендарном и пркосном Карађорђевом херојству, чиме је трајно утврђен ратни идентитет лозе Карађорђевића.

Кнез Милош Обреновић

Упркос устаљеном мишљењу о кнезу Милошу као лукавом владару, који је вештину дипломатског војевања довео до савршенства, његов идентитет и владарска појавност грађени су и на основу маскулинозне аргументације.¹⁴ Особито важан допринос таквом поимању кнежеве личности пружио је Ото Дубислав Пирх, који описује Милоша као владара обученог у турско одело са пиштољем за појасом, чиме се поново истиче значај оружја, као и патријархалног, османског наслеђа.¹⁵ Порука коју је преко пиштоља за појасом слао Карађорђе поново је акцентована. Надбереник са оружјем постао је кључни аргумент маскулозног кнеза и гарант његовог доминантног положаја у заједници.

Настављајући наратив о кнежевом животу и делу, Пирх напомиње да је кнез био изванредан стрелац и коњаник.¹⁶ Стари концепт обавезних особености једног владара поново је активиран. Обавезне норме понашања владара биле су резервисане за његово овладавање вештином јахања и употребе оружја. Контрола над животињом, као и прецизност у пуцању симболизовале су доминацију над силама природе, као и дисциплину владареве личности, која у сваком случају може да на симболичан начин овлада разноразним елементима. Тако је јахање постало и остало симболични топос којим се изражавале супремација владара над

¹⁴ К. Митровић, *Топчидер. Двор Кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2009.

¹⁵ О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд 1983, 73.

¹⁶ *Исто*, 82.

целокупним универзумом. Истовремено, акт стрељаштва, пуцања, сматран је инхерентом особеношћу једног владара, било да је она урођена или стечена. Тако Пирх истицањем кнежевог умесног стрељачког талента указује и на владарски концепт маскулинозног владара, који преко стрељаштва такође упућује поруку јавности – о својој контроли, одмерености, стрпљивости, као и спремности на деловање.

Још изричитоји прилог владарској маскулинозности кнеза Милоша у оквиру милитарног поимања мужевности дао је Пирх описом свечане канцеларије кнежевог двора у Крагујевцу:

*Ту је и једна слика књаза Милоша у природној величини, у сјајном оружју, поред ње је застава, која се носила пред њим у последњем рату.*¹⁷

Кнез је у своју канцеларију сместио сопствену слику у пуном сјају своје маскулинозне појавности. Милитарност владара је јасно истакнута и подржана сјајним оружјем. Окружен сликама својих славних победа кнез је потврђен као вођа маскулинозне заједнице, јасно истакавши свој статус. Легитимисан заставом као амблематским доказом сопственог идентитета кнез Милош је запечатио сву потребну слојевитост устаљене слике милитарног владара. Оружје, култна застава освештана ратним дејствима, постали су уоквиритељи маскулинозне слике владара, која није без разлога смештена управо у кнежеву радну и лично најважнију просторију. Канцеларија, као симбол јавног деловања, дефинисана је кнежевом сликом. Уместо евентуалног кнежевог портрета који би га дефинисао као бирократу, истакнута је кнежева маскулинозност, и његова предводничка улога у рату.

Простор конака у Чачку такође је био носилац меморије на војничку славу кнеза Милоша, будући да је на вратима конака у Чачку била намештена велика слика на којој је представљена чачанска битка, а у којој је, како се наводи, кнез Милош победио Турке.¹⁸

¹⁷ Исто, 171.

¹⁸ Б. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића*, 2, Београд 1988, 256.

Цртеж из Музеја града Београда који је око 1850. године израдио Анастас Јовановић (сл. 104)¹⁹ као да визуелизује поменућу борбу. Динамична композиција представља борбу Срба са Турцима. У њеном центру налази се експресивна представа кнеза Милоша. Реторика представе је доведена до стања драматичности, у којој се маскулинозна представа кнеза – победоносца, контрастира фигури Турчина који беспомоћно лежи под копитима кнежевог коња.

На сличан начин је кнез приказан и на представи коју је израдио вероватно Анастас Јовановић, 1850. године (сл. 105). Кнез на топу,²⁰ у херојској пози, као неустрашиви херој, постаје егземплум јунаштва, чиме се стиче право да заједницу предводи у рату и аналогно предводи у миру. Литографијом структурираном на поукама историјског сликарства кнез је увршћен у велики херојски наратив историјског сликарства, где сам кнез постаје тема, топос историје и њена парадигма. Управо на оваквим примерима изграђена је митска слика о кнезу ратнику, али и кнезу дипломати, активном у рату, али ангажованом и у миру. Кнез је постао симбол, фигура силе и мира, пројекција милитарног духа српског друштва.

Кнез Александар Карађорђевић

Уобичајени канонски лик кнеза Александра Карађорђевића дефинисан је његовом војном униформом.²¹ Теза о униформи као службеном амблему²² и претпоставци бирократизације државе и јачања управног апарата, не поништава виђење кнежевог лика као милитарног владара. Кнежев лик своју евентуалну потентност црпео је из униформе. Слабост његове личне владавине је у великој мери била дефинисана присуством уставобранитеља и доминантном фигуром Томе Вучића Перишића.²³ Маскулинозна појава Вучићева, дефинисана изворном

¹⁹ Цртеж се налази у власништву Музеја града Београда и заведен је под инвентарним бројем АЈ 1525

²⁰ Слика је власништво Историјског музеја Србије, и репродукована је у: *Први српски устанак и обнова српске државности*, Београд 2004, 74.

²¹ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, 315–316.

²² *Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, Београд 2001.

²³ Р. Ј. Поповић, *Тома Вучић Перишић*, Београд 2003.

народношћу, конкурентно је пласирана у односу на кнежев лик. Стерилни владар, у децентној војној униформи, дуговао је могућу потентност самој униформи. Она је имала улогу да појасни владара, аргументујући његову владавину и личну потенцију.

Намера уставобранитеља је била извршена. Владар је морао да буде натпероснални владар, први чиновник, или први војник државе. Његово војно одело означавало је снагу државе, али и почетак убрзане милитаризације свих европских друштава. Моћ војске, њен углед и нарастајућа снага дефинисали су помоћу униформе владара, чија је заправо природна кожа постало војно одело. Визуелна моћ војне униформе један је од кључних симболичких топоса током 19. века²⁴ и феномен који је умногоме одредио и владарску појавност. Симбол реда и поретка, војна униформа је као таква дефинисала и маскулинозност државе и владара.

Кнежева маскулинозност истакнута је и једним несвакидашњим подухватом. У кнежевом двору конституисана је велика галерија славних историјских личности.²⁵ Започета Карађорђевим ликом, настављена представом кнеза Александра, своју кулминацију је доживела сликама хероја из Првог српског устанка. Галерија мушкости, представљала је славне мужеве нације, махом потврђене на бојном пољу. Ратничка природа Карађорђевића истакнута је великом галеријом хероја. Одсуство стварних ратова оприсуствљено је визуелном конструкцијом славне прошлости, условивши да аргументација херојства буде визуелно потврђена и присуством вештачког лика кнеза Александра.²⁶

На сличан начин је кнез Александар свој маскулинитет аргументовао визуелизацијом Карађорђевог лика. Карађорђевог канонски портрет красио је његову радну собу.²⁷ Копија коју је Урош Кнежевић израдио по узору на Борвиковског дефинисала је лични кнежев хабитус. Идентификација са бившим

²⁴ P. Mansel, *Monarchy, Uniform and Rise of Frac 1760–1830*, Past and Present (No. 96, Aug., 1982), 103–132.

²⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић. портретист*, Опово 1975, 57–73.

²⁶ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата, 313–315.

²⁷ Е. А. Пејтон, *Србија. Најмлађи члан европске престонице или боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутаршњости 1843. и 1844. године*, Нови Сад 1996.

владаром у приватном кнежевом простору упућује на идентитетско прожимање узора и реплике. У том контексту није без разлога за узор изабран иконични Вождов лик. Требало је да маскулинозност и милитарна настројеност, који су видљиви на Вождовом портрету онтолошки дефинишу и кнежеву личност.

Митским прожимањем Вожд, кнез и мртви хероји спојени су у један хронотоп у спеву Тодора Станковића, написаном у част рођендана кнеза Александра. *Слово, Приликом торжественог прослављања у зданију Началничества Окружија Жабачког Сјајнога дана рођења Његове Светлости Премилостивога Господара и Књаза Александра Карађорђевића.*²⁸

Славна Мишарска битка и њено култно, освештано поље постали су простор конституисања менталне слике.²⁹ Поље натопљено крвљу хероја, палих под Карађорђевим вођством служило је као патриотски егземплум. Неговање култа палих хероја, као залог будућности нације и династије,³⁰ стављено је пред кнеза са снагом моралне парадигме којој се морао уподобити.

Грандиозна слика мртвих мишарских хероја, конституисала је живу, менталну слику. Управо таквом вербално-визуелном конструкцијом писац дочарава живу слику боја речима:

Радостно и ви у гробју тихопочивајуће кости Вождове пратите благим погледом срећну сада судбину Србије, ви, који сте највећа светиња наша, и најскупоценији остатак, вечитог спомена достојни, кад сте црној земљи неблагодарни.... Ви, које сте и сада, премда немилостивим временом телесног украшенија лишене, ипак старом и ватреном љубави према милом вам Србству дишете... тко у прашину већ дугим временом преобраћене, пак још до скоро у тамноме гробу за изгубљеном славом горко уздишуће и плачуче кости

²⁸ Слово, Приликом торжественог прослављања у зданију Началничества Окружија Жабачког Сјајнога дана рођења Његове Светлости Премилостивога Господара и Књаза Александра Карађорђевића пред сакупљеним многочестивим народом Т. Ковачевића, 29. септембра 1846 год. говорено.

²⁹ И. Борозан, *Меморијални пејзаж: Мишарско поље 1806–1906. године* (у штампи).

³⁰ М. Тимотијевић, *О произвођењу једног националног празника: Спомен дан палима у борбама за отаџбину*, *Годишњак за друштвену историју* IX, св. 1–3 (Београд 2004), 9–34.

*дедова, и прадедова, наших нечувено развесели, тко храброг Обилића, Милана
Топлице...*³¹

Мртви хероји, великани мача, постали су спона између Вожда и кнеза, спојивши их у један дијахронијски маскулозно-милитарни топос, чији се наратив завршава обраћањем Богу:

*Ти пак, који на зрачном царујучи престољу и морима бурним и земљицом
тихом, царством људским и вселеном целом сам праведним скиптром владаш,
Ти, који си на сверху побожног Србства, прародитељски му грех опростивши,
свевисочајшиег величества Твога излио милост, баци благи поглед Твој на
новоцветајучу Србију под праведним Владанијем Светлога књаза нашег
Александра. Благослови великодушије трудове и подвиге Његове, допусти, да
се свети Твоји храмови, Њиме подигнути, у отечеству нашем вечито
блистају, милостиво уважи предпријатија Његова и у Палатама мудре
Минерве и у пољу љутога Марса, и почем си га свачим квалитетима
добродетелног владатеља богато украсио, само га још о преблаги Творче
дуголетним животом и благополучним обдари здрављем...*³²

Помињањем Марса, *страшног* бога рата, јасно се маркира цео спев па и виђење кнежеве личности. Упркос напору уставобранитеља да се личност владара униформише у правном смислу, део елите је и даље у владару видео отелотворење силовитог ратног владара, који делује под заштитом бога Марса. С таквом сликом кнез је морао рачунати, и њу је пласирао у моментима када је контрола јавности била смањена.

Управо такву слику, којом се приказује на један изражајнији, мајстетичнији начин, кнез је манифестовао у Тополи. Митска престоница устаничке Србије и снажно династичко упориште била је позорница на којој је, између осталог, кнез манифестовао свој ратнички дух.³³ Топола као алтернативни

³¹ Слово, Приликом торжествено прослављања у зданију Началничества Окружија Жабачког Сјајнога дана рођења Његове Светлости Премилостивога Господара и Књаза Александра Карађорђевића пред сакупљеним многочестивим народом Т. Ковачевића, 29. септембра 1846. год. Говорено.

³² Исто.

³³ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, 326–330.

хабитус далеко од главних токова јавности омогућавала је кнезу да испољи свој репрезентативни лик. Тако су приликом прослава породичне славе Св. Климента одржаване велике светковине, у којима је особита пажња била посвећена легендарним Карађорђевићевим саборцима.³⁴ Приликом обеда, у центру је столовао кнез, као симболична инкарнација митског претка и оснивача династије, и тако настављао ратнички дух породице из које је поникао. Симболичка представа кнеза и ратника, дефинисана симболиком места, евоцирала је ехо митског времена када се мачем конституисала српска држава.

Закључак наводи на тезу да је кнежева личност била детерминисана војном униформом, која није била само симбол кнежеве милитарне снаге, већ је истовремено била и фактор ограничења кнежеве личности, будући да је униформа означавала и чиновничку апаратуру аперсоналне државе.

Уколико је војна униформа носила амбивалентну поруку, утолико је кнежева манифестација у народном руху била јасан знак кнежевог маскулинозног идентитета. Кнез је у Тополи често облачио устанички ћурак са златном јакном, евоцирајући вождов дух.³⁵ Тако је кнез театралним перформансом покушавао да у Тополи изгради свој, макар и локални култ. Ослобођен стега обавезујућег државног одела, он се прерушавањем идентификовао као маскулинозни чувар Карађорђевог духа, уколико цела представа није имала функцију да дублира самог Војводу, легитимишући савременог кнеза у креирању његовог малог, слободног паралелног политичког простора.

Колика је моћ војног одела у доба власти кнеза Александра види се и на типским портретима Обреновића које је око средине 19. века насликао Урош Кнежевић. Портрети кнеза Михаила³⁶ и кнеза Милана³⁷ заправо су аперсоналне, стандардизоване представе, где се, условно речено, мењају главе, док тело, то јест војно одело, остаје идентично, и притом дефинише представу. Дакле, одело постаје носилац значења, док портретне особености представљеног владара падају у други план и тако на ширем плану указују на концепт власти кнеза Александра,

³⁴ Исто, 329.

³⁵ Исто, 329.

³⁶ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 81.

³⁷ Исто, 85.

али и на опште место тренутка, које се огледа у дехуманизованом, бирократском и војном апарату, који постаје вредност по себи.

Кнез Михаило Обреновић

Повратак кнеза Милоша и кнеза Михаила у Србију 1859. године обележен је и подсећањем на јуначку природу оца и сина. Стари концепт милитарне улоге Обреновића требало је у циљу политичке пропаганде утврдити. Визуелна култура је поново послужила владајућој елити да аргументује свој политички програм. Тако се по устаљеном обрасцу приликом владарске туре кнеза Милоша по земљи током 1859. године остварило визуелно подсећање на митско јунаштво кнеза Милоша.³⁸ Наиме, приликом посете Чачку у новембру 1859. године инсталирана је велика осмостубна тријумфална капија у част владареве ентрате. Фронтон капије је био украшен са девет барјака и три српска грба, као и доминантном представом којом је визуелизована битка на Чачку, док се на зачељу капије налазио лик кнеза Милоша са десне стране и лик кнеза Михаила с леве. Целокупну династичко-националну визуелну конструкцију пратио је одговарујући натпис:

*Добро дошо светли господару
Усред места славом увенчаног
Жељно тебе чека син и унук
Изгинувших и живих јунака
Спаситеља отачаства нашег
Са искреношћу срца да сачека.*³⁹

Испод тога на капији су била *измалана* су два анђела са трубом, док је на другој страни одозго стајала осликана вила, која Србина што спава испод грма буди речима: *Устај Србине свануло је и сунце је грануло*. Порука је јасна, маскулинозни херој поново је визуелизован у јеку битке, док је остатак сложеног

³⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 114–117.

³⁹ Српске новине, год. XXVI, бр. 101 (Београд, 29. август 1859).

визуелно-вербалног програма уподобљавао симболичку фигуру Србина идеолошком и националном програму династије Обреновић.

Исте године у новембру, током своје пропагандне туре, кнез Милош је још једанпут идентификован с милитарним устројством друштва, када је у Крагујевцу освећена застава Другог батаљона, дар кнеза Милоша, поводом чега је командант батаљона изговорио панегирички омаж у кнежеву част, у коме је величао његов одважни лик.⁴⁰

Реципрочна веза кнеза Михаила и војске након смрти кнеза Милоша континуирано је утврђивана. Оданост војске дому Обреновића била је део стратегије двора. Она се манифестовала на различите начине и пластично је вербализује кнежева здравица коју је изговорио у јануару 1867. године пред командирима батаљона народне војске на банкету у двору. Држећи здравицу, приликом које је био бурно поздрављен, кнез је рекао:

Мисао, која је руководила мога блажене памети оца да народну војску установи, но коју извршити смрт га предухрити, била је та, да Србија заузме положај, који њој, као христјанској држави, на балканском полуострву припада. Мени Бог удели ту срећу, да ову велику патриотичку идеју мога оца у живот спроведем... Велики и понајвећи део ове за нас сретне појаве заслуга је србске војске која својим понашањем у мирно доба даје јемство реда и законитости... Живели

На здравицу се одазвао командир Теодосије Миловановић:

*...Наши витешки први србски војник, води србску војску путем на коме нас чекају: част, сјајна одличја и слава оружја србског...*⁴¹

Снага војне униформе као амблема чија моћ сугестивно делује на адресанта потврђена је и за време власти кнеза Михаила Обреновића. Реторичност униформе визуелизовала је тријумф милитарне заједнице, која је почела да се организационо конституише за време владавине кнеза Михаила, о чему сведочи и Никола Крстић описујући кнежев дан 1863. године:

⁴⁰ Српске новине, бр. 115, год. XXVI (Београд, 26. новембар 1859), 70–72.

⁴¹ Српске новине, бр. 7, год. XXXIII (Београд, 17. јануар 1867).

*Кнез дође у у цркву у генералској униформи, каквој ли униформи: црвен капут, беле чакшире и шешир на три рога. Парада ова споља заклања мане које се осећају у државној управи...*⁴²

Заметак војне превласти Србије на Балкану зачет је за време кнеза Михаила, тако да, иако директних већих ратних операција није било, креирање слике кнеза као милитарног владара условило је масовну продукцију кнежевих слика у војној одежди.

Кнежеве слике у црвеном мундиру са десном руком на сабљи постале су део опште владарске иконографије тог периода. Портрет кнеза Михаила, рад Уроша Кнежевића?, насликан 1864. године (сл. 106), еклатантан је пример уоквиривања кнеза милитарним духом епохе.⁴³ Пасивни, контемплативни кнежев израз прожима се активним гестом руке која почива на сабљи. Мирноћа става, али и снага претеће поруке, која се активира приказом десне руке на сабљи, симболизује кнежеву контролу и дисциплину као претпоставке његовог милитарног устројства.

Многобројне фотографије кнеза Михаила у војној униформи из Историјског музеја Србије⁴⁴ доказ су да је слика о кнезу војнику била ствар пожељне и потребне конзумације. Друштво је тражило снажног предводника и он је путем слике био понуђен адресантима. Међутим, делом сетна кнез Михаилова природа и појава није без дораде могла да делује у јавности, тако да је одело опет морало дефинисати владара. Контемплативни кнез је путем амблематске снаге униформе постао идеал милитарног владара, од кога је јавност очекивала ослобођење целокупног национа. Стратегија војне репрезентације подразумевала је не само одело већ и пригодно тело, које је требало да се споји са оделом и својом корпоралном реторичношћу и тектоником да изазове код реципијента утисак манифестационе снаге.

Таква кнежева слика је произведена, а потом и перманентно пласирана. Кнежев моћни торзо уобличен мајестетичном душанком, са руком на сабљи,

⁴² Н. Крстић, *Приватни и јавни живот*, 2, прир. А. Вулетић, М. Јагодић, Београд 2005, 113.

⁴³ Портрет се налази у власништву ИМС, и заведен је под инвентарским бројем Л-2888: *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, Београд 2013, 34, 136.

⁴⁴ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 54–58.

преобличио је кнежев идентитет, учинивши га моћнијим и телеснијим него што је у збиљи био. На многобројним представама кнез је приказан у величајној душанци, својеврсним хибридном рухом које лежи између савремене војне униформе, митског, народног, исконструисаног руха, као и племићког раскошног костима, и које креира нову имагинацију.⁴⁵ На многобројним фотографијама, сликама, литографијама и разгледницама вариран је кнежев маскулинозни идентитет потврђен митском душанком, која је постала идиом по себи, надишавши у стварности крхко владарево тело.

Одређени догађаји допринели су истицању кнежеве милитарности. Кнез се посебно истакао активном улогом приликом бомбардовања Београда 1862. године, када је бодрио бранитеље. Још је ангажованији био кнежев наступ на великом псеудомилитарном перформансу који се збио приликом предаје кључева Београда 1867. године.⁴⁶ Поменути догађаји легитимисали су кнежев ратнички дух, меморишући га у накнадном памћењу као владара ратника. Кнежев милитарни дух додатно је подстицан и кнежевим учешћем у великим војним маневрима, попут војне смотре која се збила у околини Раковице 1865. године, и то у присуству 3017 војника.⁴⁷ Слично је структуриран и војни маневар који је изведен у новембру 1866. године у Пожаревачком округу.⁴⁸

*Већи део уметника употребио је за стату своју оно живописно одело-душанка са отвореним, оперваженим, кратким огртачем у коме је почивши књаз Михаило чешиће литографисан и фотографисан... г. Донегани изабрао је за свој модел војничко одело са обученим шињелом, а г. Тодоровић са огрнутим владалачким плаштом, У програму се пак тражи за стату одело старо-српско или српско генералско...*⁴⁹

У наведеном цитату Михаила Валтровића евидентно је произвођење меморије на кнеза Михаила као владара ратника. Наведени цитат је настао у

⁴⁵ Више о свечаној униформи и њеној употреби у домену визуелног представљања кнеза Михаила: А. Ж. Банковић, Портрет кнеза Михаила из Музеја града Београда, Годишњак града Београда, LVIII (Београд 2011), посебно 35–41.

⁴⁶ *Незванични део*, Српске новине, бр. 49, год. XXXIII (Београд, 6. април 1867).

⁴⁷ Српске новине, бр. 111, год. XXXI (Београд, 5. октобар 1865), 484.

⁴⁸ Видовдан, бр. 169, год. VI (Београд 26. септембар 1866).

⁴⁹ М. Валтровић, *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века*, Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III, Београд 1874, 26.

склопу артикулисања идеја везаних за пројекат подизања споменика кнезу Михаилу у Београду, који је резултирао Пацијевим спомеником, откривеним 1882. године.⁵⁰ Валтровићево размишљање јасно указује на ограничење слике почившег кнеза, која се кретала у оквиру милитарног дискурса и која се визуелно манифестовала у виду две кнежеве канонске представе, једне, на којој је кнез приказан у војној униформи, и друге, на којој је приказан у душанци.

Уосталом, и кнежев споменик на београдском главном тргу може се сврстати у корпус милитарних представа. Агресивни гест руком, којим кнез указује на ослобођење југа, као и споменичка база опточена плочама са именима ослобођених градова, сведоче о меморији на кнеза, али и о актуелном тренутку српске државе, која је тежила укрупњавању и проширењу државних граница. Целокупна реторика споменика одише ратничким духом, који употпуњује монументална кнежева представа – он постаје визуелни агенс мота који је континуирано истицан након његове смри: *Твоја мисао погинути неће*.

Континуирана меморија на кнеза Михаила као ратног, маскулинозног владара визуелизована је и у Старом конаку, што потврђује и Громанова фотографија Црвеног салона кнеза Милана, из 1876.–1878. године.⁵¹ На централном зиду церемонијалне, званичне одаје, у простору којим доминирају култне, освештане заставе, налазио се и портрет кнеза Михаила у војној униформи, рад Стевана Тоодоровића. Смештање кнежевог портрета у мушки простор потврда је активног делања мушког рода, чиме је додатно подстакнут, јавни, маскулинозни део дворског простора, легитимисан кнежевом меморијском представом.

Кнежева маскулинозност потврђивана је и ловачким подухватима. Учешће у лову као парадигма снаге и моћи истицано је и за време кнежевог живота. Тако је кнез током јануара 1868. године ловио у Смедеревском округу, где је у близини Гроцке убио великог вука који је чинио штету сељанима.⁵² Из извештаја се види

⁵⁰ М. Тимотијевић, *Мит о хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III* (Наслеђе IV), 45–78.

⁵¹ Фотографија је заведена под инвентарским бројем 3782: *Громанов албум фотографија 1876–1878*, електронска верзија Музеја града Београда и Војног музеја у Београду.

⁵² Србске новине, бр. 13, год. XXXIV (Београд, 30. јануар 1868), 49. Сличан ловачки спектакл збио се и 1865. године, у региону планине Авале, када је кнез убио лисицу: Видовдан, бр. 133, год. V (Београд, 4. децембар 1865).

да су сељаци захвалили кнезу што је отклонио опасност из њиховог региона. Догађај је попримио ритуални карактер, што потврђује тезу о владару као гаранту просперитета и сигурности заједнице. Истовремено је потврђена доминантна кнежева маскулинозност, тако неопходна за једног лидера.

Кнез и краљ Милан Обреновић

Представа о краљу Милану као милитарном владару умногоме је дефинисала и његов владарски програм. Од свих владара дома Обреновића, личност краља Милана је највише везана за милитарни дискурс.⁵³ Упркос кнежевој не баш претерано милитантној личности, след догађаја, историјски процеси, као и актуелна али и накнадна конструкција, уобличио су мит о милитарном владару.

Уосталом, и манифестациони акт проглашења Милана за кнеза запечаћен је полагањем заклетве коју је владару дала војска, а на коју је кнез дошао на коњу у пуковничкој униформи.⁵⁴ Символични чин примања власти, коначно је артикулисан војним присуством и војним духом.

Производња малолетног владара у милитарног предводника друштва започела је готово одмах по његовом доласку у Србију. На фотографији Н. Штокмана из 1870. године из ИМС (сл. 107),⁵⁵ приказан је владар са војничком капом, кепи, у војном оделу. Малолетни владар постао је производ, слика, конструкција, коју је у будућности требало креирати. Још сложеније је дело Павла Чортановића где је кнез Милан приказан на коњу у хусарском, војном, парадном оделу (сл. 108).⁵⁶ Милитарност одела овде је усавршена додатном помпезношћу одежде, тако да владар одише парадношћу, док се његов потенцијални маскулинитет у изградњи манифестује јахањем коња, који целокупној представи даје ноту моћи.

⁵³ И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, 126–130.

⁵⁴ Српске новине, бр. 83, год. XXXIV (Београд 20. јун 1868), 332.

⁵⁵ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 65.

⁵⁶ Литографија је у власништву Музеја града Београда и заведена је под инвентарским бројем FI 1 3702.

Релативно примирје у односима са Турском, снажење српске државе и њена борба за прејемство међу балканским народима произвели су другачију политичку климу, што је последично имало и одраза и у домену визуелне културе. Сложени алегорички табло који је 1872. извео сликар Павле Чортановић, одражава жељу Србије и њене династије за преимућством међу српским династијама. (сл. 109) Доминантни лик краља Милана у централном медаљону, оивичен генезом средњовековних српских владара, као и претходника из династије Обреновић, употпуњен је и лозом Петровића. Сразмерно мањи лик кнеза Николе у бочном медаљону јасно указује на међусобну релацију и хијерархију двеју династија виђену из србијанске визуре. Јасна структура односа моћи кнеза Милана и кнеза Николе недвосмислено одражава виђење које је интелектуална елита имала у погледу односа двеју династије.⁵⁷ Упркос примерима анти-конкордије, политичке околности и потреба за заједничком акцијом противу Османске царевине приморале су националне прваке да у континуитету пласирају слику династичког заједништва.

Круцијални догађаји који су условили конституисање мита о краљу Милану као милитарном владару били су српско-турски ратови 1876–1878. године. Велика ратна дејства, као и национална еуфорија која је том приликом уследила, у први план су избациле кнеза Милана. Упркос чињеници да његово присуство на бојном пољу и није било упадљиво, у визуелној култури је конституисан сликовни наратив о краљу војнику. На цртежу из часописа *Le Monde Illustré*, приказан је кнежев полазак у рат (сл. 110). Кнез Милан на кочијама окружен народом полази у рат. Тријумфални испраћај по устаљеном обичају прате и митски сведоци. На капијама двора, постављене су статуе славних предака (кнеза Милоша и кнеза Михаила), који свога наследника симболично *испраћају* у рат. Исти догађај из нешто другачијег перспективног угла преноси и лист *Српска зора* за 1876. годину.⁵⁸ Егзалтирана маса, или тело народа, саткано од

⁵⁷Више о представи: И.Борозан, *Политичка употреба слике:Династичка конкордија Обреновићи–Петровићи*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 225.

⁵⁸ *Српска зора*, бр. 7–8, год. I (Беч, август 1876), 156.

свих друштвених слојева, испраћа владара к војсци, како се у тексту испод цртежа преноси.⁵⁹

Следећа слика овог искоonstrуисаног мозаика у креирању милитарног имица кнеза Милана представља знаменита литографија Еугена Ладислава Петровића *Кнез Милан полази на бојно поље* (сл. 111).⁶⁰ Сцена је приказ испраћаја на Сави,⁶¹ где владар у присуству народа полази у бој. На литографији је приказан моменат када кнез целива култну, националну заставу. Бој у име нације постаје света дужност, која постаје иманентна владару. Значај који је имао спектакуларни полазак кнеза Милана у рат, јасно се види у опису кнежевог опраштања са Београђанима, које преноси извештач *Истока*:

Јутрос рано у четир сахата уз јеку звона и рику топова са градских бедема и уз урнебесне поздраве са стране одушевљеног народа, отпутовао је кнез Србије Милан Обреновић IV на границу ради прегледања војске као што се то званичним језиком каже.

Београд се лепришао народним тробојкама, улицама је врвела одушевљена светина. На Сави се искупило хиљадама одушевљених срдаца, кнез Милан је под барјаком изговорио пламену опроштајну беседу а народ је из тисућу грла громовито захорио: Сретан ти пут Господару.

Мало и велико дигло се пре зоре на ноге лагане, срце је живље куцало, груди су се бурније надимале, родили су се бујнији осећаји – све је листом занео вихор одушевљења, све што се Србином назвало поче од радости сузе ронити.

Па кад се у овом свечаном моменту опрашташе млади и витешки владалац са својом верном љубом а светлом кнегињом Србије, кад се у очима племените владарке сада мале а од скоро велике Србије, указа бисерна суза опроштаја, суза и жалости и о радости – тек тада се распламса пожар усхићења у

⁵⁹ Тумачење представе дато је у: И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре (1876–1881)*, Београд 2012, 25.

⁶⁰ Више о Еугену Ладиславу Петровићу: В. Ристић, *Еуген Ладислав Петровић*, Зборник Матице српске за ликовну уметност, бр. 13 (Нови Сад 1997), 297–302.

⁶¹ Литографија се налази у власништву Музеја у Смедереву и заведена је под инвентарским бројем 7–68: С. Цветковић, *Оставштина Милана Стојимировића*, Смедерево 2010, 71.

срцима безбројног народа, и још се свечаније захори: сретан ти пут Господару.

Војска је, што је још има у Београду, стајала упарађена на Сави, кад јој приступи светли и јуначки владалац Србије, и кратком али пламеном беседом опомене на озбиљност времена и дужност, да бране отаџбину, и кад узне у руке дичну војну заставу са натписом: за веру, књаза и отаџбину, која није ни Душанова. Јер ова беше одсјај саме сјајне периоде српске историје, ни Лазарева, јер је то знамење дуговечне патње и несреће српске, ни, таковска, јер је само навестила лепију будућност српску, већ заставу, која је претопила у себе сва три периода разнолике српске историје, заставу мука, борбе, и величине српске, ускрснућа и препорођаја, славе и слободе народне. Тек тада је узаврело море ентузијазма одушевљења народа и одјекнуло је још јаче и снажније; Сретан ти пут господару...

Свечан је то био тренутак, свечанијег не зна повесница српска. Не беше свечаније ни када је Немања ујединио поцепано српство...

Па и ти, слабомоћни новинари српски, светли кнеже, вазда најтоплије заступали идеју српског ослобођења, и који смо ватрено истицали жељу, да се Обреновић IV у Сарајеву или Призрену крунише као краљ српски, и ми не можемо више ништа, него желети: Сретан ти пут Господару.⁶²

Колики је био значај овог догађаја у обликовању колективне меморије доказ је и литографија Еугена Ладислава Петровића, која се могла видети по приватним кућама, са статусом патриотске иконе.⁶³

Следеће две слике везане за Српско-турски рат публиковане су у листу *Über land und Meer*.⁶⁴ На првој слици понавља се ситуација целивања култне ратне, заставе (сл. 112). Док је на другој слици представљен кнез Милан на коњу окружен војним заповедницима (сл. 113).⁶⁵ Снага и моћ, снажни коњи и маскулинозни јахачи, војне одежде и одлучан став сугерисали су посматрачу

⁶² Исток, бр. 66, год. VI (Београд, 18. јун 1876).

⁶³ Тако је Андра Книћанин литографију видео у дому иришког свештеника Николајевића: Андра С. Книћанин, *Путничка писма о школском распусту год. 1882*, Београд 1882, 25.

⁶⁴ *Über Land und Meer*, 46, (Stuttgart 1876), 897.

⁶⁵ Исто.

слику маскулинозног владара као парадигме милитарног друштва, које у време ратних дејстава излази из оквира цивилног друштва и постаје симбол ратног стања у коме се налази заједница.

Једна ратна представа особито је везана за ослобођење Ниша. На цртежу Ђорђа Крстића (сл. 114).⁶⁶ приказан је кнез Милан у средишту битке за ослобођење града.⁶⁷ Упркос томе што кнез није учествовао у борбама, на Крстићевом цртежу је на симболичан начин креирана стварност.⁶⁸ Стари иконографски обрасци и мотиви, актуелизовани су Крстићевим цртежом. Драматика битке, ескпресија и ратни патос, усковитлане страсти и доминантни лик владара у гротлу битке – дефинисали су Крстићев цртеж. Предводник српске војске, краљ ратник косовских осветника, који су стигли и да се причесте у Грачаници, постао је парадигма и симбол српске војске.

Симболичку слику кнеза Милана у српско–турским ратовима визуелизовао је и Стева Тодоровић (сл. 115) Неименовани цртеж из Народног музеја у Београду⁶⁹ приказује кнеза са војним барјаком у руци и алегориску персонификацију Србије која кнезу указује на поробљене Србе. Симболичким језиком истакнута је потреба *национа* за снажним кнезом, предводником нације у њеној борби за ослобођење и уједињење.

Његова предводничка улога у рату постајакнута је и у сложенијим визуелним представама. Тако су на литографији А. Шуберта из 1876. године, приказани ликови кнеза Милана и кнеза Николе у медаљонима (сл. 116). Мајестетично представљени српски владари, две династије, у датом моменту визуелизују стари иконографски код владарске конкордије.⁷⁰ Идеја јединства и заједништва два владара и две династије најчешће је током историје била предмет спорења и трзавица. Међутим, у време ратних дејстава, када оба владара и њихове државе учествују у ратним сукобима, пласирање слика исконструисаног, али у

⁶⁶ Н. Кусовац, *Сликарь Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001.

⁶⁷ Цртеж се налази у Народног музеју у Београду и заведен је под инвентарским бројем 4603; исто, 148.

⁶⁸ О идеолошком тумачењу цртежа: И. Борозан, *Споменик у храму: теторја краља Милана Обреновића*, 46.

⁶⁹ Цртеж је власништви Народног музеја у Београду и заведене је под инв. бр. 250–42.

⁷⁰ И. Борозан., *Политичка употреба слике: Династичка конкордија Обреновићи–Петровићи*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 225–226.

датом моменту и реалног заједништва, било је плод нужности. Истовремено, владари су уоквирени ликовима војних првака обе војске, чиме се додатно манифестује милитарност друштва, као и моћ две маскулинозне заједнице, које предводе велики *мужеве* овенчани славом са ратног поља.

Фотографија под називом *Кнез Милан са својим ратним штабом у српско–турском рату 1876–1878*. (сл. 117), настала за време ратних дејстава, била је такође веома популарна, што потврђује чињеница да је она континуирано пласирана у штампаним медијима до краја века.⁷¹ Кнез окружен официрима, обучен у деперсоналну, војну униформу, издваја се корпоралном реториком. Телесни говор маркира владара, те видимо да је десна рука благо завучена под руб униформе, тиме потврђујући снагу пантомимског говора, с обзиром на то да дати гест симболише снагу, отменост и мајестетичност појединца.⁷² На тај начин, одмереним, али довољно приметним гестом, владар шаље поруку о сопственој издвојености, желећи да се на тај начин отргне унификацији слике, која на први поглед детерминише владара, будући да га своди на анонимну јединку у систему колективне визуелне презентације српског официрског кора. На сличан начин пласирана је и представа под називом *Кнежев повратак из српско–турског рата 1876–1878*, на којој видимо тренутак пред повратак кнеза Милана из ратних дејстава, када група официра очекује врховног команданта.⁷³ Тако је заокружен ратни албум са кнезом Миланом у главној улози. Створена је легенда о ратном владару, који је проширио државну територију и повратио део старих, природних српских земаља.

Меморијски систем је особито истицао улогу краља Милана у ослобођењу Ниша, као кључног топоса новоослобођених држава. Ослободилац Ниша, владар који је по уласку у град изједначен са Стефаном Немањом,⁷⁴ током остатка живота легитимисан је градом, као својим симболичким и стратешким центром.⁷⁵

⁷¹ Нова искра, бр. 4, год. III (Београд април, 1901), 101.

⁷² U. Fleckner, *Hand in der Weste*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 451–457.

⁷³ Нова искра, бр. 5, год. III (Београд, мај 1901), 145.

⁷⁴ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2008, 17.

⁷⁵ И. Борозан, *Споменик у храму: теторја краља Милана Обреновића*, 46–48.

Тако је непосредно након ослобођења 1878. године, на згради начелства у Ћуприји постављена осветљена кнежева слика, окружена ловоровим венцем са споменима Ниша, Грделице... У дну визуелне целине налазио се натпис који је додатно глорификовао владара:

Независност наша.

Тековина твоја

Теби је слава

*Господару*⁷⁶

Прослављање кнежеве личности пропуштено је кроз визуру меморијске технике, са посебним акцентом на његову улогу у српско-турским ратовима, што је визуелизовано у књизи *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*, чији је издавач Оперативно одељење врховне команде српске војске, у Београду 1879. године.⁷⁷ Представа кнеза Милана у војној униформи визуелизована је на првој страници књиге (сл. 118)⁷⁸ и она у садејству са насловом књиге конституише јединствен вербално-визуелни наратив, којим се конструише меморија на ратна дејства из српско-турских ратова са посебним освртом на место кнеза Милана у ратним дешавањима.

Нешто касније, највероватније након проглашења Краљевине Србије 1882. године, на поткоричну страницу књиге налепљена је мала сличица са кнезом Миланом у медаљону (сл. 119).⁷⁹ Сам медаљон је опточен ловоровим листом, који је обавијен тракама са исписаним називима градова који су ослобођени у српско-турским ратовима. Тако је кнежев лик идентификован као носилац ослобођења и као визуелни амблем националне слободе.

Насловна страна истоимене књиге накнадно је украшена и представом кнеза Милана у крунидбеном орнату, са инскрипцијом која га дефинише као краља (сл.120). Очигледна реминисценција на ратна збивања сада је визуелизована. Краљ ратник на коњу, са исуканом сабљом у руци, представљен је изнад већ описаног допојасног кнежевог лика. Конструкција реалности је

⁷⁶ Исток, бр. 94, год. VIII (Београд, 18. август 1878).

⁷⁷ *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*, Београд 1879.

⁷⁸ *Исто*, без пагинације.

⁷⁹ *Исто*, без пагинације.

извршена, манипулација временом довршена и сећање на рат дефинисано. Ратник на коњу и његово акционо делање утицали су посредно на проглашење Краљевине Србије, омогућивши да се ратна политика спроведе дипломатским језиком и да се на концу, државни поредак уздигне на виши степен.

Ореол владара ратника, милитаризација државе, проширење њених граница, условили су, између осталог војске на виши друштвени пиједестал. Активнију улогу војске као и њено јачање, подржавао је и краљ Милан. Низ реформи, којима је побољшан положај војске спроведен је у време његове власти, утврдивши посебан однос између војне касте, која је за време његове владавине и формирана, и владара, који је постао њен патрон и заштитник. Кнез је постао миљеник војске, један од њих, краљ војник, објекат емоционалног уосећавања.

Нарастајућа моћ војног staleжа манифестована је приликом доласка румунског краља Карола у Београд, 1884. године. На два литографијама, у изведби Карола Поп де Сатмарија, на пластичан начин дочаран је нови савез, савез мача и трона, јединство војске и владара.⁸⁰

На првој литографији, под називом *Долазак румнског краља Карола у Београд*, види се велики величанствени улазак два владара кроз тријумфални лук инсталиран на Позоришном тргу у Београду (сл. 121).⁸¹ Ефемерном конструкцијом, постављеном на главном градском тргу, на месту некадашње Стамбол-капије, јасно се поништава ранија симболика капије, као топоса визуелизације турске војне супремације, и конституише нови симболички тријумфални свод нације, државе, династије и војске. Јасан симболички значај тријумфалне капије обележен је конкордијом војске и династије, будући да су на врху лука видљиве бисте кнеза Милоша и кнеза Михаила, митских утемељивача династије, уоквирених националном заставом и симболичким ратним инсигнијама.

⁸⁰ Више о Каролу де Поп Сатмарију: *Карол де Поп Сатмари 1812–1887. Сведок једног доба*, Београд 2004.

⁸¹ Литографија се налази у власништву Војног музеја у Београду, и заведена је под инвентарским бројем 11185.

На подестима с обе стране виде се војни оклопи, који симболизују ратну славу и тријумф, чиме је истакнута милитаризација државе.⁸² Војни дух представе и догађаја подстакнут је и војним шпалиром који владару омогућује тријумфални улазак у нову сферу, омеђену тријумфалним луком, као граничним прелазом. Истовремено, војска, строгом, маркационом линијом као да разграничава простор обичних световњака, од новог милитарног простора, резервисаног за представнике нове, снажне класе и владарске прваке. Краљеви гардисти на коњима мармирају тај нов хабитус и својим дигнитетом и лепотом униформе указују на нову стварност.⁸³ Нов простор нације постаје умногоме дефинисан милитарним патосом, као и активним, социјалним статусом војске, докцелокупну представу мармира милитарна слика почившег кнеза Михаила, чија споменичка представа доминира Тргом.

На следећој Сатмаријевој литографији *Ревии трупа пред краљевим, румунским Каролом и српским Миланом* насталој поводом истог догађаја (сл. 122), доласка румунског краља Карола у Београд, додатно је потцртан савез владара и војске.⁸⁴ Велики војни маневри одржани у част сусрета два владара појачавају утисак снаге војске, оличавајући поредак, као и ред, и дисциплину, који би у идеалним околностима морали да красе војни поредак и милитарно устројство државе. Владар као заповедник војске постаје оличење поменуте структуре, као гарант стабилности, реда и субординисаног поретка, у коме цивилни фактор контролише војну хијерархију.

Наставак војних операција под командом краља Милана није донео велики добитак. Особито је улога краља Милана у рату са Бугарском 1885. године остала у непријатном сећању. Уколико је веровати краљици Наталији, кнез се није витешки понашао за време ратних дејстава.⁸⁵ Потпуни пораз српске војске, није успео да скине ореол ратника владара са главе краља Милана, заслугом краљице Наталије, која је преокренула ситуацију уприличивши краљу губитнику свечани

⁸² M. Miersch, *Trophäe*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 465–472.

⁸³ Више о гарди у деветнаестовековној Србији: Д. Бабац, Ч. Васић, *Гарда у Србији*, Београд 2009.

⁸⁴ Литграфија се налази у власништву Војног музеја у Београду, и заведена је под инвентарским бројем 11186.

⁸⁵ Краљица Наталија, *Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд 1999, 158–170.

долазак у Београд након његовог неславног повратка из зоне ратних операција.⁸⁶ Тако је мит о милитарном владару, победоносцу, у великој мери окрњен, али не и у потпуности нарушен, будући да је инсистирање на манифестацији милитарне слике владара и даље била стратегија двора, на шта указује и велика свечаност на празник Цвети 1886. године. Тада је краљ Милан у пратњи свог сина, краљевића Александра, доделио заставе Првом пуку.⁸⁷

Владарски програм кнеза, краља Милана и даље се чврсто заснивао на визуелизацији краља као војника, што потврђују многобројни портрети владара у војној униформи, настали након српско-турских ратова 1878. године.

Краљеви тежњу да овлада војском, као и да преко војске одржи и ојача сопствену позицију појашњавају и дела визуелне културе. Тако на фотографији из Војног музеја видимо кнеза Милана у познијим годинама, окруженог генералима Протићем и Катарцијем (сл. 123),⁸⁸ чија је маскулинозност подстакнута брадом. Мужевни владар одевен у војно одело, окружен је високим војним лицима, као гарантима своје моћи. Истовремено, они су својом појавом детерминисали владара, ограничивши његову изузетну ауру. Тако владар престаје да буде самобитни, мајестетични носилац суверенитета и постаје један од структуралних елемената тог истог суверенитета. Додуше, он је у средини, тако да положајем доминира, али је ипак његова слика дефинисана множином субјеката коју чине генерали.

Још је експресивнија фотографија на којој је приказан краљ Милан окружен официрима *Краљ Милан Обреновић са официрима полазницима курса за упознавање са новом српском брзометном пушком М1899, испред Команде активне војске у Горњем граду, 1900* (сл. 124).⁸⁹ Групна фотографија испред зграде војне команде врхунац је мултиплицирања војног обрасца. Владар, ограничен и детерминисан официрима, постаје један од њих. Његова ексклузивност наговештена је средишњим местом, али и благо истакнутим

⁸⁶ Исто, 180.

⁸⁷ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. III, Београд 2007, 268.

⁸⁸ Фотографија се налази у власништву Војног музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем Р-6601

⁸⁹ Фотографија се налази у власништву Војног музеја Србије и заведена је под инвентарним бројем Р-8941.

положајем. Краљ Милан мало штрчи из линије и тако у извесној мери излази из типског, стандардизованог колектива, где униформа постаје тело и где личност постаје унисони објекат уподобљен исфабрикованом милитарном имиџу. Међутим, то не аболира владара, који постаје војник, модел или измоделовани човек у униформи, чију снагу носи војна униформа, а не његова узвишена личност. Управо такво уподобљавање војника и владара у јединствен дискурс вербализовано је у говору краља Милана, након неуспешног атентата на њега који се збио на Ивањдан 1899. године:

*...Ако падне Краљ Милан, заступаће Га генерал тај и тај, и тако редом, сви смо ми готови за славу Александра, за свога Краља и Отаџбину умрети (Живео, Живео, Живео).*⁹⁰

Истовремено је, као што смо напоменули, владар оваквим потезима стицао наклоност војске. Такву стратегију потврђивао је и медијским даровима, што сазнајемо и из новинских записа у којима се помиње да је краљ своју слику са својеручним потписом поклонио 1893. године министру војном Богићевићу.⁹¹ Концепт даровања настављен је и касније, тако да је краљ своју фотографију у генералској униформи даровао госпођи генерала Цинцар-Марковића, рад Милана Јовановића из 1900. године.⁹² (сл. 125) Слањем слика са својим ликом уваженим припадницима војног естаблишмента, краљ Милан је куповао наклоност војске. Систем дарова, казни и привилегија визуелизован је и сликовним предметима, потврдивши моћ владарске слике.

Крајем века дошло је до масовног публикувања разгледница са ликом краља Милана у војној униформи. На разгледници из Архива САНУ,⁹³ под уобичајеним радним назвиом *Поздрав из Србије*, приказан је владар војник са сабљом на готовс, чиме је јасно истакнута маскулозна и милитарна слика српског краља (сл. 126).

⁹⁰ *Говор Његовог Величанства Краља Милана команданта активне војске*, Вечерње новости, бр. 173, год. VII (Београд, 26. јун 1899).

⁹¹ *Поклон*, Мале новине, бр. 339, год. III (Београд, 7. децембар 1893).

⁹² Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем. Ф-7471. III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 75.

⁹³ Разгледница је заведена под инвентарским бројем ПО-101-337.

У истом маскулинозном духу уређене су и просторије краља Милана у Старом конаку. Маскулозном слика владара преточена је у његов дворски хабитус, што је видљиво из појединих мушких простора у двору, из 1903. године, где се наводи да у предсобљу:

*на угаситим простим тапетама налазе се неколики Миланови трофеји из лова, један орао и грдно велики препарирани медвед...*⁹⁴

Јасна је порука – простор двора је у појединим доменима постао предмет идентификације краља Милана. Тако су краљеви ловачки трофеји визуелизовали његов маскулинозни идентитет, маркиравши простор Старог конака. Још је упечатљивији опис знаменитог арабијског салона, који је конципирао краљ Милан, а у коме је госте примао и краљ Александар, и који се овако описује:

*Средња врата воде у једну арабијску собу са меканим диванима уметничком ниском клупицом, која је бисером искићена и са источњачким оружјем. На клупици су наргиле, са зидова висе заставе и коњски репови.*⁹⁵

Мужевни простор зачињен оријенталним дискурсом представљао је моду тренутка, која је диктирала конзумацију Оријента. Уобичајена конципирана оријентална соба, овога пута је допуњена источњачким оружјем, чиме је додатно истакнута владарева мужевност. Мит о Оријенту⁹⁶ као топосу снаге и моћи дефинисан је и оружјем као визуелним агенсом сировости и виолентости Оријента.⁹⁷ Тако је вибрантни владар дефинисао свој родни хабитус и супроставио га женским резиденцијалним просторима, који су у концепту будоара родно дефинисани.⁹⁸ Стари конак је постао место опозитних простора и простор родне диференцијације,⁹⁹ у коме се визуелизовао концепт краљеве маскулинозности. Тако:

⁹⁴ Стари конак, Вечерње новости, бр. 155, год. XI (Београд 6. јун 1903).

⁹⁵ Стари Конак II, бр. 156, год. XI (Београд 7. јун 1903).

⁹⁶ Основна студија о оријентализму: E. Said, *Orientalizam*, Beograd 2000.

⁹⁷ R. Deideren, *Über die Grenzen. EinBlick in die Fremde, Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Hrg. von R. Diederer, D. Depelchin, München 2010, 35–54.

⁹⁸ И. Борозан, *Измђу самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39 (Нови Сад 2011), 95–114.

⁹⁹ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације. Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог века до почетка Првог светског рата, прир. Ана Столић, Ненад Макуљевић, 331–353.

*над вратима је слика Миланова у униформи аустријске пешачке регименте, са орденем Св. Стевана на мундиру.*¹⁰⁰

Владар у униформи, као парадигма Миланове личности у простору који је метафора власти, сублимирао је идентитетску појавност монарха и дефинисао његов лик у контексту меморијског система и просторног уобличавања владарске резиденције.

Краљ Александар Обреновић

Од самих почетака његове власти краља Александра, још за време намесништва, његов лик је уподобљен лику милитарног владара. Из фотографије из ИМС, настале у атељеу Адела у Бечу 1889. године (сл. 127),¹⁰¹ видљиво је да је ограничење краља милитарним идеалом започето веома рано, заправо одмах по владаревом ступању на престо. Млади владар под бременом тешког шињела визуелизује идеале средине и елите. Маскулиозност очеву требало је пренети и на сина, да би мали владар без права на избор био детерминисан друштвеним идеалима.

Знаменити фотограф Лазар Летцер фотографисао је 1890. године на Бањици малолетног краља са намесницима и представницима војске (генералима, официрима и припадницима упарађене војске). Представа је, изведена на Бањици након обеда који су официри давали у част кнеза Милана.¹⁰² Дакле, од самих почетака појава малог владара била је ограничена војним присуством, и у ту сврху је ангажован читав спектар различитих медијских израза којим је популарисано јединство владара и војске.

¹⁰⁰ Стари конак II, бр. 156, год. XI (Београд 7. јун 1903).

¹⁰¹ Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем. Ф-2518-1: III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 87.

¹⁰² Мале новине, бр. 264, год. II (Београд, 27. септембар 1890).

Уподобљавање малолетног краља милитарном духу континуирано је понављано, на шта упућује и декорација направљена у Дому београдских официра, за време свечане вечери која је приређена уочи Цвети, 1891. године:

*...све одаје дома биле су декорисане разноврсним старим и сувременим оружјем, а тако и зеленилом и трубама, добошима. На улазу у дом стајаху два оклопника средњовековног доба у халебардама. У сали беше на најугледније место постављена и венцем опточена велика слика у бојама које представљаше оца отаџбине Обреновића и кнеза првог Милоша великог; до њега беше у бојама израђена алегориска слика Српске Цвети...*¹⁰³

Слике славних предака уоквирена амблематским сликама српске војске чинила је јединствени систем чијом је реторичном аргументацијом креирана слика о вези династије и војске, која је новом владару имала да укаже на пут којим треба да се креће.

Такође, краљ Александар је од самих почетака своје власти морао да по устаљеном обрасцу посећује војне касарне и да тако стиче популарност међу војском. Истовремено, обавезне посете војним топосима детерминисале су владара и његову појавност. У складу с тим, истаћи ћемо посету краља војном логору на Бањици у октобру 1891. године, када је посетио трупе Другог гардијског батаљона и трупе Дунавског артиљеријског пука, којом приликом је изведен реви трупа.¹⁰⁴ Такође је малолетни краљ у оквиру обавезног образовног програма имао и часове из науке о оружју и војне тактике. Строго контролисана обука младог краља вршена је константно, па је присуство највиших државних великодостојника било обавезно на тестовима, које је мали краљевић полагао и који су имали својеврсну форму надзиране иницијације. Јавно присуство на полагању испита збило се и и јуну 1891. године када је краљевић полагао испите из поменутих војних наука.¹⁰⁵

Дефинисање владара у духу милитарног устројства потврђено је и приликом посете краља гађању које је 1894. године у близини Ћеле-куле извело

¹⁰³ Мале новине, бр. 106, год. III (Београд 16. април 1891).

¹⁰⁴ Мале новине, бр. 270, год. III (Београд, 2. октобар 1891).

¹⁰⁵ Краљеви наставници били су: из војне тактике мајор Јов. Павловић, и из науке о оружју мајор Д. Влајић: *Краљеви испити*, Мале новине, бр. 174, год. III (28. јуни 1891).

Стрељачко друштво, након чега је краљ добио на поклон пушку.¹⁰⁶ Размена дарова била је двосмерни комуникацијски процес, па је тако 1897. године, краљ свој портрет у скупоценом оквиру послао руским официрима, у знак спомена на педесетогодишњицу официра М. Г. Черњајева, и његове заслуге у Српско-турском рату, 1876. године.¹⁰⁷

Прејемство оца спрам сина, али и продужење милитарног духа, видљиво је на фотографији из Историјског музеја Србије, која би се могла окарактерисати као час из стрељаштва (сл. 128). У кругу официра, у очевом присуству млади краљ Александар гађа у мету. Симболична представа парадигма је слике маскулинитета и милитарног духа српског друштва. Млади краљ задобија право на личност тако што се потврђује стрељаштвом. Добро око, контрола над оружјем, самоконтрола, одлучност – врлине су које се потврђују стрељаштвом. Млади владар пред оцем симболично стиче пунолетство, те од јуноше постаје мушкарац, потврђен на овом мушком часу из стрељаштва.

Иницијација, убрзано одрастање младог краља као обавеза али и терет, у контексту ограничења владареve слике милитарним дискурсом друштва, видљиви су и на фотографији из Војног музеја,¹⁰⁸ на којој су приказани отац и син, краљ Милан и краљ Александар са групом официра (сл. 129). Једини без браде и бркова, млади краљ, заправо тинејџер, укалупљен је у мустру која је креирана по укусу војске. Од новог, младог краља захтевано је да се уподоби траженом обрасцу понашања и да сходно томе у будућности буде спреман да преузме место предводника маскулинозног војничког братства.

Усклађеност с милитарним структурама војске за време намесништва видљива је и приликом извођења великих манифестационих догађаја. Тако је полагање темеља зграде Официрске задруге у децембру 1891. године имало свој кулминациони моменат у чину полагања камена темељца, као и полагања споменице у темеље будућег здања. Овај ритуални чин, који је подразумевао

¹⁰⁶ *Свечано земљаско гађање у Нишу*, Вечерње новости, бр. 226, год. II (16. август 1894).

¹⁰⁷ *Официрски јубилеј*, Вечерње новости, бр. 231, год. V (Београд, 22. август 1897).

¹⁰⁸ Фотографија је власништво Војног музеја у Београду и заведена је под инвентарским бројем. Р-7960.

симболичку размену између владара и војске, запечаћено је краљевим физичким присуством.¹⁰⁹

Милитарни дух краља Александра негован је током његове владавине. Знаменита фотографија са приказоме владара у пуној генералској одежди, ослоњеног на сабљу, варирана је у различитим медијима и, сходно томе, масовно пласирана у многобројним медијима, попут колорисане естампе Милана Јовановића из 1903. године (сл. 130).¹¹⁰ Достојанствен став владара, чију уздржаност и контролисаност једва приметно подржава и активира готово скривена рука на сабљи, постало је готово канонска представа владара војника.

Детерминисаност владара војском манифестована је и великим бројем парада које је надгледао краљ као активни заповедник војске. Тако је у *Србобрану* репродукован цртеж на коме је приказан војни дефиле који се пред краљем Александром одржао на Видовдан 1896. године (сл. 131).¹¹¹ Салутирање војника наизглед не означава да је краљ детерминисан војском, већ да је случај обрнут. Дефиле трупа на Бањици поводом националног празника, Видовдана, у подтексту је имао да евоцира заједништво краља Александра и кнеза Николе Петровића.¹¹² Династичка конкордија је, између осталог, увеличана и великим војним дефилеом, који је потврдио војску и њену снагу, али и владара и његов трон.

Краљевић је морао и своје одело да уподоби милитарном одевном декоруму. Приликом значајних државних посета и током јавних наступа краљ је често носио војну униформу. Тако је краљ приликом сусрета са аустријским

¹⁰⁹ Програм за Никољске свечаности, бр. 324, год. III, 25, (Београд, новембар 1891). Краљевић је положио и Споменицу која гласи: *У име Оца и Сина и Светога Духа, Овај дом, посвећен удруживању српских официра, подиже и темељ му подиже Александар I син Милана, после Косова првога краља српског, а праунук брата Милоша Обреновића, ослободиоца Србије, за време свога малолетства, а за владе својих намесника: Јована Ристића, Косте С. Протића, Јована Белмарковића. Темељ се полаже свечано дана шестога месеца децембра, на крсно име Краљевског Дома, Св. Николу, године осамстотина деведесет и прве по рођењу Христовом. Освећење је извршио преосвећени митрополит Михаило. Да вишињи Бог благослови овај дом, Србију и њеног Краља. Амин: Споменица, бр. 340, год. III (Београд, децембар 1891).*

¹¹⁰ Слика је репродукована у: III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 97.

¹¹¹ *Србобран. Народни српски календар 1897* (Загреб 1897), 145.

¹¹² Више о смештању слике у дискурсу династичке конкордије династија Обреновић и Петровић: *Политичка употреба слике: династичка конкордија Обреновићи-Петровићи*, Зборник Народног музеја у Београду XX–2 (Београд 2012), 229–230..

царем, који се догодио 1891. године.¹¹³ на себи имао и пуковничку униформу Александровог пука.

На сличан начин, мада много мање помпезно, извршена је у присуству краља смотра добровољаца (трећепозиваца) испред Саборне цркве у Београду поводом двадесетпетгодишње прославе добровољаца Српско-турског рата 1876–1878 године (сл. 132). Краљ и добровољци размештени у војну линију симболизовали су милитарност, али и тражену маскулинозност владара. Ред и поредак, омеђене простора као да су ограничили владара. Владар је имао да буде вођа предводник. Од њега су то захтевали и предводници званичне војске, али и други војни и паравојни одреди и организације у Србији крајем века. Цео догађај имао је и своје финале када су оба владара, и краљ Александар и краљ Милан, примили представнике добровољаца у салону Кнеза Милоша, који је био сав искићен амблемима разноврсног оружја и многобројним ратничким трофејима.¹¹⁴

Велики војни дефилеи и маневри особито су се одвијали крајем 19. века. Манифестација војне моћи, као и тактичко увежбавање војске одржавани су климом која је водила ка све већој милитаризацији друштва. Краљ Александар је био активни учесник војних вежби, великих маневара. Извештач *Малих новина* је описао однос војске према краљу током Крушевачких маневара 1898. године следећим речима:

*Требало је проћи за Краљем кроз трупе где је Он прошао, па онда видети велику љубав војника према младом краљу... Па он је ручао код нас као и ми у пољу.*¹¹⁵

На више фотографија¹¹⁶ овековечено је краљево присуство овом догађају, а њихова важност потврђена је и накнадним публиковањем у *Вечерњим новостима*.¹¹⁷ Краљ који посматра маневре кроз дурбин, краљ који проучава

¹¹³ *Телеграми, С пута Његовог величанства*, 30. јул, Мале новине, бр. 208, год. III (Београд, 1. август 1891).

¹¹⁴ *Примио у аудијенцију*, Вечерње новости, бр. 160, год. III (Београд, 13. јун 1901).

¹¹⁵ *С маневра, Крушевац*, Мале новине, бр. 283, год. XI (Београд, 15. октобар 1898).

¹¹⁶ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 102–103.

¹¹⁷ Фотографије су пласиране накнадно у *Вечерњим новостима*: Вечерње новости, бр. 38, год. XII (Београд, 7. фебруар 1912); Вечерње новости бр. 244, год. XII (Београд, 1. септембар 1912); Вечерње новости, бр. 248, год. XII (Београд, 5. септембар 1912).

маршрутну мапу,... део су визуелног језика који је пропагандно деловао величајући краљев војнички дух.

На једној фотографији, вероватно насталој приликом крушевачких маневара, уочава се двојство погледа на однос војске и краља (сл. 133).¹¹⁸ Фотограф који се нашао иза краља снимио је моменат када краљ врши смотру једне војне јединице, тако да и накнадни посматрач фотографије поима војнике из краљеве перспективе. Узрочно-последична веза, поглед спрема другог погледа, дефинишу овај необичан кадар и пружају могућност конзументу фотографије да трупе сагледа краљевим очима, из позиције која краља не чини само господаром оптичког простора, већ и заточеником туђих погледа.

Током крушевачких маневара одржаних 1898. године, било је упадљиво присуство и краља Милана, који је овековечен на великом броју фотографија.¹¹⁹ Краљево присуство краља на војним вежбама и уопште у животу војске последњих година 19. века било је веома изражено, што је допринело да владар поново стекне јаку наклоност војске. Наклоност војске сублимира извештач са крушевачких маневара, чији извештај са догађаја делимично преносимо:

*Његово је име као ветар, који је обузео целу војску и који радосно опија. Његова личност ствара код војника једно чудно узбуђење радости и страха да се о дужност не огреши. Нека наши читаоци замисле само Краља Ослободиоца, Краља творца свију модерних установа и творца једне добре војске. Нека тога Краља замисле као ђенерала по Његовој вољи, као излази Краљ на рапорт Своме сину. Ма тако што нисмо чули, а ни видели. То су јединствени моменти у целом свету. Они су увек натеривали сузе гледаоцима, У једном рапорту сте видели Краља и генерала, Оца и Сина, и лепо сте видели како очинска и синовљева љубав брижљиво дели права Краљева од права генерала. Видите дуг, ладан, строг војнички рапорт. Па затим дуг очински и синовљи загрљај...*¹²⁰

¹¹⁸ Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем. 3784.

¹¹⁹ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог музеја Србије*, 116.

¹²⁰ *С маневра, Крушевац*, Мале новине, бр. 283, год. XI (Београд, 15. октобар 1898).

Присуствовање краља Милана маневрима представља једну помалу необичну ситуацију која се десила у Србији последњих година 19. века. Наиме, након повратка краља Милана у земљу 1895, настала је својеврсна кохабитација оца и сина, будући да је краљ Милан промовисан у врховног команданта војске, што је у пракси значило да је он заправо савладар краљу Александру. Требало је да однос оца и сина буде деперсонални однос, поготово у тренуцима званичних, јавних активности, попут крушевачких маневара. На томе инсистира и извештач *Малих новина*, који готово патетично описује сусрет оца и сина у Крушевцу, када је краљ Милан пригрлио краља Александра, и то не као сина, већ као *претпостављеног*. Сценски наступ оца и сина, с мелодраматичним рапортирањем краља Милана, био је намењен публици коју је ваљало убедити у то да је државна и војна хијерархија у Србији лишена непотизма, па макар то био и случај два српска краља.

Субординација, намештена, драмска перформативност намењена јавности, у пракси је изгледала потпуно другачије. Исконструисане слике оца и сина, склопљене као део јединственог дискурса, који упућује на снагу, моћ и маскулинозност, пласиране су приликом јавних наступа оба Обреновића. Обучени у идентичне генералске одежде, отац и син су претендовали да визуелизују јединство дома Обреновића и њихов савез са војском. Већ приликом крушевачких маневара у наступу оца и сина јасно се уочава идентичност позе, геста и војног руха, која од владара чини дублере (сл. 134). Обучени у истоветно војно одело, с идентичном корпоралном ретпориком, владари су у етар слали слику о јединству владарског дома. Краљ отац и краљ син, ограничени погледима војске и захтевима маскулинозне заједнице, постали су глумци у једном војном позоришту чије су се представе одигравале на основу жеља и виђења војног естаблишмента, као и етаблиране, конзервативне јавности, која је захтевала проширење државе. Тако су владари постали таоци јавности и елите, задобивши улогу кључних модела у пропагирању војног, милитарног духа у Србији на крају 19. века.

Театрални спектакл као манифестација заједништва војске и династије збио се и 1898. године приликом обележавања шездесетогодишњице краљеве гарде. Тада је краљ Александар у присуству оца краља с појачаним патосом прикуцао на гардијску заставу Орден белог орла којим је одликовао гарду, а

потом је гардијским официрима предао споменицу установљену на тај дан, на којој су се налазили ликови свих владара из лозе Обреновића.¹²¹ Истога дана, поводом јубилеја гарде, на Врачарском пољу подигнута је трибина коју је красила слика оца и сина, чиме је јасно одређен дух и карактер целокупне прославе, која се завршила те вечери забавом у Официрском дому, као и играном представом *Таковски устанак*, која је одржана исте вечери у Народном позоришту.¹²²

У истом духу протекла је и прослава педесетогодишњице Војне академије одржана 1900. године, која је визуелно меморисана у фотографском медијуму.¹²³ На масовно пласираној разгледници (сл. 135)¹²⁴ визуелизован је обред сечења славског колача, који се одиграо у присуству краља. Фотограф је ухватио кадар у коме се у позадини види свечани шатор окићен сликама краљевске династије, међу којима доминира својим положајем слика актуелног краља, чиме је додатно истакнута снага краљевог лика.

На исти начин је прошла и церемонија одлагања пет застава гардијских пукова у Горњем граду 1899. године, када су пуковима додељене нове заставе. Читав спектакл збио се у присуству оца краља и сина краља и то пред око 2 000 људи, које је анимирао краљ Милан:

*...са такм јачином и својественим говорничким даром, да је Својим јаким гласом проламао ваздух тако, да се говор Његов могао чути и у најудаљенијем кутићу Горњег Града...*¹²⁵

Извештач потом описује и перформанс који се збио и његову кулминацију – моменат када су припадници свих трупа направили полукруг око застава, у очекивању да им се краљ обрати. Након краљевог говора уследио је свршетак радње, који је описан на следећи начин:

Своме алем камену Његовој Круни, Својој милој и драгој војсци: После свршеног говора наступио је један свечани тренутак, који сваком српском оку измами сузу радости. Врховни Командант Војске, Господар Србије, Његово

¹²¹ *Шездесетогодишњица Краљеве гарде*, Мале новине, бр. 129, год. XII (Београд, 13. мај 1898).

¹²² *Шездесетогодишњица Краљеве гарде*, Мале новине, бр. 130, год. XII (Београд, 13. мај 1898).

¹²³ Вечерње новости, бр. 340, год. VIII (Београд, 9. децембар 1900).

¹²⁴ Разгледница је у власништву Музеја града Београда. Разгледница је репродукована у: Ј. Перић, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд 2009, 287.

¹²⁵ *Ретка свечаност*, Вечерње новости, бр. 95, год. VII (Београд, 5. април 1899).

*величанство Краљ Александар, са пуно поште прилази једној по једној застави и опраштајући се са тим светим знамењем свакога војника, целива их редом, а тај свечани тренутак пропраћа се громким усклицима из свију српских срдаца: Живио, живио, живио.*¹²⁶

Визуелна монтажа оца и сина у генералским униформама изашла у Орлу за 1900. годину (сл. 136)¹²⁷ потврђује милитарност двају владара и њихово заједништво, али и репетира догађаје из стварног живота, будући да су се отац и син појављивали скупа у истоветним генералским униформама приликом јавних манифестација попут благодарења у Нишу 1894. године.¹²⁸ Истовремено, на њој је истакнуто уподобљавање сина оцу, као вероватни мотив произишао из природне субординације, као и стечених војних заслуга краља Милана. Међутим, и визуелизација два лика одаје да нешто није у реду - маскулинозни, блоковити краљ отац наментут је као модел сину. С друге стране, мршавији син, упркос истоветној униформи и гесту, не успева да убеди посматрача у свој потенцијал. Маскулинозни отац доминира сликом, уподобљавање сина оцу није довршено како треба, што имплицира један другачији поглед на снажан уплив лика краља Милана крајем века, који је, по речима Слободана Јовановића, *био још младић, док син је био већ старац...*¹²⁹

Краљ Александар телесно није био конкурентан своме оцу. Такође, ситуацију су додатно искомпликовале и одређене краљеве особености, попут тананог гласа и евентуалне импотентности владара, као и његов подређени положај спрам краљице Драге. Такав владар није могао бити носилац маскулинитета једне заједнице, која је тежила за експанзијом и проширењем, и чија је потреба за доминантном очинском фигуром, по Слободану Јовановићу, пронађена у лику краља Милана.¹³⁰

Елити су требале нове слике и оне су нађене у краљу оцу, али и ликовима кнеза Михаила, и кнеза Милоша. Овако слабом режиму и окрњеном имиџу краља Александра били су неопходни снажнији визуелни амблеми у служби нације и

¹²⁶ Исто.

¹²⁷ Орао. Велики илустровани календар 1900 (Сремски Карловци 1900), 47.

¹²⁸ Свечаности из Ниша, Вечерње новости, бр. 213, год. II (Београд, 3. август 1894).

¹²⁹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, 2, Сабрана дела., књ. 7, Београд, 1990, 87.

¹³⁰ Исто, 84.

династије. Идеатори су реанимирали нове симболе, давши им нову снагу и виталност.

Већ смо указали на визуелизацију lika краља Милана током последњих година 19. века, истакавши савладарство краља Милана и његову визуелизацију као војног партнера краља Александра. Истицање краља Милана као активног команданта српске војске кулминирало је крајем века.¹³¹ На многобројним визуелним представама, с одређеним варијацијама, приказиван је краљ у канонској пози, како седи у војној униформи. Представљен из полупрофила, у прилично неутралном простору, краљ је доминирао простором, маркиран војном одеждом. Снагом тела које се стопило са војним оделом, корпулентни, снажни мушкарац у оптималном старосном добу, имао је да оживи и ојача националну и династичку идеју. Тако је крајем 19. века носилац милитарног имиџа у Србији поново постао краљ Милан, чији је култ тих година у војсци доживео велике размере. Мит о владару војнику био је топос колективног сећања, који је, сплетом политичких околности, поново активиран. Меморија на славне српско-турске ратове и удео краља Милана у њима постали су предмет колективног сећања и оралне историје. Тако Евгеније Марков наводи да је 1895. године у селу Лопашници слушао гуслара како опева учешће краља Милана у поменутиим ратовима.¹³²

У оквиру креирања слике краља Милана као милитарног владара пласиране су и разгледнице са краљевим ликом (сл. 137). Краљев лик у медаљону, са симболичким топосима (црква, тврђава) града Ниша, маркирао је краља као ослободиоца Ниша, поспешујући краљев култ, који је ионако био веома снажан у нишком региону.¹³³ Ослобођење целокупног Српства као обавезујућа норма за сваког владара, постало је обавеза и за актуелног владара, краља Александра. Идеја ослобођења Српства, преко приче о ослобођењу Ниша пласирана је мање или више скривено преко lika краља Милана, детерминишући и нормирајући понашање краља Александра.

¹³¹ И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, 123–137.

¹³² Е. Марков, *Путовање по Србији и Црној Гори*, Подгорица 2005, 109.

¹³³ *Исто*, сл. 9.

Врхунац таквог читавања збио се након смрти краља Милана, приликом подизања монументалног, фунералног споменика краљу Милану у цркви села Ћурлине, крај Ниша.¹³⁴ Представом владара у генералској одежди, с панорамом Ниша у позадини и маршрутном картом, јасно је актуелизовано питање даљих освајања и, истовремено, краљев лик у домену милитарног устројства. Краљев дух као отелотворење милитарног устројства је пример који је требало да следи његов син након очеве смрти.

Модел краља Милана као војног владара који је снагом своје мишице утемељио и проширио границе српске државе ваљало је пренети на актуелног краља Александра, те је стога ћурлинска слика краља Милана конципирана управо на таквој теоријској поставци, о чему у прогласу говори и Димитрије Миливојевић, идеолог читаве акције подизања споменика, који је упутио адресу караљу у којој наводи разлоге који су га подстакли да крене у пројекат подизања споменика...

*Решише да подигну споменик неумрлом покојнику, који је одазивајући се заветној мисли својих предака, ушао у свети рат за ослобођење браће Срба. На челу храбре нам војске ушао је у Ниш, тај славни Немањин град, освојио га и Србију проширио у четири округа, извојевао независност, и најзад оно што је најглавније уздигао је на степен краљевства...*¹³⁵

Потом у истој адреси Миливојевић указује и на подтекст идеје рекавши да је лик краља Милана као милитарног хероја заправо калуп у који треба да се отисне лик савременог краља, који треба да отелотвори дух и дело славног претходника, на шта упућују и речи из поменуте адресе:

Овај споменик биће савременицима а и потоњим покољењима доказ наше скромне благодарности Великоме Покојнику, али он ће бити уједно и доказ наше верности и оданости према његовом јединцу Сину, према Теби, Краљу

¹³⁴ Исто, посебно 150–200.

¹³⁵ Откриће и освећење споменика Краљу Милану у цркви Кнежичкој (извештај нарочитог дописника), Вечерње новости, бр. 344, год. X (Београд, 14. децембар 1902).

*Господару, који се носиш истом праведном мишљу да васколико Српство ујединиш и поведеш путу среће и напретка.*¹³⁶

Кнез Михаило и кнез Милош крајем 19. века

На сличан начин крајем 19. века актуелизован је и лик кнеза Михаила. Митски херој, устројитељ милитаризма у Србији, ослободилац градова, иако за живота критикован да не води довољно ангажовану војну политику, крајем века је потврђен као владалац ослободитељ. Кнез Михаило је постао парадигма снаге, маскулинозности и милитаризма. Такву слику о кнезу Михаилу у великој мери је пласирало Друштво кола јахача „Кнез Михаило“, удружење које је крајем 19. века имало велики утицај у српској јавности.

Михаилов маскулинитет потврђен је и формирањем Кола јахача „Кнез Михаило“. Патриотски вокабулар овог друштва, које је формално имало приватни карактер, прожето је духом националних детерминаната уобичајених за деветнаестовековна национална удружења.¹³⁷ Псеудодржавна форма Друштва имала је структуралне и формалне особености, које су се кретале у оквирима више или мање отворене милитаризације. Војнички карактер Друштва, које је с временом оформило низ локалних испостава, видљив је у велико броју строго контролисаних свечаности. Многобројни спектакли и перформанси имали су циљ да ојачају здрав национални дух, чија се маскулозна форма врхунила у вештини јахања. Њихови идеали почивали су на митолошкој јахачкој вештини кнеза Михаила. Мит о кнежевој јахачкој способности заснован је на уобичајеној и обавезној форми понашања владара, што је подразумевало и вештину јахања. Идеали контроле над животињом, као део кнежевог декорума понашања и владавине, подразумевали су стари витешки, турнирски систем заснован на аристократским идеалима који су транспоновани у деветнаестовековну културу.

Стога је и дуго након смрти кнеза Михаила остала меморија на јахачке вештине кнеза Михаила и његово манифестационо представљање у јавности на

¹³⁶ Исто.

¹³⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 29–38.

белом коњу. Уосталом, његов знаменити, култни улазак у Горњи град приликом предаје кључева управо се одиграо на коњу. Неговањем култа коња као племените животиње, али и као војног ресурса, коњ је произведен у симболички топос моћи. Коњ је постао не само скуповени артефакт намењен уживању већ је задржао и стару амблематску конотацију. Управо на таквом конструкту и колективном сећању на кнеза Друштво је креирало свој идентитет и конституисало накнадну слику о кнезу Михаилу. Прошлост је поново постала генератор садашњости и активни агенс у произвођењу анагажоване стварности.

Стога је Друштво за свој амблем изабрало управо кнеза Михаила, вариравши потом његову слику на разне начине. Иконична представа кнеза Михаила постала је визуелни лого Друштва, дефинисавши његову препознатљивост. Особито значајно пласирање слике кнеза Михаила збило се поводом великог јубилеја Друштва 1891. године. Наиме, пре поласка за Шабац, на централну прославу, организовано је излагање коња. Тада је сваки излагач, поред слике владајућег краља Александра и слике Јеврема Обреновића, добио на поклон и слику кнеза Михаила на коњу.¹³⁸

Друштвена икона, култна слика кнежева, фокус је погледа, али истовремено и активни агенс националног надахнућа. Да је на концу кнежева слика била ограничена маскулинозним и милитарним духом, види се и из завршних дела извештаја, из кога сазнајемо да су посетиоци у сали могли да посматрају стара и нова оружја, као и кнежеву слику како у својим колима *тера* белца Сироја.¹³⁹

Култ кнеза Михаила негован је приликом свечаних прослава *Друштва кола јахача „Кнез Михаило“* и током наредних година. Тако је 1893. године одржан велики спектакл, где се у центру пажње нашла величајна слика кнеза Михаила.

*...Трећа слика у ватромету биће огроман монограм Кнеза Михаила са сликом на коњу, као духовног патрона свију кола Јахача.*¹⁴⁰

¹³⁸ Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. јул 1891).

¹³⁹ *Шести велики дан дриносавског Кола јахача Кнез Михаило*, Мале новине, бр. 179, год. III (Београд, 3. Јул 1891).

¹⁴⁰ Мале новине, бр. 224, год. V (Београд, 14. август 1893).

Патриотски перформанс допуњен је сликом, вероватно литографијом на којој је представљен почивши кнез на коњу, чиме је потврђен спој националне активности и династичке пропаганде. На сличан начин је 1894. године прослављен и краљев рођендан. Тада је у *Витезу*, званичном гласилу Друштва, репродукована слика кнеза Михаила уз пропратни текст песме Драгомира Брзака:

*Јурнуше напред дивотне чете
Дрмну се силно доља и брег
Коњаници љути весело лете
Да приме свети краљевски стег
...Па да једном развија тамо
Где чека робље очајно, само
Да му осване слободе дан
...И стиже коњик помамним скоком
Од тутња јечи доља и брег
Па смерним лицем и тихим кораком
Приступа ближе да прими стег
А тамо даље из топлих груди
Загрми буран, весео клик
Осана вишњих. Краљу Осана
Живео наш млади заштитник¹⁴¹*

Израдом дипломе Друштва требало је да се утврди култ кнеза Михаила, што је видљиво из конкурсног апела из 1893. године:

Конкурс Управе дунавског Кола јахача Кнез Михајило

Решила је да за своје чланове и утемељиваче изради и изда дипломе - повеље.

Стога се позивају вештаци да у року од три месеца рачунајући од данас, поднесу управи израђени нацрт дипломе.

Овај, чини се нацрт приман од управе као најбољи, наградиће се са 200 динара.

¹⁴¹ Вечерње новости, бр. 245, год. II (Београд, 4. септембар 1894).

Дужина дипломе да буде 0,7, ширина 0,5. На челу дипломе да буде слика Књаз Михајла, било на коњу, било стојећи. Остали украс оставља се укусу вештака имајући у виду привредно-витешку установу.

Ближа објашњења треба тражити од секретара управе артиљ. Капетана Светозара Адамовића.

Од управе дунав. Кола јахача Кнез Михајило, 15. марта 1893. год. Београд.¹⁴²

Окончање израде дипломе збило се тек 1899. године¹⁴³ када је по нацрту Петра Раносовића изведена повеља Друштва,¹⁴⁴ на којој здесна доминира фигура кнеза Михаила, док се с леве стране, као еквивалент и допуна владару, налази персонификација Србије на коњу.

Још једна потврда маскулинозне представе кнеза Михаила која се доводи у везу с деловањем Друштва уочава се часопису *Витез*, у коме је 1899. године репродукована слика кнеза Михаила,¹⁴⁵ (сл. 138) на којој је представљен канонски кнежев портрет у душанци. На репродукцији је кнез представљен у оптималном моменту, на врхунцу потентности, одевен у култну душанку, која додатно истиче владарев маскулинитет. Тако је портрет Стевана Тодоровића постао парадигма једног визуелног наратива који је актуелизовао милитарност српске средине крајем 19. века и у коме је један митски владар постао парагон који је ограничио политичко деловање актуелног владара, краља Александра.

Још један легендарни владар династије Обреновић реинвентован је крајем 19. века. Митски утемљивач династије, кнез Милош, постао је нов производ у медијском систему владарске и националне репрезентације, са посебним акцентом на његову милитарну репрезентацију.

Особито је милитарност и јуначки дух устројитеља дома Обреновића истакнут приликом откривања споменика кнезу Милошу у Пожаревцу 1898. године, рад вајара Ђорђа Јовановића.¹⁴⁶ Кнез Милош представљен је у активном положају, као ратник на бојном пољу. Кнез је заправо сублимирана представа

¹⁴² Мале новине, бр. 77, год. III (Београд, 18. март 1893).

¹⁴³ Репродукована диплома налази се у власништву Музеја Крајине у Неготину.

¹⁴⁴ *Повеља Кола јахача*, Вечерње новости, бр. 345, год. VII (Београд 15. децембар 1899).

¹⁴⁵ Витез, Свечани број, год. XI (Београд, 6. децембар 1899).

¹⁴⁶ Витез, бр. 9-10, год. X (Београд, 24. јун 1898).

Пожаревачке битке, он је редукована слика боја, самостални носилац радње који отелотворује заједнички ратнички дух устаничке Србије.

Управо на такав начин и лист *Витез* преноси догађаје везане за подизање Споменика у Пожаревцу. Тако у часопису излази репродуковани колорисани лист са макетом пожаревачког споменика, док пропратни текст преноси песму Драгомира Брзака, посвећену пожаревачком хероју кнезу Милошу:

*Ево мене. Ево рата
То су твоје речи биле
Што су као тутањ грома
Кроз Србију загрмиле
И јекнуше џевердари
И звизнуше јатагани
После тамне, страшне ноћи
Освануше бели дани*¹⁴⁷

Политичка слабост краља Александра условила је нове култове у склопу милитарног друштвеног устројства, те се чини могућом претпоставка да је краљ Александар, зарад популаризације свог режима, установио идеју о успостављању култа славних. Пољуљаном владару требали су нови ослонци моћи на основу којих би легитимисао своју личну слабост. Истовремено, постоји могућност да је, услед слабости државе, култ освештаних претходника био производ паралелних центара моћи. Децентрирано јавно мњење имало је своје државне, али и парадржавне механизме, помоћу којих је креирало упоредну медијску слику. Тако су можда и слике кнеза Милоша, кнеза Михаила и краља Милана биле у функцији дестабилизације савременог владара или пак путоказ и образац којима се он имао уподобити и руководити при владању.

Мисија није успела, краљ Александар, упркос уподобљавању милитарном типу владара, није успео. Тако ни уступци које је он чинио војсци нису дали резултат. У том контексту можемо сагледати и дипломе које је владар даривао војним лицима. Повеља Светомиру Матићу из 1902. године, којом се означава његово произвођење у чин артиљеријског поручника, одређена је милитарним

¹⁴⁷ Исто.

дискурсом.¹⁴⁸ У венцу тријумфалних војних симбола и трофеја, у дну повеље, приказана је представа краља Александра (сл.139). Слика је имала намену да лик монарха учини популарнијим међу војном кастом, истовремено детерминишући његов лик војним амблемима. У пракси је исход био другачији, па је управо војна елита смакнула владара. Наиме, појединци из војне структуре у мају 1903. године измасакрирали су монарха. Тренутак када група официра упада у дворске одаје и убија краља указује на тренутни дисбаланс.¹⁴⁹ Слика указује на то да су војници потпуно детерминисали владарево тело. Равнотежа је била нарушена, милитарна слика је постала моћнија од владарске, претећи да постане аутономна, да се истргне изван контроле цивилне власти. Утолико је пре требало вратити баланс – друштво је тражило новог краља и повратак равнотеже. Стога је нови владар морао пре свега бити војни владар, што се у пракси имплицирало тиме да се он морао обликовати према идеалима војне касте.

Краљ Петар Карађорђевић

Долазак краља Петра на власт означио је и одређену промену, али је настављено произвођење владарске слике по подобију милитараног духа. Мит о војничкој, ратничкој династији Карађорђевић поново је активиран. Јуначки Карађорђев дух еманирао се у његовом унуку. Краљ који се као добровољац борио са српским устаницима током Херцеговачког устанка, под псеудонимом Петар Мркоњић, *природна* је и симболичка карика у ланцу ратничке династије Карађорђевић. Међутим, недостајало је слика које би овековечиле краљево учешће у борбама. Стога је одмах по доласку на власт краља Петра пласирана његова слика у време Херцеговачког устанка, где је краљ учествовао под псеудонимом Петар Мркоњић. Тако је лист *Штампа* објавио већ у јуну 1903.

¹⁴⁸ Диплома се налази у власништву Историјског музеја Србије: *50 година Историјског музеја Србије 1963–2013*, ур. С. Бојковић, Београд 2013, 93.

¹⁴⁹ У овом случају ћемо се послужити репродукцијом која је изашла у *Вечерњим новостима* за 1912. године: Вечерње новости, бр. 149, год. XX (Београд, 29. мај 1912).

године фотографију новог монарха као Петра Мркоњића,¹⁵⁰ којом је требало да се потврди митска, ратничка природа новог владара.

Елита је имала да конституише нову слику, мит се морао искреирати. Тако је настала конструкција о славној, победоносној војсци Петра Карађорђевића, чији је пак наставак и развој резултат рада претходне династије. Тако се у *Вечерњим новостима* 1903. године¹⁵¹ пласира слика краља Петра у дечјем узрасту, рад Арсенија Петровића.¹⁵² Краљевом представом у дечјој, али војничкој униформи, требало је да се укаже на милитарни карактер династије Карађорђевић.¹⁵³ Слика настала у реалном тренутку, када је краљ био дете, сада је пласирана с намером да се укаже на континуитет ратничке лозе. Краљ дете, с бичем у руци као дечијим атрибутом који указује на игру, али истовремено постаје оружје одраслих, иконографски мотив, али и симболички амблем којим се указује на дисциплину и контролу. Дете је тако изгубило право на безбрижно детињство, ако је оно и могуће, поставши човек, симболично ушавши у свет одраслих. Тако је јавна функција институције надвладала дечје право на одрастање, које је и у *обичном* грађанском васпитном процесу заправо скуп обавезујућих пракси и норми понашања.

Истовремено, популарисала се конструкција о војничком духу краља Петра, будући да се у новинским извештајима указује на његово енергично држање као на последицу војничког образовања.¹⁵⁴ Одсечност владара доведена је у везу са обавезујућим војним образовањем једног владара.¹⁵⁵ Тако су дисциплина и строгост као последица краљевог васпитног процеса уткане у његов лик и препознате као особине које легитимишу владара и чине га спремним да једнога дана преузме вођење заједнице.

¹⁵⁰ Штампa, бр. 151, год. II (Београд, 22. јун 1903).

¹⁵¹ *Краљева дадиља*, Вечерње новости, бр. 184, год. XI (Београд, 5. јул 1903).

¹⁵² Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду и заведена је под инвентарским бројем. 1137: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 122.

¹⁵³ Више о слици: В. Симић, *Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осаманаестог века до почетка Првог светског рата, 138–139.

¹⁵⁴ Преноси се оцена извештача листа *Н. Сл. Преса*: Вечерње новости, бр. 148, год. XI (Београд, 31. мај 1903).

¹⁵⁵ О устаљеном обрасцу образовања владара на примеру малог Петра Карађорђевића: Д. Страњаковић, *Детињство, васпитање и школовање Краља Петра I у Србији до 1858*, Југословенски историјски часопис, 1-4 (Београд 1937), 213–234.

Поуке милитарног карактера као део одрастања, али и каснијег живота краља Петра потврђивале су се и када је монарх ступио на престо. Тако је прво појављивање новог владара у Београду било резервисано за војну параду која се одржала на Бањици, у јуну 1903. године.¹⁵⁶ Моменат доласка у престоницу Србије имао је ритуални карактер. Наиме, краљ је у Земуну скинуо цивилно одело и обукао генералско.¹⁵⁷ Символика је јасна, промена одела означила је промену идентитета. Грађанско сопство симболично је остало у Земуну, а нов милитарни идентитет визуелизован је генералском униформом. Тако одевен и декорисан Орденом Светог Андреја, који је пар дана пре тога примио од руског цара, краљ Петар је ступио на тло Србије и тиме предочио доминантни курс свог будућег деловања и понашња. Стога и не чуди да се првог дана по доласку у Београд нови краљ појавио у пратњи једног официра и једног војника.¹⁵⁸

Такође је нови монарх одмах по доласку на престо настојао да учврсти своју власт у непосредним контактима са војском, па је тако већ у јуну исте године посетио Седми коњички пук, чијим је припадницима честитао Ивањдан, пуковску славу.¹⁵⁹ Истоветна ситуација десила се и идуће године, када је поводом откривања Споменика косовским јунацима у Крушевцу краљ Петар уприличио својим присуством славу Дванаестог пешачког пука цара Лазара.¹⁶⁰

Да је потврда милитарног идентитета новог суверена била од велике важности, доказ је свечани чин увођења престолонаследника Ђорђа Карађорђевића у војну структуру, који је уприличен у августу 1903. на Бањици.¹⁶¹ Војничко прејемство, легализација младог наследника, обећавало је континуитет милитарне династичке слике, притом утврђујући новог владара, али потврђујући и наследни положај његовог сина. Завршетак процеса одрастања престолонаследника и коначна иницијација збили су се на дан стицања пунолетства. Прелазак из дечаштва у стање зрелости дефинисано је управо милитарним дискурсом, чију је драматику описао знатно касније Ђорђе Карађорђевић:

¹⁵⁶ Штампа, бр. 140, год. II (Београд, 11. јун 1903).

¹⁵⁷ Штампа, бр. 140, год. II (Београд, 11. јун 1903).

¹⁵⁸ Исто.

¹⁵⁹ *Посетио славу*, Вечерње новости, бр. 173, год. XI (Београд, 24. јун 1903).

¹⁶⁰ *Краљево путовање*, Вечерње новости, бр. 160, год. XII (Београд, 12. јун 1904).

¹⁶¹ *Посетио Бањицу*, Вечерње новости, бр. 238, год. XI (Београд, 28. август 1903).

Кад ми је отац, после краћег говора, ставио на рамена капларске знаке, мислио сам да ћу узлетети од силнога поноса... После свечаности сликао сам се са војницима, па ту слику и данас чувам: десетак људи озбиљних година и пред њима дечак у униформи. Не зна се ко је свечанији: каплар или пратња. Заволео сам ову слику изнад свега – први пут приступио сам војсци као војник отаџбине.¹⁶²

Врхунац целокупног догађаја на Бањици збио се у присуству војске, након сечења славског колача Осамнаестог пука, када је обављено полагање свечане заклетве и извршена церемонијална предаја инсигнија Ордена светог Лазара младом престолонаследнику.¹⁶³ Печат целокупном догађају који је имао готово магијски карактер дао је краљ Петар који је у беседи указао на значај момента:

Милошћу Божијом и вољом народа српског наша су права враћена. Ти постајеш пунолетан као наследник Престола и официр српске војске.

Једнога дана, када то буде воља Божија, ти ћеш заузети место Моје, постаћеш Краљ Србије и командант војске у којој си данас потпоручник.¹⁶⁴

Прва велика манифестација, крунисање краља Петра, умногоме је означено учешћем али симболичким виђењем војске и њене улоге и генези српске нације.¹⁶⁵ Тако је велики крунидбени перформанс био подржан и великом историјском маскарадом српске војске, када су у великом дефилеу продефиловале трупе трију српских војски. Прво је наступила војска из Душановог доба, па трупе извремена Првог српског устанка и на крају је продефиловала нова, савремена српска војска. Тако је наратија српске историје детерминисана круцијалним местом српске војске унутар историјског хода нације, која је постала генератор српског прогреса и стваралац историјског поимања нације. Посебну позорност изазвала је сцена у којој се указало на значај војске у догађајима везаним за Први српски устанак:

¹⁶² Ђ. Карађорђевић, *Истина о моме животу*, Београд 1988, 168.

¹⁶³ *Програм свечаности*, Вечерње новости, бр. 232, год. XIII (Београд, 24. август 1905).

¹⁶⁴ *Говор Његовог Величанства Краља*, Вечерње новости, бр. 236, год. XIII (Београд, 28. август 1905).

¹⁶⁵ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 25.

Србин се буди. Њега прене из сна родољуб, тополски јунак Карађорђе Петровић

3. Група Кара-ђорђа излази

- А) трубачи народни на коњима објављују ову групу*
- Б) Заставник у богатом шумадијском оделу на коњу, развио је велику Кара-ђорђеву заставу*
- В) Војводе из Првог устанка међу којима заузимају главно место: Лука Лазаревић... Најистакнутији међу њима Велики Вожд Карађорђе Петровић, неки су од војвода праћени својим заставама, тако пред Карађорђем је заставник са бело-зеленом заставом: Пред Јанком Катићем заставник са црвено-зеленом заставом. Пред Ненадовићима заставник са црвено-плаво-белом заставом, на којој су три крста. Пред хајдук-Вељком заставник са црвеном заставом, на којој је бео крст*

4. Српска војска

- А) прва војска српска из 1808-13 године, и то:*
 - Б) пешадија у тадашњој униформи са музиком на челу*
 - В) коњица*
 - Г) артиљерија, с топовима из првог српског устанка. Униформа је официра и тобџија руска и то оног пука, који је био у Русији 1809 и 1810 године, под командом потпуковника грофа Орурка*
 - Д) војска из ратова за ослобођење и независност*
- Најзад на крају ове војничке поворке налази се:*
- Е) Вод брзометне артиљерије*

Ж) Добровољци. Доста знатну помоћ у ратовима за ослобођење и независност пружали су добровољци, који су се показали у ратовима на Дрини и у Моравској Долини. Они пролазе с музиком на челу.¹⁶⁶

Уосталом, краљ Петар је круну примио из руку министра војног, што је додатно подстакло реторичко поимање војне снаге и њено место у оквиру мапирања краља Петра. Није без значаја и чињеница да је круна направљена од митског Карађорђевог топа. Гвоздена круна постала је залог династије, чија је манифестација од самих почетака дефинисана милитарним духом. Круна постаје носилац не само симболичког, репрезентативног капитала већ и амблем рата, из којег је и проистекла модерна српска држава, али и династија Карађорђевић.

Милитарна улога краља Петра још више је истакнута након чина крунисања, на великом дефилеу трупа на Бањици. Тај догађај овековечен је многобројним визуелним представама и готово је на свакој у први план истакнут краљ Петар на белом коњу.¹⁶⁷ Активни владар, који надгледа и контролише ред и поредак трупа, није само залог новог државног устројства, конститусаног након мајског преврата, већ и гаранција поретка, дисциплине и организације, чији је гарант војска. Истовремено, сликама владара на белом коњу активирани су стари перцептивни надражаји, будући да је владар приказан као симболичка фигура, слика снаге и моћи, мајестетичности и величајности.

Сликом о милитарном краљу подстакнут је процес производње таквих слика. Мапирање владара као члана ратничке, јуначке династије условило је и процес конституисања слика које су потврђивале ратнички дух династије актуелног владара.

Албум слика француског фотографа Шусо–Флавијена,¹⁶⁸ визуелизовао је милитарни дух краља Петра. Многобројне представе из албума визуелно су сведочанство о владаревом војном устројству. Поред представа са крунисања, као и дворског ентеријера, у албуму се налази и знатан број слика са бањичког дефилеа где је у главној улози краљ Петар. Такође на двама представама приказан

¹⁶⁶ *Распоред свечаног хода*, Вечерње новости, бр. 246, год. XI (Београд, 26. септембар 1903).

¹⁶⁷ Разгледница је у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем. 153-II-23.

¹⁶⁸ www.geh.org, приступљено 12. 04. 2013.

је краљ Петар пред маршрутном картом, чиме се посматрачу сугерише да је краљ Петар, војни заповедник војске и човек са визијом, онај који ће снагом оружја, али и тактичке обучености испунити постављене националне захтеве.

На сличан начин се и на разгледницама може уочити конструкција лика краља Петра. Сцена на којој је представљен краљ Петар окружен својим некадашњим друговима, питомцима Војне академије из Сен-Сира у Француској (сл. 140),¹⁶⁹ представља примере утврђивања не само некадашњег другарства већ и васпитања и карактера краља Петра. Тако су потврђени натписи из штампе у којима је по самом доласку краља Петра на власт¹⁷⁰ хваљено његово стрељачко умеће као парадигми његове мужевности, али и неговања спортског духа као неопходне телесне активности којим се указује на здрав дух и бодро тело.

Још уочљивији пример представља разгледница с мотивом из Рибарске бање, где је меморисан тренутак гађања из пушке, коме присуствује краљ Петар. (сл. 141).¹⁷¹ Монарх је представљен како присуствује гађању из пушке. Вештина у гађању еквивалент је милитарне спремности, не само владара већ и нације. Свечани догађај гађања из пушке надгледа владар као симболичка фигура, али и као акциони елемент радње, који је спреман да у сваком тренутку своју вештину употреби.

Истоветна порука садржана је у представи краља Петра са прославе стогодишњице битке на Варварину.¹⁷² Краљ постаје маркер митске битке коју је водио његов деда. Актуелизација херојске, ратничке прошлости постаје метафора садашњости. Краљ се ограничава топосом славне прошлости, а древна, херојска прошлост постаје метафора садашњости и узус краљевог понашања.

Милитаризација друштва достигла је врхунац на крају прве деценије 20. века. Ратна грозница која се могла наслутити била је све израженија. Рат против Турака, као и међусобне размирице балканских земаља условили су ратну психозу. У таквој ситуацији и краљ Петар је морао да свој лични програм подреди

¹⁶⁹ Разгледница је у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарним бројем. 1157-I-2.

¹⁷⁰ *Краљ Петар као стрелац*, Штампа, бр. 137, год. II (Београд, 8. јун 1903).

¹⁷¹ Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарским бројем 1157-I-16.

¹⁷² Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарским бројем 1157-I-18.

укупном друштвеном стању. Рат је постао огледало реалности, у којој се морао огледати и краљ.

Управо разгледница на којој је приказан моменат када краљ Петар у присуству престолонасленика предаје пуковске заставе, осликава све јачу друштвену милитаризацију (сл. 142).¹⁷³ Нове војне заставе, које краљ предаје пуковима указују на моменат размене, будући да краљ као дародавац постаје симболички кум и носилац размене капитала. Истовремено, он је и прималац јер аура војних застава повратно делује на њега. Маркирани краљ постаје предмет читавања, а не само носилац поклона. Размена која је забележена оком камере одише једном мистичном, готово религиозном атмосфером, указавши на момент сакрализације војног устројства Србије на почетку 20. века.

Кулминација милитаризације у Србији у другој деценији 20. века везана је за балканске ратове. Од самог доласка краља Петра на власт, нови монарх је на известан начин био заточеник исконструисане слике о владару који силом оружја треба да генерише национални план о уједињењу. Особито су представници војне елите у владара читавали свој идеолошки програм, што је видљиво и из догађаја из 1904. године, када је у нишком официрском дому на Богојављење потпоручник Цветковић изрекао следеће стихове:

*...Опет ћемо, опет заједно.
Куд нас круна Душанова зове
Да осветимо наше прадедове
Да Васкрсне Српска царевина
Ојача нам мила домовина
Да на главу узвишеног Краља
Положимо круну цар Душана
И у пркос свима народима
Ускликнемо Балканскоме Цару
Садањему нашем Господару*

¹⁷³ Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарским бројем 1157-I-43.

Царе Петре силни над силнима

*Живео нам много лета...*¹⁷⁴

Ратне године обележили су националном еуфоријом, мобилизацијом и ратним дејствима. Тако се током 1912. и 1913. године лик краља Петра налазио у фокусу пропагандне машинерије српске државе. Визуелни језик активни је креатор патриотског заноса, као и у одржању морала нација.

Тако је на разгледници из Народне библиотеке Србије (сл. 143)¹⁷⁵ приказана коњаничка представа краља Петра, где он стоји на мапи на којој се виде јужне српске области, док слева симболична фигура оковане Србије сву наду у спасење тражи од краља, чија моћна фигура доминира представом. На сличан начин је и другим визуелним медијима представљан владар током балканских ратова. Тако *Вечерње новости* преносе цртеж на коме видимо балкански савез на делу, где међу коњаничким фигурама балканских лидера доминира агресивна представа краља Петра на коњу.¹⁷⁶ Балканска конкордија постаје савез, својеврсна света алијанса, нови крсташки рат који предводи харизматична личност краља Петра.

Популаризација краљеве личности кулминирала је тријумфалним завршетком балканских ратова. Особито је снажно истицан моменат краљевог уласка у Скопље 1912. године, некадашњу Душанову престоницу.¹⁷⁷ Масовно пласирана разгледница овековечује тријумфални краљев адвент, моменат када краљ на белом коњу, по устаљеном иконографском и идејном обрасцу, улази у Душанову престоницу (сл. 144). Тако краљ постаје протектор славне средњовековне престонице, симболични чувар градских кључева и легитимни обновитељ некадашње царске славе. Моменат краљевог адвента овековечен је и на један реалистичнији начин. Често репродукована разгледница за свој мотив је имала моменат када краљ у аутомобилу улази у град¹⁷⁸ (сл. 145) Ново моћно моторно возило, као метафора прогреса и модерне технологије, ипак није имало

¹⁷⁴ *Богојављење у нишком официрском дому*, Штампa, бр. 9, год. III (Београд, 9. јануар 1904).

¹⁷⁵ Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарским бројем. 1157-I-44.

¹⁷⁶ *Вечерње новости*, бр. 191, год. XI (Београд, 18. октобар 1912).

¹⁷⁷ И. Борозан, *Слика моћи: Тријумфални улазак краља Петра Карађорђевића и престолонаследника Александра Карађорђевића у Скопље*, Лесковачки зборник, бр. 52 (Лесковац 2012), 219–232.

¹⁷⁸ Разгледница се налази у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инвентарским бројем 1157-I-9.

довољно симболичке моћи да би се у довољној мери визуелизовала моћ краљевог тријумфалног уласка у ослобођени град.¹⁷⁹

Коначно, визуелизација снаге српског оружја и актуелног краља, као и владајуће породице, довршена је приликом окончања балканских ратова. Повратак српске војске у Београд,¹⁸⁰ брижљиво је испланиран да манифестује тријумф српског оружја, али и да укаже на предводничку улогу српске владарске куће. На фотографији из албума Ангелине Илкић¹⁸¹ приказан је тријумфални адвент престолонаследника Александра у Београд. Псеудосакрални улазак владара у град потврђен је бацањем цвећа пред владара. Пут престолонаследника поплочава се цвећем, чиме се његов улазак у град изједначава са владарским тријумфалним адвентом. Повратак с бојишта постаје метафора моћи и снаге, али и залог потентности нације. Тако један од направљених снимака садржи сусрет детета и владара, као моменат сублимације, моћи и немоћи, садашњости и будућности.

Кулминациони моменат првог дела свечаности збио се у тренутку када је председник Београдске општине Љуба Давидовић поклатио краљу Петру свечану сабљу у име Београђана.¹⁸² Сабља као симбол моћи амблематски је дефинисала владареву моћ, али и покорност житеља града, који су натај начин потврдили своју оданост маскулинозном предводнику заједнице и чувару града.

Повратак војске планиран је да се на симболичан начин оконча у тренутку откривања Споменика Карађорђу на Калемегдану, и тиме да се потврди милитарно устројство друштва,¹⁸³ будући да је идеја о подизању Споменика потекла од војске.¹⁸⁴ Управо су у таквом духу изведене и споменичке макете за потребе конкурса 1908. године. Тако је Јован Пешић извео коњаничку фигуру,

¹⁷⁹И. Борозан, Слика моћи: Тријумфални улазак краља Петра Карађорђевића и престолонаследника Александра Карађорђевића у Скопље, Лесковачки зборник, бр. 52 (Лесковац 2012), 219–232..

¹⁸⁰Д. Ванушић, *Подизање споменика победе на Теразијама*, Наслеђе IX (Београд 2008), 193–210.

¹⁸¹Албум се налази у власништву Историјског музеја Србије.

¹⁸²Јучерашње свечаности, бр. 214, год. XX (Београд, 12. август 1912).

¹⁸³У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)*, Свеске друштва историчара Србије, бр. 20–21 (Београд 1989–1990), 40–55.

¹⁸⁴М. Јевтовић, *Споменик Карађорђу Пашка Вучетића*, Наслеђе III (Београд 2001), 181–191.

која представља Карађорђа у драматичном моменту борбе,¹⁸⁵ док је Симеон Роксандић представио Карађорђа¹⁸⁶ као ратника који се рукама подупире на мач. Прву награду је освојио Пашко Вучетић, чији је пројекат након много полемика у јавности коначно прихваћени споменик је напослетку откривен на Калемегдану 1913. године. Управо су неки од критичара Вучетићевог остварења сматрали да мањкавост споменика иде на душу потреби уметника да се приликом израде споменика прилагоди војном духу, имајући у виду да је поручилац била војска. Иако сам поменути споменик није нужно био отелотворење милитарног духа, већ пре свега симболистичка визија,¹⁸⁷ основна структура споменика морала је пратити замишљену структуру, коју препознајемо у натпису споменика на полеђини постамента:

*У дну поклоничке поворке корача слепи гуслар, из камена као из гроба подигао га је дух благодарности да се поклати српском месуји, који се јавља после векова очекивања, страдања у борби, које пева гусларева песма. Пред гусларем је устаи из устанка 1804. и његова појава оличава доба устанка према њеном осниваоцу пре 100 година. Српски војник сталнога кадра представља наше доба, које од српске војске данас све очекује, али јој све и не даје. Српска мајка намењује своје новорођенче светој војничкој служби отаџбини. Символ те намене је у предавању новорођенчета у руке војнику на његовом поклоничком путу. Пред српским војником је као и увек слава са заставом вере у једној и венцем у другој руци, да њиме крунише вожда, који је у победничком ставу са рукама на свом оружју и симболише велико уверење своје и свога доба да је у сили спас.*¹⁸⁸

Композитна представа, са многобројним амблематским фигурама, сублимирана је у Карађорђевој фигури. Коначно, Карађорђеви лик губи свој историјски идентитет и постаје еманација војника. Владар и војник се изједначавају, стапају и постају једно. Карађорђе као отелотворење владара

¹⁸⁵ Макета споменика репродукована је у: Н. Симић, *Петар Убавкић 1850–1910*, Београд 1989, 356.

¹⁸⁶ Макета споменика репродукована је у: *Исто*, 356.

¹⁸⁷ И. Борозан, *Симболизам, театрализам, медијско прожимање и Споменик Карађорђу*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–49.

¹⁸⁸ Натпис који се налазио на полеђини постамента споменика и који је појашњавао представу пренео је Моша Пијаде: М. Пијаде, *О уметности*, Београд 1963, 108–109.

постаје војник, један од многих, анонимни херој својом суштином типски изједначава војника и владара.

Врхунац свечаности која се збила приликом откривања Споменика Карађорђу уприличен је присуством краља и престолонаследника, што је потенцирано и као визуелни фокус на многобројним разгледницама (сл. 146).¹⁸⁹ На једној од њих видимо и митски Карађорђевог топ,¹⁹⁰ који је на видном месту био изложен у близини новооткривеног споменика. Древни топ, као метафора српског оружја, маркирао је и актуелног краља. Борба, предстојећи сукоби, ангажовано су пројављени присуством топа, наговештавајући и потврђујући ратне године.

Такође, моменат откривања Споменика искоришћен је за церемонијално даривање ордена, што је видљиво на често публикованој разгледници, у власништву Музеја града Београда.¹⁹¹ Прејемство је истакнуто церемонијалним уручивањем ордена, када краљ Петар маркира сина, престолонаследника Александра, преносећи му путем ордена, своју потентност, своју снагу и свој војнички дух. Маскулинитет нације је очуван, а орден постаје амблем потентности, чији је носилац легитимни наследник трона. Сам догађај пропратили су страни војни заповедници, чиме се аудиторијуму слала порука о династичкој генези и плодности.

¹⁸⁹ Разгледница је власништво Музеја града Београда.

¹⁹⁰ Топ је посебно репродукован након повратка краља Петра у Србију: *Нова искра*, бр. 9, год. VI (Београд, септембар), 265.

¹⁹¹ Разгледница је власништво Музеја града Београда и заведена је под инвентарским бројем 056.

Слика националног владара

Национална идеја основни је генератор деветнаестовековних друштава широм Европе. По речима Слободана Јовановића, она је и основни, конститутивни чинилац у креирању јединственог српског етничког корпуса.¹ Српска национална идеја у 19. веку део је система који је функционисао у домену европског поимања национализма. Национална идеја се дефинисала и путем визуелног. Препознатљив визуелни језик је путем заједничких чинилаца формирао нове, младе нације, и стога је део универзалног визуелног искуства који је важио и у Србији.² Прилагођен и контекстуализован локалном поднебљу, визуелни језик је пласирао јасне, дидактичке поруке. Реторичка градња слике у служби нације пластично је уобличавала многобројне идејне топосе, који су формирали јединствени корпус националних идиома. Територија, хероји, амблеми,... као кључни визуелни агенси детерминисани су језиком нације. Прваци нације, истакнути национални лидери, дефинисали су националну идеју, коју су потом додатно развијали, одређујући умногome форму и функционисање друштва. Грађанска елита као носилац националних идеала постала је доминантан фактор у дефинисању и нормирању једног друштва.³ На исти начин се и српско грађанство манифестовало. Идеали нације, који су водили интегрисању читавог етничког корпуса, постали су основни кредо и циљ српског национа.

Старе европске монархије од почетака 19. века морале су се прилагођавати новим идеалима заједнице.⁴ Култура национализма постала је мера и узус према којима су се европски монарски морали позитивно односити. Постулати нације су у највећој мери постали норме монархије. Стари апсолутистички монархијски принцип прилагођавао се новим идеалима грађанства. Француска револуција, просветитељски рационализам, национални романтизам, уобличили су нове идејне и визуелне формулације, које су европски монарси са многобројним модификацијама морали следити. Осим Хазбзбуршког царства, које је услед своје мултиконфесионалне и мултинационалне разноликости задржало старе идеале,

¹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића–II*, Сабрана дела, књ. 7, Београд 1990, 374.

² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*.

³ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 96–118.

⁴ *Исто*, 57–76.

засноване на личности цара као основног друштвеног и политичког стожера друштва, као и у извесној мери Руске и Британске империје, остале, поготово младе европске нације, у владарима су препознале најпре националне прваке. Основе династичког патриотизма, неговане у Хабзбуршкој монархији у доба барока и просветитељства,⁵ имале су своју екстензију и код поданика царства српског етничког порекла у 19. веку.⁶ Међутим, национални идеали снажно су дефинисали конзумацију царске слике међу Србима с оне стране Саве и Дунава током 19. века, па су Срби свој поглед све више усмеравали ка српском владару у Београду, као интегративној националној личности.

Српски владари су на самом почетку 19. века морали да воде рачуна о идеалима нације, које су артикулисали прваци грађанске интелигенције. У почетку донекле нејасна национална идеја, из деценије у деценију добијала је све јаснију ноту. Детерминисаност владара националном идејом тако је на крају века постала кључна и основна форма стратегије и репрезентације српских владара који су готово целокупан владарски систем саображавали националним идеалима.

Вожд Карађорђе

Основи националног програма нације постављени су пред Карађорђа још у Првом српском устанку. Стављање лика Светог краља, Стефана Првовенчаног, на устанички барјак, означава да је модел устаничке Србије била слика славне националне историје остварене у златно доба средњовековне српске државе. Тако је средњовековна држава препозната као врхунац историјског хода нације,⁷ чији је наратив прекинут турским ропством и чија се прогресивна путања мора обновити. Идеали нације транспоновани су из митске прошлости у лик савременог владара. Носилац националне идеје имао је да буде вођа нације у стварању.

⁵ В. Симић, *Патрија и патриотизам у српској култури и уметности у доба барока и просветитељства*, 105–203.

⁶ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 82–95.

⁷ Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 32–33 (Нови Сад 2003), 193–212.

На тај начин лик владара је од самог почетка постао медијум читавања националне елите. Још експлицитнији пример детерминисаности војда Карађорђа националним идеалима визуелизован је у знаменитом *Календару на ново лето*, Георгија Михаиловића, који је изишао 1808. године у Будиму (сл. 147).⁸

Сложени алегоријски језик представе стављен је у службу апотеозе и глорификације Карађорђа. Очигледно настао као последица искуства учених националних првака српског порекла настањених у Хабзбуршкој царевини,⁹ овај панегирички визуелни агенс кодификовао је идеале који су постојали у ширим европским оквирима, а који су потом учитани у лик првог српског војда. Идеали правде, снаге, мудрости, правичности као ехо рационалистичких просветитељских идеја инкорпорирани су у лик Карађорђа. Отац отечества, како је путем инскрипција означен Карађорђе, постаје не само глава нације већ и центар целокупног управног, бирократског организма државе.¹⁰ Постулати рационалистичког државног централизма с владаром као главом целокупног државног организма допуњени су, у складу с временом, нормама националног романтизма. Тако бисту војда Карађорђа, која је жижна тачка представе, крунише венцем вечне славе алегоријска представа Србије. Призором имортализације владара коју печати фигура Србије наговештава се да владар свој дивинизирајући статус не црпи попут античких императора из свог неограниченог божанског одређења. Напротив, он бива крунисан колективним телом нације, коју симболизује алегоријска представа Србије. Национ преко свог визуелног амблема крунише владара. Тако је владар јасно визуелно и идејно детерминисан. Нација легитимише владара, он постаје производ националне елите, коју предводе Срби с оне стране Саве и Дунава, чији је удео у конституисању и организовању устаничке Србије био несумњив. Прота Матеја Ненадовић¹¹ и особито Доситеј

⁸ П. Васић, *Карађорђева Србија у делима савремених уметника*, Зборник Музеја Првог српског устанка, 1 (Београд 1959), 70–75, посебно 72.

⁹ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986, 52–60. О визуелном и идејном династичком програму Хабзбурговаца као идеалу који су преносили српски прваци у устаничку Србију: И. Борозан, *Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметност, бр. 40 (Нов Сад 2012), 95–114.

¹⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 90.

¹¹ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, Београд 1980.

Обрадовић преносиоци су идејног трансфера у устаничку Србију.¹² Управо тих година Доситеј је и саставио свој знаменит спев, *Пјесн на инсурекцију Србијанов*, 1804. године.¹³ Мајка Србија као отелотворени симбол нација постаје кључни интегративни топос националног колектива. Управо та представа Србије посредно је визуелизована и на *Календару* Георгија Михаљевића. Алегоријска представа Србије била је део општег визуелног језика и имала је свој еквивалент у представама Маријане и Германије, као алегоријским представама Француске и Немачке.¹⁴ Сублимација нације визуелизована је алегоријском представом у облику женске фигуре. Стога се на Михаљевићевом *Календару* јасно читава напетост или пак синтеза два дискурса: једног који оличава нацију и другог који симболише монархију. Ликови Србије и првог вожда идентитетске су фигуре двеју идеја, које су од овог момента започеле свој заједнички суживот. Напетост, опречност, сједињење, поклапање пратили су убудуће однос владара на српском престолу и националне идеје. У сваком случају, глава нације више није могла да функционише без уважавања жеља националне елите, чија су очекивања на овој представи апелативно исказана фигуром Србије.

Током века настављена је пракса уписивања националних тежњи у лик првог српског вожда. Тако је Катарина Ивановић као ангажовани национални радник представила Карађорђевог лик на слици *Ослобођење Београда 1808*. (сл. 148).¹⁵ Централни лик композиције настале у периоду 1846–1873., заузима представа Васе Чарапића, али се у једном делу композитне представе уочавају и ликови Карађорђа, као и кнеза Милоша. Национални прваци наткриљени су српским барјаком, који се показује као један од кључних амблематских, визуелних референци нација. Детерминисани националним симболом, прваци и вође јединствене српске револуције у један хронотоп спајају Први и Други српски устанак. Време, радња и место уступају пред епском сублимацијом.¹⁶ Низ симултаних догађаја и ликова спаја се у један сликовни ефекат. Тако ова

¹² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 90.

¹³ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, 53–55.

¹⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 211–217.

¹⁵ R. Mihailović, M. Timotijević, *Katarina Ivanović*, Beograd 2004, 36–37.

¹⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 222–235, посебно 234.

патриотска икона својом ангажованом реторичношћу, као и субординацијом ликова, експлицитно ограничава владарску моћ, која се градивно и суштински мери у односу на национални мотив и тему композиције.

Неколико деценија касније, 1883. године, Константин Ненадовић је у Бечу објавио књигу под називом *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа* (сл. 149).¹⁷ Написана као пропагандни билтен некадашње династије, књига је и богато илустрована сликама митског оснивача династије Карађорђевић. На поткоричном листу, у неодређеном, апстрактном пољу приказан је канонски Карађорђевићев лик. Иконична представа првог вожда уоквирена је грбовима *наследних* српских земаља. Јасан предложак преузет је из Жефаровићеве барокне *Стематологије*, из 1741. године,¹⁸ где се лик цара Душана такође нашао у пољу уоквирен српским грбовима. Намера је јасна: нови Душан, његова еманација је Карађорђе, чији лик одражава концепт националног јунака. Ограничен хералдичким амблемима нације први српски вожд постхумно бива национално детерминисан, као и његови потомци. Ослобођење Српства и спајање свих имагинарних земаља у један опипљив национални државотворни простор јасно су дефинисани сликовним језиком.

Кнез Милош Обреновић

За разлику од Карађорђа, кнез Милош је владао у другачијем политичком хабитусу. Свој владарски програм морао је да пажљивије структурира, будући да је за процес стварања државе, као и личне, па и породичне власти, била нужна вишеслојна политичка акробатика. Његов репрезентативни владарски програм је тако, поред уважавања османског присуства, морао да води рачуна и о захтевима нација.¹⁹

¹⁷ К. Ненадовић, *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа*, Беч 1883.

¹⁸ *Стематологија. Изображеније оружја илиреческих изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер*, прир. Д. Давидов, Нови Сад 1972, без пагинације. О рецепцији лика цара Душана у визуелној култури национализма у 19. веку: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 95–96.

¹⁹ Више о личности и стратегији власти кнеза Милоша: К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*.

На таквим основама постављена је и сликовна апотеоза кнеза Милоша коју је 1835. године насликао Димитрије Аврамовић.²⁰ Кнежева имортализација приказана је класичним средствима. Меморијска намена слике визуелизована је кнежевом бистом која почива на постаменту. Међу разним персонификацијама (Глорија, Фама) којима је дефинисана кнежева изабраност којима су потврђене његове природне врлине, попут правде, милосрђа, истиче се алегоричка персонификација Србије са трубом која лебди изнад кнежеве бисте држећи штит са српским грбом.

Национална компонента уочава се и на представи кнеза Милоша коју је 1835. године насликао Урош Кнежевић (сл. 150).²¹ Кнез је представљен у војној униформи, с картом Србије у руци. Представа карте део је уобичајене визуелизације националних хтења. Мапе су један од кључних симболичких акценсорних елемената у систему националне идентификације у 19. веку.²² Оне су и у српској средини имале широку примену и служиле су да се на реторичан начин потврди право на одређени домен, који се најчешће налазио изван државних оквира. Хомогенизацијом нација путем реторичних визуелних симбола, каква је несумњиво мапа, требало је да се укаже на историјско право нације над одређеном територијом. Конструисање идеалних државних граница било је потврђивано историјском веродостојношћу, тако да су карте биле не само топографске представе аутентичности већ пре свега конструкти са симболичном поруком. Апсолутна симболичност карте у рукама кнеза Милоша потврђена је и тиме што на њој и нема никаквих топонима. Карта је, дакле, апсолутни имагинарујум, она је представа земље које нема, она је, у ствари апелативни, национални агенс, чија је вредност по себи, заправо у самој идеји која се картом сугерише. На тај начин и кнез Милош постаје производ националних жеља. Он сам постаје *машина* која треба да дефинише митску териоторију, и да је упише на неку нову мапу, која тек треба да добије реалне границе. Фикција треба да постане стварност, а кнез треба да као медијум испуни очекивања и реално учрпа будуће границе националне државе.

²⁰ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970, 34.

²¹ П. Васић, *Урош Кнежевић*, Опово 1972, 92.

²² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 148–153.

Прва влада кнеза Михаила

Једна од раних национално детерминисаних визуелизација кнеза Михаила видљива је на литографији, коју је израдио Анастас Јовановић током првих година пете деценије 19. века (сл. 151).²³ Млади кнез је представљен у војној униформи, док позадину заузима представа Београда којим доминира Саборна црква. Панорама престонице детерминише владара, јер слика у слици постаје доминантни фокус слике. Заправо, овде није представљен само кнез који својом мирноћом доминира панорамом као својим доменом, већ сада национални простор оличен главним градом истовремено дефинише владара. Тако Саборна црква, чија силуета доминира градом, постаје кључни национални топос, весник нове слободе, који указује на владара.

Такође, на постаменту је представљена и мапа Србије. Дакле, домен територије потврђен је картом Србије. Тако је дублиран топос територије као националног идентификационог обрасца. Слика владара као националног првака постала је медијум у који су се учитали топоси нације.

Кнез Александар Карађорђевић

У време владавине кнеза Александра ограничење владара националним детерминантама је настављено. Најупечатљивији пример национализације кнеза Александра можемо сагледати у историјској драми Јована Стерије Поповића, *Торжество Србије*, из 1847. године, спеваној у част кнежевог имендана.²⁴ Стерија одбацује кохезију места и времена као претпоставке драмског јединства, али ипак реторичном ангажованошћу појединих актера драме (Србија, старац) ствара јединствено дело, овде и сада.²⁵ Кључни моменат драме збива се пред портретом кнеза Александра који на сцену износе Талија и Нимфа. Алегоријска фигура Србије, као кључни комуникациони агенс између кнеза и нација, обраћа се портрету:

²³ Портрет је настао по слици Јована Поповића: М. Врбашка, *Литографије Анастаса Јовановића*, Горњи Милановац, 2008, 10.

²⁴ Јован Стерија Поповић, *Торжество Србије*, прир. З. Несторовић, Вршац 2006.

²⁵ *Исто*, 11. и даље.

Србија (к портрету)
Чедо мило ја те гледам
Као мезимца сина
Ти си нама сва надежда
И радост једина
Аманет ти земља моја
И сва српска срећа
Од мудрога управљања
*Судбину просећа*²⁶

Тако фигура Србије као морална парадигма, отелотворени симбол народног разума,²⁷ који по Стерији произлази из општег закона, постаје национална фигура која легитимише владара. Она истовремено владару испоручује очекивања и надања нација и тиме га ограничава. Очински однос Србије према владару јасно указује на хијерархију моћи. Легалитет кнеза производи из Србије. Она је носилац власти, коју потом предаје владару. Србија као персонификација нације, колективни је симбол народа и сходно томе, исходиште је суверенитета надопуњеног националним идеалима.

Друга влада кнеза Михаила Обреновића

Долазак на престо кнеза Михаила Обреновића подгрејао је наде нација. Режим кнеза Александра Карађорђевића,²⁸ оптуживан као ненародни и анационални, доживео је слом. Хомогенизација нација с циљем свргавања Турака ушла је у своју кумулативну фазу. Од новог кнеза као парадиматске фигуре очекивало се да земљу ослободи од Турака. Ослобођење није требало да буде само у домену државног осамостаљења, већ је требало и османски културни код у потпуности поништити. Оријентално наслеђе и *азијатског* нецивизацијског система, у очима јавности представљали су Турци. Тај

²⁶ Исто, 68.

²⁷ М. Тимотијевић, *Празничне представе Јована Стерије Поповића и репрезентативна култура у време Александра Карађорђевића*, Театрон & Страна (Београд–Крагујевац 2006), 171–178.

²⁸ С. Јовановић, *Уставобранитељи и њихова влада*, Београд 2005.

културни модел ваљало је заменити *просвећеним*, европским вредносним системом. Судар култура парадигматски је представљен метафором борбе Азије и Европе, ислама и хришћанства, варварства и цивилизације.

На такав начин дочекани су кнез Милош и кнез Михаило приликом повратка у Београд, крајем јануара 1859. године.²⁹ Они су били доносиоци прогреса и модернизације, фигуре у које су учитане наде и стремљења национа. Егзалтација, одушевљење обновили су национални занос, који се, између осталог, манифестовао и сложеним визуелним језиком. Тако је поводом повратка кнежева у престоницу организован у јануару 1859. године велики ефемерни спектакл, манифестован многобројним визуелним амблемима.³⁰ Тако је на згради Академије постављен визуелни амблем на коме је представљен камени жртвеник отаџбине на коме је горело пет здружених срца, а:

пored жртвеника са десне стране усправљен мач и сабља, одоздо се обавила прегрдна змијурина и стоји човечија глава, с леве стране жртвеника пободена је застава, која се вије над олтаром и на којој пише:

Ти си олтар и моја жртва

За напредак милог србства.

На олтару жртва гори

*За србство се Србин бори.*³¹

Истоветан дух провејавао је и великом династичко-националном свечаношћу поводом педесетогодишњице почетка Првог српског устанка, која се збила у Топчидеру 1865. године.³² Велики ефемерни спектакл уприличен је великим бројем истористичких кулиса којима се величала слава нације и династије. Креатори читавог перформанса били су уметници Стеван Тодоровић,

²⁹ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и кнеза Михаила*, *Peristil XXXII* (Zagreb 1988/1989), 305–312.

³⁰ *Исто*, 307. и даље.

³¹ *Дочек Његове Светлости Кнеза-владаоца Милоша и кнеза-наследника Михаила у Београду*, *Српске новине* бр. 48–49, год. XXVI (Београд 29. јануар 1859), 48–49.

³² М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација: прославе педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, *Наслеђе IX* (Београд 2008), 9–50.

браћа Д'Андреа....³³ Велики спектакл је постао меморијски дискурс у коме су се прожимали нација и династија с идејом преображаја садашњости.

Спомен-медаља на прославу педесетогодишњице чији је нацрт првобитно илустрована у Каницовој *Србији*, 1868. године (сл. 152),³⁴ визуелни је агенс којим се потврђује суштина династичко-националног перформанса који се збио три године раније у Топчидеру. На аверсу медаље представљени су у двојном профилном портрету кнез Милош и кнез Михаило, а на реверсу се налази олтар отаџбине.³⁵

Стара амблематска структура олтара отаџбине (*amor patriae*) евоцира антички концепт патриотизма.³⁶ Жртвовање за отаџбину као метафора крајње љубави – манифестација је јавних врлина.³⁷ Горионик отаџбине својом апелативном реторичношћу постаје обавеза која се ставља пред кнеза Милоша и кнеза Михаила. Патриотизам као највиша цивилна врлина обавеза је којој се морају повиновати династички прваци. Аверс и реверс, лице и наличје, представљају два лица једне медаље, не само у физичком смислу већ првенствено у идејном. Династичком сликом на наличју и симболичком сликом нације на полеђини медаље, указано је на комплементарност два основна стуба који сачињавају државни организам. Истовремено из односа лица и наличја можемо видети и однос полова унутар јединственог државног система. На први поглед, манифестационо прејемство припада династији, будући да су ликови владара представљени на аверсу. Међутим, на илустрацији се опажа да је на левој, почетној страни приказан олтар отаџбине, док здесна следи двојни портрет Обреновића. Дакле, наративни ток читања, слева надесно, јасно детерминише читаоца и упућује га на линеарну субординацију запажања која даје предност нацији.

³³ Исто, 22.

³⁴ F. Kanitz, *Serbien. Historisch-ethnographische reisestudien aus den jahren 1859–1868*, Leipzig 1868, 444.

³⁵ Више о медаљи у контексту меморизације Таковског устанка: М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација: прославе педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, 33.

³⁶ Амблем *Amor Patriae* означен је под редним бројем 26: С. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, Dover Publications 1991.

³⁷ М. Тимотијевић, *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције пред Порсеном“ и „Томирида са Кировом главом“ као патриотски „EXEMPLUM VIRTUTIS“*, Зборник Народног музеја XVIII-2 (Београд 2007), 273–313.

Убрзана милитаризација друштва која се догодила за време владавине кнеза Михаила Обреновића поклопила се са снажним деловањем националних елита. Посебно снажно место у корпусу националне елите заузима *Уједињена омладина српска*³⁸ чије се деловање најпре поклопило с националном политиком кнеза Михаила, да би касније дошло до размимоилажења. Тежња националне елите за потпуним ослобођењем Кнежевине Србије од Турака, као и жеља за активнијим учешћем Србије у догађајима у Босни условили су извесну дихотомију између званичне политике, по којој ослобођење треба да се одвија поступно, и елите, која је захтевала енергичнији однос према Турцима.

Након добијања градова 1862. године, национални занос је нарастао, достигавши кулминацију 1867. године. Предаја кључева града Београда у руке кнеза Михаила један је од кључних националних топоса 19. века. Великим ефемерним спектаклом који се тада збио потврђена је улога владара у колективном телу нације. Национални предводник, кнез Михаило, остварио је вековни сан нације. Визуелна представа предаје кључева на којој је овековечен моменат када Али-Риза паша предаје кључеве кнезу постала је једна од стандардних патриотских икона, које су овековечене на црежима Адама Стефановића³⁹ и Стевана Тодоровића.⁴⁰ Престоница Српства коначно је била ослобођена, што је потврдио тријумфални улазак кнеза Михаила на Београдску тврђаву.⁴¹ Тријумфални кнежев адвент остао је деценијама један од кључних меморијских топоса становника Београда, као и многобројних гостију. Манифестација националног дигнитета у моменту повлачења Турака доживела је са уласком кнеза у Горњи град апсолутни врхунац. *Жива* кнежева слика пренесена је у различите медије. Тако је велики транспарент на којем је представља кнез Михаило на белом коњу на Београдској тврђави истакнут на прочељу националног театра приликом свечаног откривања споменика кнезу Михаилу,

³⁸ Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд 1966.

³⁹ Више о представи у: М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и кнеза Михаила*, 311.

⁴⁰ Цртеж је у власништву Народног музеја у Београду, и заведена је под инвентарским бројем 250–20. Више о цртачком делу Стевана Тодоровића: В. Краут, *Стеван Тодоровић (1832–1935)*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. XVIII (Нови Сад 1982), 103–130.

⁴¹ Српске новине, бр. 49, год. XXXIII (Београд, 6. април 1867), 181.

1882. године.⁴² На фотографији Д. Крстовића (сл. 153)⁴³ нису без разлога кадриране обе представе кнеза Михаила (споменик и сликани транспарент) на којима се дублира меморијски систем визуелног сећања на почившег кнеза, и на обема су у фокус постављене тријумфалне кнежеве слике.

Још један догађај изазвао је националну егзалтацију. Био је то моменат постављања националне заставе.⁴⁴ Догађај се због напоредо са кнежевим уласком у град. Постављањем националне тробојке на Београдску тврђаву визуелизована је потврда националног суверенитета. Застава као кључни национални симбол потврда је националног суверенитета. Истовремено је застава и један од кључних симбола у систему визуелне културе у служби нације.⁴⁵

Визуелизација националних тробојки истакнута је већ приликом кнежевог поласка из Београда за Цариград у марту исте године. По новинским извештајима, приликом проласка кнежеве лађе Дунавом обала се претворила у пулсирајуће поље обликовано националним тробојкама.⁴⁶ Кнежево путовање, које је уприличено са циљем да издејствује повлачење турског гарнизона из Београдске тврђаве, пропраћено је великим, церемонијалним испраћајем на Сави. Целокупан простор био је испуњен националним тробојкама. Простор је постао национално поље, саткано од мноштва националних симбола који су маркирали и самог кнеза, јасно означивши правац у ком би требало да теку његови разговори са султаном у Истанбулу.

Везивање кнеза Михаила за Горњи град и ослобођење Београда представљено је и на знаменитом крушедолском портрету кнеза Михаила,⁴⁷ који је вероватно након 1867. године насликао Стеван Тодоровић.⁴⁸ Слика у слици приказује силуету Сахат-куле и зграду турског гарнизона. Тако је кнез Михаило

⁴² М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45–78.

⁴³ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 121.

⁴⁴ Српске новине, бр. 49, год. XXXIII (Београд, 6. Април 1867), 181.

⁴⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 176–179.

⁴⁶ Српске новине, бр. 35, год. XXXIII (Београд, 21. март 1867), 133.

⁴⁷ Кнез Михаило је пред смрт поклатио два велика репрезентативна портрета манастиру на којима су приказани он, и његов отац кнез Милош. Портрет је насликао Стеван Тодоровић: М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, Београд 2008, 158.

⁴⁸ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић 1832-1925*, Београд, Нови Сад 2002, 157, бр. 51, бр. 52.

поново идентификован с Калемегданом као маркационим топосом своје владавине, чије је ослобођење симболизовало слободу Београда, чиме је означен и национални ангажман кнеза Михаила.

Меморисање славног догађаја из националне прошлости, с намером да он постане део колективне меморије и меморије на кнеза Михаила, представљено је и на припремној скици за споменик кнезу Михаилу, који је 1868. године израдио Михаило Осиповић Микешин (сл. 154). Предаја кључева поново је у центру догађаја. Надмоћним ставом кнеза Михаила у односу на Али-Риза пашу који му предаје кључеве јасно је потцртан национални дигнитет, који додатно визуелизује постамент замишљеног споменика. На постаменту, као делу споменика који појашњава и детерминише амблематску фигуралну композицију,⁴⁹ доминира српски грб. Тако се национални амблем смешта на базу споменика и тиме национализује догађај предаје кључева, као и сам владар. Упркос томе што споменик није реализован, масовним пласирањем Микешиновог пројекта⁵⁰ популарисана је идеја национализације славне прошлости и означено посебно место кнеза Михаила у наративном ходу нације.

На сличан начин је кнеза 1871. године представио и Ђорђе Крстић приликом израде цртежа за будући кнежев споменик (сл. 155).⁵¹ Постамент је такође детерминативни фактор, будући да је на њему приказан српски грб, подржан вербалном инскрипцијом *Душмане твоје Србин клетће, али мисао твоју душман срушит неће*, којом се истиче оданост национа кнежевој идеји. Учитавање национа у кнежеву личност постаје инверзно огледало, где наводно национ истиче кнезу своју лојалност. Сена кнежева постаје жива слика којој се национ свечано заклиње и којој се обавезује на довршење националног задатка.

Предаја кључева обезбедила је кнезу Михаилу место у националном пантеону. На такав начин је 1869. године и представљен у нереализованој скици за

⁴⁹ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, 48–49.

⁵⁰ Главни одбор за подизање споменика кнезу Михаилу одлучио је 15. јула 1869. године да се литографија руског скулптора Михаила Осиповича Микешина репродукују у 3000 примерака: *Дневник Милана Ђ. Милићевића*, Архив САНУ, историјска збирка, сигн. 9327, 1. јануар 1869. 25. октобар 1869, књ. 1, 77.

⁵¹ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, 52–53.

главну завесу Народног позоришта, под називом *Уједињено српство пред пантеоном прошлости*, рад Стевана Тодоровића (сл. 156).⁵² По називу цртежа јасно је да је у питању слика која сублимира живот нације у један надисторијски, епски моменат. У њему је истакнуто место резервисано управо за кнеза Михаила, док се радња дешава пред Народним позориштем, чији је кнез био и мецена. Испред световног храма нације, каквим је ово позориште⁵³ сматрано у 19. веку, представљен је и јединствени национални перформанс са кнезом на челу. Глорификација кнеза је потпуна, будући да кнеза крунише вила. Истовремено, кнежев митски предак кнез Милош канонски је приказан како држи Таковски стег, чиме је формиран јединствен симболички хронотоп нације и династије. Тиме је династичка историја постала најважнија структура у животу нације, у коме централно место заузима издвојена, харизматична личност кнеза Михаила.

Управо ће у Народном позоришту кнез Михаило поново бити визуелизован као национални херој. Над бином главне сцене, на врху тријумфалног лука, изображен је у медаљону портретни, меморијски конципиран, лик кнеза Михаила.⁵⁴ Уоквирен кнез Михаилов лик централни је визуелни знак, оивичен ликовима средњовековних владара и српским грбовима, који су се налазили између ложа прве и друге галерије, као и између партерских ложа и оних из прве галерије. Кнежев лик је жижна тачка националног хора, који истовремено бива и постхумно ограничен хтењима нације. Ланац који су ликови средњовековних владара направили око кнеза ограничио је владара идејом нације и сместио га у њен митски простор. Позориште као патриотски храм нације постаје идеолошки хабитус нације, коме бива подређен и лик српског кнеза.

Кнез и краљ Милан Обреновић

Кнез Милан је дошао на власт у тренутку када је култ почившег кнеза Михаила био на врхунцу. Готово сантифициковани национални херој био је предмет учитавања, пре свега од стране национане елите. Тако је скован знаменити мото

⁵² Д. Медаковић, *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта у Београду, Један век Народног озоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 602–604.

⁵³ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду-храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 9–43.

⁵⁴ Ј. Ђорђевић, *Народно позорите у Београду*, бр. 9, год. VIII, 1991, 34. О тумачењу представе: М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду-храм патриотске религије*, 21.

Твоја мисао погинути неће, који је исконструисан с циљем додатног генерисања националне идеје. Идеја о ослобођењу постала је конститутивни део меморије на кнеза Михаила. Култура сећања постала је супструктура националне агитације, а кнежев мото је постао агенс хомогенизације нације.

Тако се одмах по доласку на престо у лик кнеза Милана уписују национални кодови. Александар Сандић објављује 1869.⁵⁵ године књигу у част преминулог кнеза. Поткорична страна књиге визуелизована је ликом кнеза Михаила, а завршава се портретном представом кнеза Милана. У књизи, коју можемо сагледати као визуелно-вербални егземплум, или пак подсетник, а можда и правилник понашања за новог кнеза, налазе се и следеће инструкције:

Дух кнежев облетаће и бдити над Србијом и над српским народом, као што бдије над Србијом дух Душана и кнеза Лазара, чувајући и спремајући Србље, да опет подигну стару Српску славу и државу благосиљајући са небеских висина младога и нејакога кнеза Милана Обреновића, кога по мученичкој смрти кнежевој изабра и поздрави народ српски и очекује да се пред њим обистини, што се још данас у песми пева:

*Тече вода куд је текла...*⁵⁶

Порука је јасна, национални пројекат се мора довршити. Лик новог кнеза само је медијум за идеју, која се еманира у новом објекту. Тело постаје гнездо за идеју, које покреће и инструира деловање новог владара.

На сличан начин структурирана је и литографија коју је 1869. године извео Урош Кнежевић (сл. 157).⁵⁷ Највероватније намењена масовној производњи и пласирању у јавне установе представа кнеза Милана са београдским градом у позадини заправо је варијација на многобројне сличне представе с ликом кнеза Михаила. Уобичајеним иконографским предлошком представљен је кнез у предњем плану, док позадином доминира слика у слици на којој се истиче Београдска тврђава као симболички топос нација. Тиме се наглашава да је млади

⁵⁵ А. Сандић, *Михаило III Обреновић, кнез српски*, Београд 1869.

⁵⁶ *Исто*, 19.

⁵⁷ Представљена литографија налази се у власништву Музеја у Смедереву, и заведена је под инвентарским бројем 165: С. Цветковић, *Оставишина Милана Јовановића Стојимировића у Уметничком одељењу Музеја у Смедереву*, 66.

кнез заправо нови кнез Михаило, владар с националном мисијом, онај који означава национални домен, али и који бива детерминисан националним питањем.

Визуелизацијом слике кнеза Милана као националног владара дефинисан је курс политике кнеза Милана. Тежња елите за уједињењем од самих почетака стављена је пред новог владара. Младачки радови Ђорђа Крстића апсолутна су визуелизација идеје о националном владару и његовој мисији, која је сублимирана на цртежу који носи назив *Пут ка ослобођењу истока*, настао 1871. године.⁵⁸ У центру композиције налази се кнез Милан, који води национ до коначног ослобођења. Три жене у ланцима представљају алегоријске слике поробљеног Српства, чиме се јасно сугерише политички статус српског народа. Ослобођење је света мисија, коју треба да изведе кнез Милан, чија прилика доминира централним делом композиције. Кнеза благосиља Христ, који је изобразен у врху композиције. Османска империја као метафора нечастивог, представљена је у виду џамије. Генерално, композиција истиче опште принципе, универзални и вечити сукоб добра и зла, крста и месеца, у чијој средишњици је лик кнеза Милана, као извршитеља свете мисије.

Следећи цртеж Ђорђа Крстића, *10. август и његове последице* (сл. 158),⁵⁹ настао је 1872. године и на њему је још радикалније вербализована улога кнеза Милана у националној епопеји која води ка ослобођењу нације. Поново у центру композиције доминира кнежев лик, представљен на реторичан начин, у тренутку заклинања нацији, да ће испунити њене идеале. Ограничен националним првацима, који га подупиру и у композиционом и у идејном погледу, кнез Милан постаје безусловни извршилац националних тежњи. Инскрипције на заставама које национални предводници носе експлицитно и ултимативно усмеравају правац кнежеве политике. Најочитији пример даје сама персонификација поробљених српских земаља у виду женске фигуре која кнезу прилаже барјак на коме је исписан мото: *Босна, Херцеговина и Србија Стара мора бити моја*.

⁵⁸ Н. Кусовац, *Сликари Ђорђе Крстић, 1851–1907*, Београд 2001, 145. Више о цртежу у контексту идеолошког кодирања кнеза Милана: И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду), Београд 2008, 58–61.

⁵⁹ Галерија Матице српске, Нови Сад 2001, ур. Л. Шелмић, Нови Сад 2001, 487. За тумачење представе: И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, 58–61.

Амблематска структура је очигледна, кнез изговара речи које се потом визуелизују на барјаку. Реч постаје слика, визуелизација речи се манифестује и кнез постаје носилац визуелног наратива.⁶⁰ Свечана акламација постаје транспоновани чин кнеза Миланове заклетве. Владар постаје отелотворење идеала нације, својеврсни талац национа, и парадигма курса националне политике према Османлијама. У односу на цртеж *Пут ка ослобођењу истока*, Крстић је на овом цртежу још више поштрио поделу између османског и хришћанског света. Поменути сепарација добила је и активну димензију, и одвија се у митској борби светлости и таме, задобивши верски значај. Крстић је негативним алегоријским речником приказао Османлије, будући да симболична представа аждаје и цамије чини јединствену представу слике другог, као носиоца стереотипног, негативног значења.⁶¹ Представа другог је путем сликовног језика резервисана за исламску вероисповест, коју представља цамија – као амблем криве вере, и аждаја, као симбол државног устројства Османског царства. С друге стране, метафора исправности је припала српском етничком корпусу и хришћанству, које репрезентује крстострадални Христ као симбол личног страдања, али и патње поробљеног Српства. Невина Христова жртва постаје парадигма страдалног пута српског народа, кога треба да спасе национални владар уз божји благослов. Савремени политички тренутак постаје сцена једног епског догађаја, снажна визија *нас* и *другог*, и позорница националне драме која поприма карактер општости. Универзални речник сукоба цивилизација и вера излази из оквира националног микронаратива и постаје мерило општег европског дискурса, у коме су се равнали европски, хришћански народи и Османлије. Тако је Крстић као ученик Богословије искористио своје познавање теолошког речника инкорпориривши га у сликовни дискурс времена.

Концепт национализације структурално је повезан са растом значаја националне заставе. Култ заставе као националног амблема од прворазредног значаја протеклом деценија добијао је све већи значај. Застава, као култно поштован симбол и уједињујућа национална реликвија, постала је битан део

⁶⁰ Н. Bredekamp, *Slikovni mediji*, Uvod u povijest umjetnosti, ur. Н. Belting i dr., Zagreb 2007, 321–342, посебно, 323–325.

⁶¹ Н. Макуљевић, *Слика другог у српској визуелној култури 19. века*, Историја и сећање, прир. О. Манојловић-Пинтар, Београд 2006, 151–166.

декорума владарске репрезентације. Тако су приликом проглашења пунолетства кнеза Милана уочава снажно истицање националног амблема. На литографији Карола Поп де Сатмарија видимо кнеза Милана с намесницима у кочијама приликом проглашења пунолетства 10. августа 1872. године. Међутим, велики ефемерни спектакл који се збио на Великој пијаци у Београду готово да је постао дан поштовања заставе. Тако, јединствени фокус посматрачевог погледа није искључиво усмерен ка лику кнеза Милана који се налази у кочијама већ је жижа композиције задобила још једну фокалну тачку, која се сажима у тријумфалној капији над којом се вијори национална застава.

Уосталом, и застава, дело сликара Милије Марковића, коју су Рудничани 1872. поклонили краљу Милану симболизује превласт националне идеје⁶² (сл. 159). Поново је тема подизања устанка постала предтекст за визуелизацију националне идеје. У медаљону је приказан стандардни иконографски мотив подизања устанка, који је сада аплициран на националну тробојку. Детерминативна тробојка није само позадина амблематске представе већ стварни носилац значења, док визуелна слика устанка постаје само подршка националној застави. Исписане на застави, које за мото имају уједињење и слободу српску, јасан су показатељ идеје коју су идеатори заставе имали пред собом када су осмишљавали идејни програм који застава треба да представи.

Још изразитији визуелни доказ поштовања према застави оличен је у литографији Еугена Ладислава Петровића из 1876. године,⁶³ на којој је приказан одлазак кнеза Милана у српско-турске ратове 1876. године. Пред полазак у рат кнез је у ставу наклона пољубио националну заставу. Хијерархија је јасна, национална меморабилија предмет је пред којим се и владар клања.

На знаменитој представи Таковског устанка коју је Ђура Јакшић осликао 1878. године приказана је једна необична ситуација (сл. 160). У центру посматрачевог ока налази се личност кнеза Милоша. Међутим, другим,

⁶² Д. Самарцић, *Војне заставе Срба до 1918*, Београд 1983, 89–90.

⁶³ Представљени приемир је власништво Музеја у Смедереву и заведена је под инвентарским бројем 7-68: С. Цветковић, *Оставиштина Милана Јовановића Стојимировића у Уметничком одељењу Музеја у Смедереву*, 71; В. Ристић, Еуген Ладислав Петровић, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 13 (Нови Сад 1977), 301.

пажљивијим читањем запажа се да је фокус ове епске композиције⁶⁴ заправо фигура Србина који љуби националну заставу. Инверзија је јасна а измена дискурса потпуна. Наиме, у реалности, нити је кнез Милош приликом подизања устанка носио националну тробојку, која тада није била ни уобличена, нити је застава могла бити искључиви предмет дивљења и поштовања, већ сасвим супротно. Харизматична фигура кнеза Милоша је у стварности била предмет обожавања и проскинезе. Предмет култног и обавезног целивања били су његови скути, или пак руке,⁶⁵ а не застава. Међутим након више од пола века десила се делимична идејна промена, тако да је сликар детерминисао националним симболом и самог кнеза Милоша, или, боље речено, његовог наследника, кнеза Милана. Кнез на крају постаје само носилац националног барјака, заставник националне идеје.

Током 1879. године прослављан је тријумфални завршетак српско-турског рата 1876.-1878. Изједначавање националне и династичке идеје било је на врхунцу, и кнез Милан је поиман као славни ослободилац *вековних* српских територија. Особито је помпезно прослављан 20. јун., као спомен на дан када је 1876. године кнез Милан на Делиграду развио *таковски барјак* и отпочео рат који ће довести до независности српске државе.⁶⁶ Тако је у Књажевцу дошло до великог медијског спектакла у чијем се центру нашла владарска слика. Током вечери уз помоћ ватромета и бенгалских ватри свечано је осветљен лик кнеза Милана инсталиран на градској пијаци. Уважени члан Српског ученог друштва, сликар Никола Марковић је *извајао* сликани транспарент, и то без надокнаде, како се посебно истиче у ондашњој штампи.⁶⁷ На транспаренту: *су биле извајане слике књаза Милана с једне стране, а с друге Србија, с грбом Србије, која је ногама згазила знаке тиранства са прекинутим ланцима, иапод чега су стјали ови стихови:*

Раскинути ропства ланци,

⁶⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 99.

⁶⁵ *Србија у години 1834, Писма грофа Боа-Ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА, XXIV, Београд 1894, 42.

⁶⁶ *Исток*, бр. 76, год. IX (Београд, 29. јун 1879).

⁶⁷ *Исток*, бр. 76, год. IX (Београд, 29. јун 1879).

Згажени тиранства ланци,

Слобода нек сад сја,

*Независна је Србија.*⁶⁸

Кнез и алегоријска персонификација Србија постали су аверс и реверс јединственог симбола који је симболизовао национализацију владара и његову усклађеност са националним идеалима.

Такође се превласт националне идеје јасно сагледава и у композиционом и структуралном решењу повеље Године Димитрију Сечанском (1886) поводом учешћа у ратовима са Бугарском 1885–1886. године (сл. 161).⁶⁹ Визуелном представом доминира моћна споменичка фигура која представља алегоријску персонификацију Србије. Над њом лебди круна, која њу, а не монарха, симболично окруњава. Инверзија је потпуна, нација се окруњава и заоденута у форму моћне женске фигуре, постаје стварност, а не само идеја.

Међутим, уместо уобичајеног српског грба којим су се украшавали споменички постаменти, овога пута базу дефинише монограм краља Милана. Измена је јасна, сада је фигура Србије носилац радње, док је вербално-визуелна подршка реализована краљевским монограмом. С десне стране постамента представљен је горионик, као визуелизација олтара отаџбине, који подржава и биста кнеза Михаила. У садејству са бистом кнеза Михаила, вечита ватра која гори на престолу судбине детерминише кнежеву бисту као отелотворену националну идеју. Уосталом и субординација ликова јасна је порука реципијенту. Колосална фигура Србије и минијатурна, једва видљива биста кнеза Михаила, својим односом и сразмером указују на питање моћи, које је у овом случају јасно на страни националне идеје, која је помоћу фигуре Србије и буквално и идејно детерминисала лик и деловање српског владара.

Краљ Александар Обреновић

Један од узрока силаска краља Милана са власти био је и у неиспуњењу очекивања националне елите. Његово политичко кокетирање с Аустријом и

⁶⁸ Исток, бр. 76, год. IX (Београд, 29. јун 1879).

⁶⁹ Литографија је власништво Музеја у Неготину.

константни сукоби с Радикалном партијом као представником народњаштва у Србији условили су краљеву абдикацију 1889. године.

У таквој атмосфери дочекан је нови владар, малолетни краљ Александар Обреновић. Уписивање у младог владара започело је одмах по његовом ступању на престо. Велики национални спектакл организован је у Крушевцу, 15. јуна 1889. године.⁷⁰ Обележавање петстогодишњице Косовске битке било је велика агитациона прослава с циљем хомогенизације нација.⁷¹ Велики спектакл у присуству припадника свих делова Српства конципиран је да доживи свој кулминациони тренутак откривањем камена темељца Косовском споменику. Илустрација из календара *Орао*⁷² упућује на процес ограничења владара од стране националне елите који се збио приликом прославе. Млади краљ окружен представницима световне и црквене елите вишеструко је детерминисан. Визуелно и идејно умањен у односу на представнике националне елите, млади краљ је остао само медијум који је попут марионете учествовао у великом националном хепенингу. Идеатор целокупне представе био је Михаило Валтровић. Учени јавни радник био је главни представник културног национализма у српској средини последњих деценија 19. и почетком 20. века. Његова улога у уобличавању и конципирању владарског програма била је кључ за разумевање визуелизације владарског програма у систему националног дискурса. Косовски мит као кључни покретачки фактор нације у 19. веку (друге половине) јасно је уписан у младог краља. Косовски мит није био само топоним колективне комеморативне и меморијске природе, већ првенствено интегрисање и национално обојени агенс, какав је и наметнут малолетном краљу. Након великог националног перформанса славље је запечаћено миропомазањем краља Александра у манастиру Жичи.

Елита је и даље инсистирала на национализовању владара. Тако је млади владар на Петровдан 1890. године посетио атеље вајара Петра Убавкића, где му је он представио своје дело, колосалног двоглавог орла.⁷³ По устаљеном обрасцу, а у складу са очекивањима, краљ је изразио дивљење према скулптури. Двоглави

⁷⁰ А. Пајевић, *Мала споменица славе Видовданске у Крушевцу и миропомазање краља Александра у Жичи*, Београд 1889.

⁷¹ Више о прослави у Крушевцу 1889. године: И. Борозан, *Крушевац као идеолошки топоним и конструкција Косовског мита у 19. веку* (у штампи).

⁷² *Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину*, Нови Сад 1889, 23–24.

⁷³ *Мале новине*, бр. 177, год. III (Београд, 1. јул 1890).

орао као национални амблем генерисао је у себи идеју нације којој се владар морао повинovati и којој је на крају морао да се уподоби.

Иста пракса видљива је и приликом одржавања Светосавског бала 1893. године који је одржан у Официрском дому, када је пред почетак бала Јован Драгашевић издекламовао краљу *Косово*.⁷⁴ Косовски мит као узус у спровођењу политике краља Александра визуелизован је и на представи *Косовски осветници* (1896–1897), коју је насликао Кирил Кутлик (сл. 162).⁷⁵ У средишњини имагинарног поља налазе се два српска монарха, краљ Александар Обреновић и краљ Никола Петровић. Апстрактно поље је, међутим, реални простор, хабитус нације, који је уоквирен ликовима косовских јунака, који се називу у позадини представе. Хероји мита постали су рам слике, који није само физичка граница већ и идејни оквир који дефинише и два владара. Испуњење косовског завета идеал је који је и краљ Александар морао да испуни, те управо на Кутликовој представи неми хероји косовске мисли јесу ти неумитни судбински чувари, сведоци и надзиратељи извршења завета. Као вечна стража, они будно прате националну политику краља Александра, који се у односу на њу у доброј мери и позиционирао у јавном животу земље.

Ослобођење поробљене браће стављено је пред владара као кључни фактор за уобличавање његове политике. Визуелна култура као ангажовани агенс имала је улогу етничког реторичког средства. Тако је краља Александра приликом доласка у његов дворцац у Нишу на зидовима сачекала представа *Херцеговачко-босански бегунци*.⁷⁶ Литографија знаменитог Предићевог дела, која је масовно умножавана и пласирана широм нација.⁷⁷ Њена снага као патриотске иконе и морално-националног симбола требало је да буде својеврстан педагошки знак који је краљу јасно сугерисао у ком правцу треба да се креће његова политика.

Приватни и јавни простори такође су трансфорисани у складу са националном идеологијом у оквиру које су важно место имале и владарске слике.

⁷⁴ *Светосавско вече*, Мале новине, бр. 16, год. VI (Београд, 16. јануар 1893).

⁷⁵ И. Паштранакова, *Кирил Кутлик-сликар портрета, жанра и историјских слика*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39 (Нови Сад 2011), 224.

⁷⁶ Н. Симић, *Херцеговачко-босански бегунци у ликовној уметности*, Београд 1959.

⁷⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 247; Н. Макуљевић, *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју, год. 11, св. 2–3 (Београд 2004), 47–63.

иначе цео намештај кућни српски је-пиротски ћилими, српске тканице, поред султанове фотографије велика слика краља Александра, краља Милана, краљице Наталије и ћитава збирка укусно распорезених слика наших виших официра, разних министара, књожевника, песника (Љуба Ненадовић, Змај)..У једном углу висе српске гусле, у једној полици пробране српске књиге, у лепом повезу....⁷⁸

Пера Тодоровић је оставио важан опис ентеријера дома Ризванбеговића у Једрену. Јасна је намера домаћина да свој простор подреди националној идеји, која се попут огледала рефлектовала у сликама *националних владара*.

Крајем 19. века идеја о сједињењу српских земаља постајала је све израженија. Визуелизација те идеје све се јасније ишчитавала и у домену визуелног. Многобројне алегоријске персонификације Србије постају све моћнији визуелни агенси који су идејно дефинисали и лик краља Александра.

Повеља Тимочке секције *Друштва кола Јахача кнез Михаило*, изведена по нацрту Петра Раносовића, данас у власништву Музеја у Неготину,⁷⁹ визуелизација је тезе о ограниченисти владара националном идејом (сл. 163). Повеља издата члану локалне средине заправо је сложена сликовна конструкција. У десном углу представљен је митски владар кнез Михаило, чије име друштво и носи. Кнез Михаила вила крунише ловоровим венцем, јасно имплицирајући његову бесмртност, док му десном руком приноси палмову гранчицу, тиме указујући на његово мучеништво. Вербална подршка сликовном наративу пренета је у ондашњој периодици, чиме је олакшано њено тумачење:

Ову повељу Управе свих кола Јахача Кнез Михаило, радио је Петар Раносовић професор Велике Школе, а умножавање извршила је најчувеније бечка радња за те послове Ангерер и Гешл у Бечу.

... Украс за сваки српски дом... На десној страни повеље, у облику стасите девојке - јунакиње, изображена је Србија, на врину коњу, оседлану и не уздану,

⁷⁸ П. Тодоровић, *Дневник*, Београд 1990, 195.

⁷⁹ Повеља је издата Стојану Љ. Станковићу, трговцу из Неготина. Истоветна повеља налази се у власништву Историјског музеја Србије, и заведена је под инвентарским бројем 234. Повеља је додељена утемељивачу Нићифору Дучићу 1895. године: Д. Бојић, *Повеље и дипломе од 17. до 20. века*, Београд 2011, 96.

који у најжешићем полету јури циљу. Девојци је на глави шлем испод кога у околону вири венац од растресита овсена класја. На прсима су токе. Од паса на низ хаљину ове младе и напредне Србије, види се липово лисје и цвеће (липа се узима као славенско дрво) на левој јој је руци штит са српским грбом, а у високо уздигнутој десници: застава свих Кола Јахача коју овима 4. децембра 1894. милостиво дарова њихов највиши заштитиник Краљ Александар. То је најкрупнија и најочљивија слика на повељи, а она изражава витештво.

На другој половини повеље изражен је други део задатка Кола Јахача - привреда.

А на десној страни горе: духовни покровитељ неумрли кнез Михаило, са небеске висине задовољно посматра кретање привреде и витештва и шаље по анђелу Србији венац среће и бесмртија.

Врло подесне и одговарајуће оквире за ове повеље израдио је г. Зимоњић позлатар (Теразије Београд). Оквиром има три врсте 15, 13, 9 дин. комад.⁸⁰

Симболика је јасна, почивши кнез је мартир, мученик, али не за веру, већ за нацију. Дакле, инверзија је јасна, пали владар харизму прима из руку виле као персонификације националног генија. Он је херој нације, модерни јунак савремене националне заједнице. Кнежев положај потврђује детерминисаност владара националним програмом. Кнез је представљен изнад владарских инсигнија и српског грба у облику штита. Он је подупрт својеврсним жртвеником отаџбине, који је саткан од кључних националних и краљевских симбола.

Истовремено, сценом доминира моћна фигура жене на коњу, која представља алегориску персонификацију Србије. Плодна женска фигура својом монументалношћу, снажним, енергичним покретом и динамичном снагом заправо доминира сценом. Држећи у руци барјак кнеза Александра који је он 1899. године ктиторисао манастир Хиландар,⁸¹ монументална женска фигура симбол је младости, полетности и будућности нације. У поређењу са стерилном фигуром

⁸⁰ *Повеља Кола Јахача*, Вечерње новости, бр. 345, год. VII (Београд, 15. децембар 1899).

⁸¹ *Хиландарска застава*, Вечерње новости, бр. 358, год. VII (Београд, 30. децембар 1899). Више о застави у контексту идеолошке размене поклона између краља Александра и манастира Хиландара: И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарски крајем 19. века* (у штампани).

почившег кнеза, који може да репрезентује слабост важећег владара кнеза Александра, фигура Србије одсликава превагу националне идеје над династичком у Србији крајем века. Не контрастирајући идеју нације и династије, морамо приметити да је крајем века идеја династије она која је морала у најмању руку коезистирати с националном идејом. Сликовно поље тако постаје национални простор славе у коме почивши кнез егзистира, који постаје сведок да се његов аманет континуирано испуњава.

Алегоријска персонификација Србије доминира и на тријумфалном луку који је уприличен поводом доласка краља Милана и краља Александра у Ужице 1899. године.⁸² Фигура Србије држи у рукама два венца којима треба да крунише двојицу владара приликом проласка кроз вратнице славе, а имена владара исписана су на надвратнику лука. Алегоријска представа мајке нације легитимише и овенчава владаре који остају у земаљској сфери, док их из више сфере маркира и печати алегоријска представа нације.

Колико је значајно било учитавање националне елите у лик владајућег краља доказ је поновна конкурентост лика алегоријске персонификације Србије и краља Александра. Уважени национални уметник Ђорђе Јовановић добио је 1900. године поруцбину од српских конзула у иностранству да изваја алегоријску персонификацију Велике Србије као свадбени дар српском краљу Александру.⁸³

Беседа која је у име конзула изговорена пред краљем Александром 23. октобра 1900. године на реторичан начин објашњава форму и функцију свадбеног дара:

... Ми се усуђујемо да поднесемо Вашем Величанству фотографски снимак статуе која представља Твоју земљу и твој народ Србију, која међу народима заузима тако угледно место, а у једно подносимо и албум, који садржи имена 40 учесника. Желећи одати почаст Србији, ми смо поверили израду поменуте слике једном од њених синова, славноме вајару српском у Паризу Јовановићу... конзули нису политичари, њихов је задатак да у иностранству заштићују интересе Срба, да на страни шире њихову трговину... Молимо вас Ваше

⁸² Више о посети краља Александра и краља Милана региону Ужица 1899. године: С. Ђенић, *Српски владари у ужичком крају*, Чајетина 2007, 9–108.

⁸³ *Почасни конзули у аудијенцији*, Вечерње новости, бр. 294, год. VII (Београд, 24. октобар 1900).

*Величанство, да од нас изволи примити стату, коју је израдио г. Јовановић. Ова слика од бронзе представља Србију, а носи назив Велика Србија. Ова слика приказује лице у стојећем ставу, у оделу српском, држећи у десној руци круну цара Душана Великог, лева рука се ослања на заставу, поред Белог Орла. Дај Боже, да се Династија Обреновића узвиси делима Ваших Величанстава, и да бели Орао кроз векове брани династију својим кљуном и канџама од сваког прождрљивца, који би занесен имао жалосне смелости, да стоји на путу мирноме развоју једнога народа, који се поноси што има Краља и краљицу, који га потсећа на то да је Милош проливао своју крв за слободу народа...*⁸⁴

Крајње одредиште скулптуре био је Војнотехнички завод у Крагујевцу.⁸⁵ Смештање скулптуре у војно срце земље знак је да је намена скулптуре била веома ангажована. Реторична агресивност скулптуре потврђена је формом, али и говором конзула. Експанзивна политика српске државе као природна ствар тренутка била је све изгледнија, отуда и алегоријска представа Србије постаје визуелни амблем идеје о великој Србији. Ширење државе било је близу, елита је тежила укрупњавању државе и сједињењу српског етничког корпуса. Потреба за већим тржиштем као и емпатична солидарност с поробљеном браћом, ставили су велико бреме на плећа краља Александра. Свадебни дар конзула је апсолутна визуелизација поменутог дискурса, који потврђује да је личност краља Александра све више постајала талац националног пројекта.

Тако се и у приватном простору краља Милана налазила даровна скулптура Србије, коју је добио још 1872. године од Београдске општине као дар приликом проглашења пунолетства.⁸⁶ Присуство скулптуре у стану краља Милана у Бечу 1901. године упућује на чињеницу да су националне меморабилије биле одрживи и дуготрајни симболи, који су деловали у вишедеценијском временском распону. Без обзира на то да ли су поменути национални реликвијари заиста будили у краљу Милану патриотски дух и национално прегнуће, они су својим

⁸⁴ *Беседа коју је 23. октобра ове године пред Њиховим Величанствима краљем и Краљицом изговорио г. Меренс, генерални конзул у Холандији, председник почасног одбора приликом свадбеног дара*, Вечерње новости, бр. 296, год. VII (Београд, 26. октобар 1900).

⁸⁵ И. Борозан, *Визуелна култура и идеолошко уобличавање Војнотехничког завода у Крагујевцу*, Историјска и уметничка баштина Војнотехничког завода у Крагујевцу, ур. Б. Радовановић и др., Крагујевац 2005, 93–111, посебно 99–102.

⁸⁶ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937, 114–115.

постојањем у сваком случају одржавали једну врсту визуелног меморијског подсећања на идеале нације.

Национализација државе и династије визуелизована је и спомеником краљу Милану подигнутом 1901. године у селу Ђурлине крај Ниша (сл. 164) Споменик у виду тријумфалног лука настао је као резултат деловања више уметника.⁸⁷ Тријумфални оквир је дело инжењера Емериха Штајнлехнера, акцесорни елементи су резултат идеје скулптора Петра Убавкића, док је сликовна портретна представа краља Милана дело сликара Ђорђа Крстића. Подигнут у локалној цркви као месту меморије на краља Милана, споменик у Ђурлинама је отелотворење селективне меморије на краља Милана. Основна функција овог споменика била је да краљу Александру на визуелан начин предочи да треба да следи патриотски курс краља Милана. Наравно да је из контроверзне политике краља Милана и његовог дивергентног односа према националној идеји узет догађај из његове прошлости који је одговарао креаторима националног пројекта. Ђурлински споменик у свом центру има сликовну композицију на којој је приказан краљ Милан у војном шатору, са акцесорним детаљима који упућују на ослобођење Ниша, али га и представљају и у ширем националном дискурсу. Слика у слици представља нишку Саборну цркву као метафору хришћанства, и предмет национализације територије која је везана за краља Милана као ослободиоца Ниша (1878. године). Новоослобођени национални домен подржан је и другим квазиаутентичним елементима који су приказани на слици, попут маршрутне карте Србије, Душанове хрисовуље... Истовремено је пали полумесец симболизовао слом ислама, као и потврду победе праве вере. Истоветан идејни оквир детерминисао је и рам који уоквирује сликовну представу. Лучна форма архитектонског рама симболизовала је тријумфални лук, имплицирајући да краљ Милан постхумно обитава у сфери бесмртности. Уведен у посвећени простор, почивши краљ бива дефинисан као херој нације, што потврђују и акцесорни вајани симболи представљени на архитектонском оквиру. Монументални двоглави орао на врху доминира порталом, док се на постаменту налазе монархијске и државне инсигније као симбол олтара отаџбине, а здесна је представљен и горионик вечне славе. Алузија је јасна, вечна ватра која не

⁸⁷ И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, 150 и даље.

догорева, на жртвенику отаџбине, патриотски маркира владара као националног радника, који је вечиту славу заслужио делањем у име нације.

Очигледна напетост између све јачих тежњи грађанства за националним уједињењем и политике краља Александра, који се последњих година своје владавине окренуо Аустроугарској, била је све израженија. Тако је национално грађанство града Београда крајем маја 1903. године искористило јубиларну прославу Београдског певачког друштва⁸⁸ за демонстрацију силе спрам краља Александра.⁸⁹ Велика истористичка манифестација имала је циљ да окупи представнике свих Срба и да од Београда направи велику патриотску сцену, што се и догодило. Београд је постао пулсирајућа бина на којој је визуелизована идеја интегралног Српства. Свечаност је кулминирала парадним маршом са двојим историјским колима на којима су се налазиле живе фигуре, од којих је једна била алегоријска персонификација Србије. Алегоријском персонификацијом Србије, уоквиреном представницима националног грађанства и подржаном делегатима српског народа из свих крајева Српства одражавала је ишчекивање нација да се промени политички курс државе, као и да су династички симболи Обреновића изгубили на потенцији. Круна више није била довољна или је пак морала да се мења. Дан након завршетка прославе догодило се убиство владајућег пара и убрзо потом наступиле су и династичке промене. Ход нације и династије поново је постао уравнотежен, без опасности раздвајања двеју идеја, које су у суштини чиниле један јединствени покрет током 19. века и сместио се у оквире пројектоване будућности, барем онакве какву су видели представници националног грађанства.

Краљ Петар Карађорђевић

Династичка промена била је логична последица деловања националне елите. Несумњиво незадовољство браком краља Александра и краљице Драге, надограђено је и недовољном брзином процеса остварења националног

⁸⁸ И. Борозан. *Естетизација, национализација и театрализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903*, Наслеђе XII (Београд 2011), 33–56.

⁸⁹ *Исто*, 46–53.

уједињења. Очекивало се да нови краљ, Петар, буде експонент нове политике, која би тај процес убрзала.

Елита је од новог владара очекивала испуњење националне интеграције. Таква визија националне будућности стављена је пред краља одмах по доласку на власт. Став елите сублимирао је Јован Авакумовић у свом обраћању краљу Петру:

*Величанство, српски народ и очекује од унука славног Карађорђа не само да ће бити потпуни уставни владалац, већ и да ће му остварити свету наду ослобођења и уједињења васколиког царства, данас, нажалост, раскомаданог и у многим под туђим господарством...*⁹⁰

Већ 1904. године, организован је велики национални спектакл, поводом стогодишњице Првог српског устанка, као и крунисања краља Петра.⁹¹ Велика историјска поворка славила је наративни ход нације.⁹² Археолошка маскарада је под велом реминисценције на славну прошлост класичним језиком историзма произвела савремени, ангажовани спектакл у име нације. Кумулативно кретање нације кроз историју посведочено је великом наративном поворком. Династичка прослава постала је супструктура великог националног самопрепознавања. Овде и сада, нација се препознала. Историјски периоди постали су део јединственог перформанса нације у садашњости, и топос реинакрнације древне монархије у нов садржај.

1. Старо доба

Славно доба српско под Немањићима оличено је у цару Душану, као најсветлијој тачци старе српске државе. Ово ће бити представљено овако:

1. Долазак Душанов објављују:

А) Гласници (херолди) на коњу, Њих је шест, одевени су у старом дворском оделу. На грудима им је српски грб, а у руци носе заставе Цара Душана (бели орао на црвеном пољу)

⁹⁰ Ј. Авакумовић, *Мемоари*, Нови Сад 2008, 532.

⁹¹ О прослави у контексту идеолошког уобличавања владарске идеологије краља Петра: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 24–26.

⁹² И. Борозан, *Естетизација, национализација и театрализација грађанства: продлава Београдског певачког друштва 1903* (Наслеђе XII), 33–56, посебно 34–35.

Б) Гласници пешаџи. Њих је четири у оделу Душанове телесне страже. Имају такође српски грб на грудима и носе у руци гласничке (херолдске знаке)

В) Фанфаре у старом оделу византијског кроја, какво се носило у то доба, окићени ловором, објављују искупљеном народу пролазак великог владоаца

Г) Одред витезова (ритера). Њих је 20. Одевени су у одело за борбу. Један је део с буздованима, а други са копљима, јашу пред царском групом, као царева телесна стража.

2. Царска група

А) Властела српска у сјајном властеоском руху, јашу пред царем на коњима свечано опремљеним. Њих је 15.

Б) Цар Душан и син му Урош јашу на коњима у свечаној опреми; узде коњима држе пажеви

В) Отроци. Шест на броју у свечаном оделу

Г) Копљаници у витешком оделу, с копљима на којима лепришају заставе из свију покрајина подложних Душану. Они завршавају групу.

2. Доба устанка

Србин се буди. Њега прене из сна родољуб, тополски јунак Карађорђе Петровић

3. Група Кара-ђорђа

А) Трубачи народни на коњима објављују ову групу

Б) Заставник у богатом шумадијском оделу на коњу развио је велику Кара-ђорђеу заставу

В) Војводе из Првог устанка, међу којима заузимају главно место: Лука Лазаревић... Најистакнутији међу њима Велики Вожд Карађорђе Петровић, неки су од војвода праћени својим заставама, тако пред Карађорђем је заставник са бело-зеленом заставом: Пред Јанком

Катићем заставник са црвено-зеленом заставом. Пред Ненадовићима заставник са црвено-плаво-белом заставом, на којој су три крста. Пред хајдук-Вељком заставник са црвеном заставом, на којој је бео крст

4. Српска војска

А) Прва војска српска из 1808-13 године, и то:

Б) Пешиадија у тадашњој униформи са музиком на челу

В) Коњица

Г) Артиљерија, с топовима из првог српског устанка. Униформа је официра и тобџија руска и то оног пука, који је био у Русији 1809 и 1810 године, под командом потпуковника грофа Орурка

Д) Војска из ратова за ослобођење и независност

Најзад на крају ове војничке поворке налази се:

Е) Вод брзометне артиљерије

Ж) Добровољци. Доста знатну помоћ у ратовима за ослобођење и независност пружали су добровољци, који су се показали у ратовима на Дрини и у Моравској Долини. Они пролазе с музиком на челу.

3. Ново доба

5. Последња група. Мирно доба, које настаје после ових ратова помаже развоју науке, уметности и вештине. Србија се труди да ступи у коло образованих народа у Европи. То нам доба представљају научна удружења и певачке друштине, гимнастичка друштва, која пролазе са својим заставама и музикама на челу.

Руководиоци свечаног хода јесу г. Мих. Рашић пук. и Спира Калик професор.⁹³

Идеја је јасна – великом костимираном поворком треба да се укаже на генезу развоја српске нације и сублимацију националне идеје која се из милитарног национализма претвара у културни национализам. Симулација је у потпуности

⁹³ *Распоред свечаног хода*, Вечерње новости, бр. 246, год. XI (Београд, 6. септембар 1904).

спроведена, и треће, ново доба, време културног национализма у ствари је будућност, јер нација још није доживела завршетак своје мисије, који се садржи у уједињењу. Носиоци културног национализма (и иза ове свечаности стајао је њен уобличитељ, Михаило Валтровић) упутили су јасан апел, или пак заповед новом краљу: будућност је у уједињењу, након чега ће доћи период мира и благостања. Тада ће се завршити велики национални наратив и нација ће повратити свој оптимални историјски *тренутак*, који се састоји у сублимацији златног доба, када је нација била на врхунцу. Протојугословенски карактер свечаности имао је циљ да антиципира стварност и да укаже на рађање југословенског културног национализма.⁹⁴ Театрално грађанство је антиципирало политичку стварност, спојивши српство и југословенство у један идиом, пре него што је у стварности конституисана нова југословенска државна заједница. Тако је грађанство генерисало идеју нације подигавши је на културни степен и умногоне предодредивши национализацију монархија, али и детерминишући ангажман национале елите. Политичка будућност је постала презентна садашњост, културна нација је интегрисала српски етницитет у нов југословенски виртуелни простор. Историјски ход нације постао је генератор новог југословенског идентитета, притом не поништивши српски етнички корен, условивши да краљ Петар не постане само чувар и носилац српског национа, већ и симбол новог, југословенског референтног система вредности.

Протојугословенски карактер целокупне прославе је снажније истакнут него приликом јавних свечаности које су се одигравале у доба краља Александра. Савез Јужних Словена као нуклеус стварања будуће заједничке југословенске заједнице дефинисан је као национална акција.⁹⁵ Делујући у име својих партикуларних националних идентитета, припадници Јужних Словена су тежили стварању јединственог јужнословенског национализма. У таквој атмосфери деловао је и краљ Петар, и са таквим ограничењима пласиран је његов медијски лик.

⁹⁴ *Свечани поход*, Вечерње новости, бр. 42, год. XI (Београд, 11. фебруар 1904).

⁹⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 319–336.

Тако је већ 1904. године Паја Јовановић насликао монументално платно *Женидба цара Душана са Александром сестром бугарског цара*, које је изложено на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду.⁹⁶ Слика је језиком алегорезе указао на паралелу – да је нови владар, краљ Петар, заправо отелотворени цар Душан, и да своју културну и националну политику води као и његов претходник у садејству са осталим јужнословенским народима, па и бугарским.⁹⁷

Краљ два национализма, српског и јужнословенског, морао је у своме лику инкорпорирати оба. Управо га таквог и види Димитрије Митриновић⁹⁸ приликом описа неприхваћене медаље, рад Ивана Мештровића, (1912–1913) која је имала да буде додељивана јунацима балканских ратова.⁹⁹ Мештровићев апологета, Митриновић је на реверсу медаље препознао неме, косовске хероје, који попут архајских каријатида, позорно стоје и чувају косовски мит (сл. 165). Тако и владар представљен на аверсу, бива посредно заточен сценом са реверса медаље. Краљ постаје првосвештеник косовске религије, док неми косовски јунаци постају жреци култа, једне интегративне, националне, јужнословенске религије, чији врховни првосвештеник постаје краљ Петар.

⁹⁶ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд 1983, 43.

⁹⁷ Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд 2010, 161–162.

⁹⁸ Више о Димитрију Митриновићу и његовој апологији косовског мита: Д. Митриновић, *Сабрана дјела I*, Сарајево 1990, 297–423.

⁹⁹ *Исто*, 343. и даље.

Слика народног владара

У оквиру културе национализма током 19. века кључно место заузима појам народа. Народ као генеришући топос деветнаестовековних националних конструката, стављен је овога пута у функцију стварања националних држава,¹ условивши да и младе монархије постану националне творевине.

Тако, многобројни елементи народности бивају инкорпорирани у шири дискурс савремености и модернизације друштва. Народни идиоми задобијају статус древности, док народ као изворна, аутохтона категорија, постаје енергетска сила која уобличава савремена друштва. Идеализоване народне врлине, попут поштења, вредноће... постају исконструисани идеали заједнице. Непатворена изворност у време индустријских промена постаје метафора идеалног света који ишчезава, који пак инверзно постаје темељ на основу кога се друштва преображавају у модерне државне творевине. Ритуали, народни обичаји..., постају део сакрализованог народа као аутентичног националног израза. Живот народа постаје временом нешто друго, чисто, удаљено од савременог света, својеврстан аркадијски простор који асоцира на златно доба чистоте и невиности. На тај начин упоредни живот народа као имагинарног конструкта постаје освештан, измештен из нечисте свакодневице.

Истовремено, визуелни језик учествује пуноправно у обликовању и представљању народних идеала, који протеком времена постају и део српског визуелног искуства у 19. веку. Символи народног живота препознају се у домену народне орнаментике. Изворна народна шара постаје део историјске веродостојности и објекат етнографских проучавања. Инхерентност народног шара постаје и особеност српског народа, чија се одредивост и посебност дефинише управо на основу аутентичности народних шара. Народна шара постаје део народног костима. Посебно се истиче украсна шара пиротских ћилима. Идеали народа постају узуси нације, а њихов значај се визуелизује симболичким предметима, попут костима и ћилима.

¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 123–142.

Такође и територија постаје онтолошки сјединитељ нације. Тако пејзаж постаје преносно извориште самог народа, али и његова последица. Тиме он задобија особености народа који га настањује и постаје један од основних топоса политичке иконографије.² Поетика предела постаје јединствени визуелни именитељ народних, оригиналних особина. Идеализовани народни живот у садејству с имагинарним пределом одсликава не само народну посебност већ и маркирање територије, која постаје интегративни топос народа. Антропоморфна форма пејзажа постаје визуелни агенс јединственог народног корпуса, чији се плурализам и регионална особеност (Шумадија, Босна...) губи у заједничком колориту народне унисонности.

Сублимацију концепта народности која се може применити на све српске владаре током 19. века изнео је Јован Авакумовић, који је краљу Петру изнео став српске елите о томе какво би образовање било најбоље за престолонаследника Ђорђа:

*Нарочито је нужно да престолонаследник буде што пре у средини народа, да прочуава његове особине и да се прилагоди нашем народном обичају...*³

Поука је имала снагу правног лека, будући да се у њој сажео став елите о томе каквог владара она хоће. Владар изникао из народа, *кост кости* народа, уподобљен мистичном концепту народности, постао је парадигма, тражени модел. Бити ближи понуђеном моделу значило је за монарха сигурнији опстанак на власти, као и већи рејтинг у народу. Тако је популарност монарха била детерминисана што подобнијим укалупљивањем у *понуђену* улогу народног монарха.

Вожд Карађорђе

Од самих почетака владарске репрезентације у 19. веку српски владари морали су да своју стратегију репрезентације прилагоде очекивањима елите. Једна од тражених форми понашања и визуелног изгледа који се очекивао од владара

² М. Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, London 1994; J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, University of Chicago Press 2002.

³ Ј. Ђ. Авакумовић, *Мемоари*, 532.

било је и уподобљавање узусима народног живота и изгледа. Идеали народа су тако постали део визуелног изображавања владара и круцијални топос владарског програма српских суверена.

Истовремено, народ није био само норма, скуп имагинарних пракси, тражених врлина и особености на које је и владар морао рачунати, већ је народ био и конститутивна категорија нације и државе, једна апстрактна категорија са стварним деловањем у пракси, која је је на симболичном, али и реалном плану легитимитизовала владара. Народност је била и морална синтагма која је имала да у складу са очекивањима нација трансформише владара, тиме умногоме условљавајући концепт владарске репрезентације.

За инсталацију војда Карађорђа нужно је било кодирање Вождовог лика. Владар који је извесно време провео у фрајкорима с оне стране Саве и Дунава засигурно је био упознат с иделима просветитељства који су се тих година развијали у Хабзбуршком царству. Такође је и српска елита школована на западњачким универзитетима баштинила идеале хуманизма, у оквиру кога и народ задобија посебно, специјално место. Интеграција народних постулата у просветитељски дискурс, или пак обратно, указују на креирање климе у оквиру које се идеали заједнице и појединца дефинишу путем јавних врлина, које су опште и заједничке читавом човечанству.⁴

На тај начин је и Карађорђево савременик описао Карађорђа, уписујући у њега тражени идеал народних врлина:

Кад су га народне потребе позивале, ништа га није могло задржати... Он се одевао као што сам већ једанпут казао, просто као један сеоски домаћин. Разлике између њега и добрих сеоских газда у ношиву никакве није било, нити је ко по оделу могао рећи: Ово је Карађорђе. Као што се у портретима види, он се једва онако облачити имао. Како је почео носити пиштоље за појасом, никада се више са њима у Србији није растајао. Његова софра није се ни онда разликовала од софри сеоских...⁵

⁴ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности, Од краја осмнаестог века до почетка Првог светског рата*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, 29–37.

⁵ Л. А. Баталака, *Живот и прикљученија Карађорђа*, прир. Р. Ј. Поповић, Београд 2004, 45.

Настављујући у истом тону, Баталака наводи и друге Вождове врлине, попут штедљивости, вредноће... Тако су особине народа засноване на просветитељском идејном систему учитане у Карађорђевог лик. Повезујући његову народност с његовим ликом, Баталака сведочи да су оне уписане и у Карађорђевог канонски портрет, мислећи вероватно на Кнежевићев портрет Карађорђа. Визуелни свет је тако потврдио и утемељио народност Карађорђевог лика, који се у овом случају преко ношње, костима као отелотворења народне скромности и особености, континуирано понављао током читавог века.

Тако Каниц следећи Вуков опис, који је пак преузет из Ранкеове *Српске револуције*, понавља став да: *...Ко би га (Карађорђа - прим.) видео у Тополи сматрао би га сељаком*. Једнак са сељаком,⁶ а опет када треба мајестетичан, и другачији. Вождова манифестација, између осталог, била је заснована на Вождовој једнакости са обичним сељаком. Дакле дефинисан као народни тип човека, Вожд је био појединац, изванредан, посебан, кога је народ изнедрио да га заступа и манифестује. На тим основама је и заснован мит о српској народној револуцији чије је темеље поставио вожд Карађорђе. Сељачко Карађорђево порекло постаће тако током века идентитетски образац династије Карађорђевић и извориште њиховог легитимитета, који ће се поново актуелизовати почетком 20. века са доласком краља Петра Карађорђевића на престо.⁷

Кнез Милош Обреновић

Легитимитет власти кнеза Милоша, као и његов лик, кодирани су и на концепту народности. Легалитет власти кнеза Милоша, и поред наследне кнежевске титуле, почивао је и на снази народа као коректива власти. Преузимањем обрасца народног живота који би се могао подвести под концепт *домаћег* културног модела,⁸ умногоме је одређено транзиционо доба власти кнеза Милоша и нормирање званичне политике аутономне кнежевине. Између

⁶ Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво*, књ. 1, Београд 1991, 337.

⁷ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 435–443.

⁸ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности, Од краја османског века до почетка Првог светског рата*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. 38–45.

османског наслеђа и новог, европског, културног обрасца⁹ налазила се стратегија изградње лика кнеза Милоша, као и његово деловање у јавном простору. Прелазни период означио је доба владавине кнеза Милоша и изградњу нових институционалних форми живота, које су почивале на конвертовању старих норми у нов вредносни систем.

Домаће стање је у својој суштини и даље било нормирано на поимању народа као симболичког топоса чији се преображај и еманципација може извести без укидања његове идеолошке самобитности и аутохтоности. Тако је многобројним манифестационим радњама кнез Милош потврђивао народне идеале. Конзумација народности уочава се приликом свадбе брата Андре Андрејевића 1834. године у Топчидеру,¹⁰ кад се кнез ухватио у народно коло. Он се тако изместио из домена референтне знаковности прешавши у хабитус народне обичајности, а дворски комплекс је постао простор ритуалне симболичке размене између кнеза и народа.¹¹ Коло, као ритуални плес чија снага лежи у колективу и јединству, постао је парадигма народног живота, тако да је кнез својим уласком у коло симболично манифестовао свој, али и заједнички идентитетски образац, чије је исходиште у народу. Напоследку, народ даје легитимитет владару, који кнез враћа народу путем ритуалног плеса. Тако се кнез преко иницијалног, вечито цикличног круга, сатканог од јединки колективног тела народа, вратио у свој природни положај. Народ је постао владар и владар је постао народ, чија је манифестација дефинисана колом.

Исконструисана једноставност народа као колективна врлина усклађена са просветитељским концептом једноставности уписана је и у лик кнеза Милоша. Тако намесник Гавриловић крајем 19. века сведочи да је кнез Милош држао до простоте народних обичаја описујући скромност Божићне прославе у кнежевом конаку, којој је и сам кнез присуствовао.¹²

⁹ Исто.

¹⁰ Србија, Новине србске, бр. 38, год. I (21. септембар, Београд 1834).

¹¹ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008, 132–42, посебно 138.

¹² Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво*, књ. 1, 176.

Кнез Александар Карађорђевић

Након краткотрајне владавине кнеза Михаила, на делу је концепт преображаја друштва и динамичног прихватања европског културног модела. Владавина кнеза Александра означена је као доба *извесне* деперсонализације, бирократизације друштва, јачања чиновничког апарата. Прихватање новог културног модела подразумевало је и промену манифестације кнеза Александра. Церемонијална јавност Обреновића није изгубила на снази, али је демонстрирана на један обазривији и ригиднији начин. Деперсонализација личности кнеза Александра и његово мање уочљиво присуство у јавности¹³ парадигматски су визуелизовани његовом војничком, чиновничком униформом у којој је партиципирао у јавном животу. Ново, европски кројено рухо требало је да укаже на идеале децентрализације државе, власти и појединца.

Упркос несумњивом прихватању нових идеала, кнез је своју потенцију приказивао у оквиру свог, исконструисаног, политичког и личног хабитуса, на имању у Тополи.¹⁴ У Тополи, митској Карађорђевој престоници, кнез је пажљиво исконструисао свој паралелни политички и идеолошки програм.¹⁵ Изван очију уставобранитеља и османске управе, дакле изван Београда, у својеврсној паралелној престоници кнез је демонстрирао своју стратегију репрезентације у којој је битно место заузео и концепт народности. Тако је прослава његове крсне славе, Св. Климент, 1845. године у Тополи била заправо слика манифестовања народности.¹⁶ У велико коло које се обавило око града уденуо се и кнез Александар. Уколико додамо да је ритам кола пратио звук гусала, јасно је да је кнез у древној престоници у срцу Шумадије у природном, аутохтоном изворишту народа и народне династије Карађорђевић, креирао свој политици хабитус.

Истовремено можемо запазити да је програм владарске репрезентације кнеза Александра био надопуњен, или пак ограничен митском, симболичком

¹³ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, 300–330.

¹⁴ Исто, 323–330.

¹⁵ Т. Вићентић, *Црква Рођења пресвете Богородице у Тополи* (рукопис мастаер рада, Филозофски факултет у Београду, 2008), 1–27.

¹⁶ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, 328–329.

фигуром народа – гусларом.¹⁷ Слепи гуслар, изванвременски сведок народне историје, постаје залог остварења народних идеала, заправо он постаје отелотворени народ. Наратор народне прошлости постаје и режисер садашњости. Звуци гусала у садејству с вербалним наративом креирају стварност и постају ангажовани народни вербално-визуелни агенс. Активни судионик у креирању родољубиве стварности, с крајњим циљем представља уједињење нација, слепи гуслар постаје симбол народа и његових претензија. Виђен на тај начин, гуслар постаје апсолутна еманација духа народа, симболичка фигура којом је детерминисан и сам владар. У том контексту присуство гуслара великим јавним свечаностима, попут ове која се одиграла у Тополи 1845. године, опште је место времена у ком су и владари били ограничени идеалима које је слепи гуслар манифестовао. Појавност кнеза је тако и у Тополи била скучена, само су у питању били други фактори. Уколико је кнез у Београду био ограничен уставним и административним нормама, онда је у Тополи он био саображен још снажнијим нормама понашања, чији је креатор био народ. На тај начин је и кнез Александар стратегију свог деловања прилагођавао различитим праксама у односу на које је визуелизовао и свој концепт народности.

Кнез Михаило Обреновић

Још у време своје прве владавине кнез Михаило се представљао као народни владар. На профилном портрету из 1841. године који је насликао Јован Поповић¹⁸ (сл. 166) кнез је представљен са фесом на глави у богатом, парадном народном костиму. Минуциозно израђен народни костим заправо је парадни оклоп испод кога се крије грађанско рухо, будући да кнез носи кошуљу са краватом. На делу је већ поменута конверзија народних идеала у нов европски модел. Трансгресија идеје визуелизована је двослојношћу кнежеве одежде. На стандардно европско, грађанско рухо наслања се народни костим, који заклања први слој одеће, али га не поништава у потпуности, будући да је и он заправо

¹⁷ М. Тимотијевић, *Гуслар као симболична фигура српског националног певача*, Зборник Народног музеја у Београду XVII-2 (Београд 2004), 253–285.

¹⁸ П. Васић, *Јован Поповић, сликар*, Опово 1971, 43–44.

скупоцена верзија градског костима, који су носили угледни појединци у важнијим градским центрима широм Балкана. Тако костим надилази реминисценцију нечега прошлог и постаје савремени тип градског балканског костима који су себи могли приуштити богатији грађани широм урбаних балканских центара. Тако народност постаје део урбаног наслеђа, где идеали народа постају део модернизацијског дискурса, надилазећи дуалну, манихејску поделу, која у народу препознаје ретроградну назадност, док у европском културном моделу препознаје цивилизацијски идеал. Кнез Михаило је тако у једном костиму успео да укаже на динамичност културних модела, који нису статичне категорије, већ су део плуралитета културних модела, који су се у телу и оделу кнеза Михаила пројавили, поставши двојни парагон произишао из заједничког обрасца.

Још изразитији пример истицања народности путем костима видљиво је на представи кнеза Михаила из 1842. године, коју је извео Анастас Јовановић (сл. 167).¹⁹ Овога пута кнез је представљен у пуној фигури. Богати, величајни костим кнеза Михаила који на глави носи фес поново је у функцији реинтерпретације народности. Овога пута је идеолошки значај представе још израженији у односу на ранију Поповићеву представу, будући да је кнежева представа настала за време његовог изгнанства. Контекст је јасан, и одражава кнежеву жељу да се он представи као једини, легитимни носилац народних идеала. С обзиром на чињеницу да је тада у Београду на власти био кнез Александар Карађорђевић, иначе оптуживан да је ненародни, изоловани, отуђени владар, представа је имала функцију на пластичан начин упути поруку реципијенту да је прави, народни владар неправедно одсутан. Намера била да се слика преведе у масовни медијум и да се потом тајно дистрибуира у земљу, с циљем рушења угледа актуелног режима Карађорђевића.

Поново је кнежево тело носило два одевна слоја. Народни, балкански градски костим као парадигма вернакуларне имагинације постао је део савременог европског статусног симбола, на шта експлицитно упућују кнежеве ципеле. Савремене, елегантне ципеле наизглед руше концепт народног костима, али у другостепеном читању оне заправо употпуњују јединствену слику коју кнез

¹⁹ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962, 43.

преко костима шаље. Модернизација путем народног, грађанство и народност – два јединствена феномена обележили су кнежев костим. У ствари, кнез је преко одела послао јасну поруку националној елити да је он носилац различитих културних модела који се међусобно преплићу, подржавају и условљавају. Уосталом, и на савременом необарокном столу који се налази поред кнеза видљив је национални, српски грб. Тако је национални симбол постао део једног савременог артефакта. Апропријација народног у модерно извршена је у потпуности. У границама тада актуелног и поновно интерпретираног неоапсолутизма, који се тих година почео дефинисати широм Европе, и кнежева маскарада одише снагом и моћи. Поједине варијације на тему биле су у функцији потврде значаја кнежевог костима, посредно указујући на његову приврженост народним идеалима. Стога представа кнеза у народном костиму која се чува у Музеју града Београда (сл. 168)²⁰ само је незнатно модификована верзија претходне литографије Анастаса Јовановића о којој смо причали и која се чува у Народном музеју у Београду.²¹ Анастас Јовановић је на верзији из Музеја града Београда изоставио фес и изменио колорит, док су све друге појединости остале идентичне.

Колики је значај кнежевог народног костима видљив је и из податка да се кнез управо у том костиму вратио након изгнанства у Београд 1859. године.²² Костим као манифестација идеала народа имао је функцију да покаже јавности да се кнез као гарант народних права поново вратио у земљу, обзнанивши крај ненародном режиму Карађорђевића.

Истицање народности кнеза Михаила евидентно је и на знаменитој литографији *Срби око гуслара* (сл. 169), коју је Анастас Јовановић извео 1860. године.²³ Уобичајена иконографија сцене у којој окупљени представници народа слушају слепог гуслара, који гусле испред светог записа, хрста, који представља табуисано народно дрво, допуњен је ликовима из династије Обреновић, међу

²⁰ Литографија се налази у власништву Музеја града Београда и заведена је под инвентарским бројем АЈ 267.

²¹ Е. Блануша, *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића из збирке кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 254.

²² М. Тимотијевић, *Efemerni spektakl za vreme druge vlade kneza Miloša i Mihaila Obrenovića 1859–1868*, *Peristil* 31–32 (Zagreb 1988), 305–312.

²³ Павле Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 43.

којима се истиче лик кнеза Михаила у народном костиму. Имплементација лика кнеза Михаила у оквиру народног хабитуса, простора у коме је конструисано јединство времена и радње које одговара народним идеалима, потврђује чињеницу да је за потребу пропагандног програма кнеза Михаила било од изузетне важности његово смештање у свети простор народа. Доминантна фигура гуслара је центар композиције док су сви остали актери сведоци гуслања. Представа кнеза Михаила, иако наглашена ставом и богатством ношње, не доминира сценом. Фокални центар посматрача је усмерен ка личности гуслара као симбола народа, коме и кнез мора да се приклони. Тако народни простор, који је саткан од људи и инхерентног предела, чини један унисони спектакл боја и облика прилагођених идеалном, имагинарном антропоморфном народном простору, у коме водеће, али ипак нормирано место заузима кнез као предводник народа. Велику популарност ове литографије као свете националне иконе потврђује и податак да се могло наћи у многим домовима током 19. века.²⁴ Тако је композиција *Срби око гуслара* постала национални топос и предмет уосећавања, али и визуелна читанка национа, из које се могао уочити однос владара и народа током 19. века.

Сцена с платна имала је своју реплику у стварности, поготово када су у питању велике, јавне свечаности, попут прославе Цвети 1865. године.²⁵ Српски гуслар, као неизоставни део народних светковина, нашао се на истом простору и у јединственом временском оквиру заједно са српским кнезом. Тако је у Топчидеру одржана грандиозна јавна јубиларна празнична прослава педесетогодишњице Таковског устанка, када је коначно утврђен у јавности значај Цвети, као централног народно-династичког топоса. Цвети су постале кључни династички празник, систематски инкорпориран у колективно јавно сећање национа управо преко исконструисане везе између династије и народа. Конекција два субјекта имала је своје исечке приликом топчидерске прославе. Дискурс народности подстакнут је церемонијалним приношењем хлеба и соли кнезу, доказом народног гостопримства и оданости, о чему сведочи и кнез Михаило у изговореној здравици:

²⁴ Представа је била аплицирана и на кућним сатовима: *Исто*.

²⁵ *Београдске новости*, Видовдан, бр. 57, год. V (Београд 22. мај 1865).

Пуно је срце моје радости од ове чаше вина, што у најсвечанијем дану нове србске историје седим за једним столом са одабраницима мога народа, и са свима заједно делим леб и со по старом србском обичају. Сви ћете се уверен сам са одушевљењом одазвати мојој здравици, која се у ових неколико речи састоји: У здравље и за сјајну будућност Народа Србског.²⁶

Једна трпеза и један обед буде евхаристијску конотацију,²⁷ која се у овом случају остварује са кнезом као жрецом, народне религије. Истицање народности кнеза Михаила путем народног костима евидентно је и приликом велике прославе педесетогодишњице Таковског устанка, која се одиграла на Цвети 1865. године у Топчидеру.²⁸ Велики династичко-национални перформанс који је одржан у знак сећања на Таковски устанак претворио се у строго нормирану јавну свечаност где су се у једном моменту у колу нашли кнез Михаило у народном оделу и окупљени народ.²⁹ Заједничком игром која је била плод пажљиво инсцениране стратегије, требало је потврдити комуникационо јединство кнеза и народа, који у моменту плеса постају јединствен интеркомуникациони агенс. Коло српске слободе, краљевско коло, призренско коло, косовско коло и друге српске игре, како се наводи у извештајима,³⁰ постали су део перформанса, ритуалног цикличног кола, које је формом сатканом од спојених тела манифестовало ланац, везу, савез владара и народа, сједињених у једно народно тело.

Велико празновање празника Цвети, као и његов подстакнути народни патос, указују на увођење хришћанског празника у домен народно-националног календара. Државни етатизам свео је празник на ниво народног с циљем произвођења меморије на догађај подизања Првог устанка. Тако је култура сећања својим мнемотехничким средствима извела преобразбу празника, сместивши га у колективно памћење нација и уврстивши га у народно-патриотски календар. Кнез Милош и народ постали су слика створеног сећања, а на исти начин је кроз

²⁶ *Здравица Његове Светлости народ*, Видовдан, Бр. 58, год. V (Београд 24. мај 1865).

²⁷ S. Bertelli, *The King's Body, Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*. The Pennsylvania State University 2001, 200.

²⁸ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе XI (Београд 2008), 9–51.

²⁹ *Исто*, 21.

³⁰ *Београдске новости*, Видовдан, бр. 57, год. V (Београд, 22. мај 1865).

матрицу меморијског процеса пропуштен и кнез Михаило, који је у Топчидеру симулирао и обнављао догађај момента подизања устанка.

Истицање народности подстакнуто је и у јануару 1866. године. Тада је у двору одржан велики бал, чији је домаћин био кнез Михаило, док је од знаменитијих гостију посебно истакнут херцеговачки народни првак Лука Вукаловић, као симбол свенародног концепта догађаја. Тај народни дискурс истакнут је и у опису извештача који наглашава:

Као и свако весеље у србскога домаћина, тако је и оно у двору Светлога Владаоца Србског свагда значајно по своје народном духу који се у свима народним састанцима поред забаве крети још и родољубивим мислима. И по томе је забава у двору србскога владатеља, где се он налази обкољена већом множином чланова свога народа, више него обична забава подобног рода.³¹

Концепт је јасан, бал није био само социјални перформанс владајућих елита, већ је пре свега био народни догађај који је предводио први српски домаћин, кнез Михаило. Интерес народа је тако диктирао ноту, забава није постала предмет самозадовољног грађанства, кастински хепенинг, већ је она имала улогу да на пропагандан начин истакне на кохезивну снагу јединственог народног ткива, чији курс даје народни владар – кнез

Михаило.

Готово истога дана, две године доцније у двору је поново одржан бал.³² Ситуација је поновљена, па чак и допуњена. Народност је поново истакнута, будући да је балу присуствовало и неколико сељака које је лично позвао кнез Михаило. Тако је двор постао топос имагинације, народна кућа, чија је *отворена* структура у себе инкорпорирала све слојеве друштва, па чак и оне који су у стварности били искључени из домена јавне сфере.

Кнез и краљ Милан Обреновић

Очекивања национа управљена према младом кнезу Милану остала су у истим категоријама. Један од идеолошких конструката који су учитавани у лик

³¹ *Београдске вести*, Вечерње новости, бр. 5, год. XXXII (Београд 15. јануар 1866).

³² Вечерње новости, бр. 5, год. X (Београд, 11. јануар 1868).

кнеза Милана били су и идеали народности којих се држао кнез Михаило и у односу на које се и кнез Милан морао прилагођавати. Тако се наводи да:

*Наша жеља би била да светли господар често полази у средину народа, те тако да изучи у самом животу све оно из нашег народног организма, што је владаоцу потребно да зна. У честом и непосредном сношају владаоца и народа наћи ће њгова светлост средство, да се потанко позна са својим народом.*³³

Од новог кнеза тражило се да следи пример славног претка. Учитавање народних идеала репетирано је и малолетни кнез је постао *затвореник* дискурса народности, што је подвучено и у поздравној ноти из 1869. године, коју је кнезу изрекао црнобарски свештеник Јован Миловановић приликом његове посете Рачи:

*Светли кнеже. Тебе је сам Бог одредио да наше ране залечиш... Труди се кнеже, и учи из сваке књиге, а понајвише из књиге живота твог народа, па ћеш нас онда за цело умети да одведеш онамо, куд нас је желео одвести твој велики стриц – та сјајна претходница на небу српске славе и величине.*³⁴

Визуелним језиком креирана је слика о народном владару, што потврђује и знаменити цртеж Ђорђа Крстића из 1880. године (сл. 170), који је био представљен београдској публици на изложби у скупштинској сали. Исцрпан опис цртежа изнео је у ондашњој периодици Стеван Ђурчић:

У средини тог највећег цртежа стоји један грм са три гране, које представљају колена Милоша, Јеврема, и Јована Обреновића. Милошева и Јованова сасушила се а Јевремова бујно напредује. Испод грма стоји богиња Србија наслоњена левом руком на штит, а пред њом леже емблеми (знаци) народни и просветни. Све је то у хермелину српског грба. На левој страни с које је грана Милошева, стоји једна тужна девојка, држећи гусле у руци жалећи за кнезом Милошем Обреновићем II и кнезом Михаилом, чији се грбови виде, а иза њих се помаља црква Таковска. Девојка гледа на раскинуто сунце, сломљене точкове и скрхане ханджаре, подсећајући гледаоца на ослободиоца Србије, јунака таковског кнеза Милоша. С десне стране, где је грана Јевремова стоји народни војник са ханджаром у руци, левом ногом газе велику турску

³³ Видовдан, бр. 88, год. IX (Београд, 25. април 1869).

³⁴ Видовдан, бр. 99, год. IX (Београд, 8. мај 1869).

*градску заставу, а иза леђа његових види се град Ниш у пламену. То подсећа гледаоца на освајање Ниша, што представља проширење Србије, велики труд нашег витешког Господара. Над гробом стоји Његово Височанство Књагиња Наталија, држећи на крилу Његову Светлост Књаза Престолонаследника Александра, наду нашег млађег нараштаја. Иза његових леђа види се град и један део вароши Београда при изласку сунца, што значи да је под Обреновићем IV синуло Србији сунце независности државе. Та слика рађена кредом и тушем, изведена је са особитим трудом, вештином и разумевањем предмета, а заузима прво место међу цртежима.*³⁵

Сложени, алегоријски цртеж може се читати на различите начине, имајући у виду да је Крстић, као учени уметник, исконструисао композитну, вишеслојну представу. У једном од читања овај цртеж се управо препознаје као слика којом је означена симбиоза династије Обреновић с актуелним владаром кнезом Миланом на челу и идеје народности. Генеалогско стабло Обреновића извире из Шумадије, повезаност тла и породичне лозе аутохтони је доказ јединства владајуће породице и поднебља из којег је поникла. Локална средина детерминисала је породичну генезу, коју додатно детерминишу ликови гусларке и народног војника, који симболично и композиционо уоквирију централну представу.

Народ у пракси деветнаестовековног националног дискурса еманација је или пак производ тла. Мистична земља детерминисала је народ, који је с друге стране, ограничио владара, који и сам постаје део мистичног терена, поднебља. Управо тако је посету кнеза Милана Крушевцу 1875. године окарактерисао извештач *Вечерњих новости*, наводећи: *Маса одушевљеног народа, окруживала је Господара као море...*³⁶ Спојени у један појам, народ, земља и локално поднебље чинили су интегративни идиом саткан од универзалних принципа и регионалних детерминаната.

Истицање народне детерминанте помоћу територијалне структуре кулминирало је исте године приликом кнежеве посете Копаонику:

³⁵ Чланак Стевана Ђурчића изашао је у Српским новинама, бр. 212, 23. IX 1880, и пренесен је у: М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 9–13.

³⁶ Српске новине, бр. 109, год. XXXXIV (Београд, 16. мај 1875).

...приспео је на врх Копанника око пола осам. Овај тренутак живеће у народу док је народа. Кад се Господар допраћен народом, испео на коњу на највећи врх, који је висок 6000 стопа, народ га је замолио да на том месту за спомен, постави камену белегу, и да може од сад, за сва времена, тај врх звати Кнез Миланов вис. Господар је задовољио жељу молилаца, одобравајући да се тај врх од тада зове по његовом имену.

Величанственост погледа с Кнез Милановог виси, јединствена је на целом тропољу. Овога пута магла беше истина легла у долине, али дивота снежних ланаца, поглед губећи се у безмерној даљини показиваше Господару да далеко из граница наших, има српских срдаца, која верно куцају за њим, која помишљају на велику прошлост, а жуде за лепиом будућношћу, како у Њему гледају свога спасиоца, свога избавиоца. Шар планина испод Косова, па до ђеца и Комова у Ерцеговини, будиле су у господару тешке успомене на народну прошлост, изазивале велике очинске мисли о општој будућности. Господар се није могао растати од тога места, која му стављаше под ногу сву негдашњу Србију...³⁷

Опис догађаја је пластичан приказ дискурса народности пропуштеног кроз концепт кохабитације владара и природе, где монарх постаје отелотворени део природе и тиме посредно народа, али који истовремено према својој слици уподобљује природу и народ.

Театрално спајање владара, природе и народа потврђено је кнежевим усећавањем српске територије. Наиме, кнез је на врху провео два сата, стојећи као својеврсни маркер планине. Он је постајао њен природни завршетак, еманација народности, чије је обитавање на врху било пропраћено српском песмом и колом.³⁸

Истоветан однос између народа и владара видљив је и на фотографији из Историјског музеја Србије (сл. 171),³⁹ где владар позира у народном руху. Дискурс народности читава се и на фотографији из Архива Сану, на којој видимо

³⁷ Српске новине, бр. 111, год. XXXIV (Београд, 19. мај 1875).

³⁸ Исто.

³⁹ Фотографија се налази у власништву Историјског музеја Србије.

како кнез Милан позира у народном оделу (сл. 172).⁴⁰ Инсценација народности коју је овом приликом кнез Милан желео да подвуче истиче снагу идеје народности с којом је и кнез морао рачунати. Обучен у богато народно рухо, али не и гиздаво, кнез Милан шаље поруку о скромности народа, што манифестује костимом који је обукао. Етика тако прелази у естетику, те кнез Милан својом маскарадом шаље поруку о сопственој народној етичности која се визуелизује у скромности и достојанству.

Српско-турски ратови 1876.-1878. године учврстили су *јединство* кнеза Милана и народа. Агитација и пропагандна активност Двора покренути су са идејом да се одржи мобилност нација, и у ту сврху је додатно учвршћена веза владара и народа. Тако су кнез и кнегиња у мају 1877. године посетили Жарково крај Београда.⁴¹ Место је преображено у складу са орнаментиком народног ношава, будући преображено ћилимима са народним шарама и мноштвом народа у народним ношњама. Општинска кућа је постала носилац перформативне *народности*, с посебним акцентом на дувар где су се нашле: *окићене слике Наталије и Милана окружене венцима од шареног цвећа, док су с десне стране биле постављене слике Милоша и Михаила и целе породице*.⁴² Након пријема и пригодне свечаности уприличене у част посете *светлих гостију*, дошло је до церемонијалног и исконструисаног јединства, која је окончана моментом уласка *светлог пара* у народну масу.

Током година су континуирано пласиране оптужбе на рачун краља Милана као одрођеног, ненародног владара, које су још појачане с појавом и учешћем Радикалне партије у политичком и јавном животу Србије, нагнале кнеза да своје европско одело замени *непатвореним* народним рухом.

Реалнију слику о односу владара и народа представио је Карл Гебел на акварелу из 1881.⁴³ Овде је на делу дихотомија у оквиру једне народне светковине-сабора-фолкорни, народни живот представљен шаренилом, експлозијом боја у опозиту је спрам одеће кнеза Милана и кнегиње Наталије, на

⁴⁰ Фотографија се налази у власништву Архива САНУ и заведена је под инвентарским бројем 13613-4.

⁴¹ Исток, бр. 58, год. VII (Београд, 27. мај 1878).

⁴² Исток, бр. 58, год. VII (Београд, 27. мај 1878).

⁴³ Слика је репродукована у: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 198.

којима доминира уздржани тон и грађански патос. Сведеност боја је надопуњена готово статичним фигурама владарског пара, што је још уочљивије ако их упоредимо са вибрантним народним колом које се одвија непосредно поред владарског пара. Међутим владарски пар својом одмереношћу и изолацијом шаље поруку да је незаинтересован за пулсирајуће народно коло, што ствара две готово сепаратне сфере. Међутим, читање представе не води ка тумачењу које би делило две структуре у оквиру бинарне поделе, грађанско и народно, већ да је владарска пракса подразумевала вишеслојно перформирање, које се мењало у складу са функцијом и наменом. Некада у народном оделу, некада у грађанском, некада у прожимању оба, кнез Милан је, као и други владари током 19. века, своју стратегију опстанка на власти прилагођавао захтевима које су различите структуре јавности захтевале од њега.

Краљ Александар Обреновић

Уписивање концепта народности у лик краља Александра Обреновића започето је веома рано. Тако је већ 1882. године на дипломи коју је Београдско певачко друштво уручило Емилијану Јосимовићу⁴⁴ приметан концепт читавања народности у лик будућег владара (сл. 173) У горњем делу слике налази се у медаљону лик малог наследника престола, док по вертикали у дну представе доминира лик гуслара, који је представљен у идеализованом пејзажу. Порука је јасна, вертикална линија идејно спаја два лика и уписује врлине народа у малог престолонаследника, који на тај начин и пре преузимања власти добија визуелну лекцију из народног живота. Повеља Београдског певачког друштва, као уваженог културно-патриотског друштва⁴⁵ које је неговало народни мелос, указује на то да је концепт народности био опште место у оквиру генерисања културног прогреса нације и коме се и владар морао повиновати.

⁴⁴ Диплома је власништво Београдског певачког друштва из Београда.

⁴⁵ Више о Београдском певачком друштву: И. Борозан, *Естетизирање, театрилизација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903*, Наслеђе XII (Београд 2012), 33–56.

Још значајнија визуелна порука која детерминише владара јесте представа малог владара у народној ношњи са фесом на глави, рад Стевана Тодоровића, настала 1881. године⁴⁶(сл.174). Масовно пласирање Тодоровићеве представе младог престолонаследника потврђено је у веома популарном календару *Орао*.⁴⁷ Свесрпски концепт *Орла* показује да је популарисање лика младог престолонаследника у народном костиму било од великог националног значаја, будући да је неопходно да целокупни национ види да је владарска кућа верна народним идеалима. Млади престолонаследник је тако од самих почетака постао предмет читавања елите, на шта указује и Светосавски бал из 1893. године. Тада је у Офицерском дому одржан бал на коме је након краљевог ора играна *шумадинка, македонка...* Концепт народности је потврђен и *мешањем* краља и народа, будући да је краљ повео коло у коме су се налазили и појединци обучени у грађанско, али и народно одело.⁴⁸

Исконструисани догађаји имали су функцију да визуелизују јединство народа и краља који је потекао из народа. Тако је велики династички перформанс који се збио током посете кнеза Николе Београду на Видовдан 1896. године протекао, између осталог, и у духу народности. Династичка конкордија Обреновића и Петровића,⁴⁹ као двеју народних српских династија доживела је свој врхунац за време спектакла који се одиграо у Топчидеру о прослави Видовдана 1896. године, о чему сведочи и Луј Леже:

За краљев пријем је подигнут павиљон који је гледао на широку ливаду, на њој су били дуги редови сељака који су представљали тако сликовиту панораму како се само могла замислити. Трубе су објавиле долазак краља и кнеза, после пет минута дошла је и краљица Наталија, тада сасвим изненада, збијене масе сељака почеле су да се крећу под ведрим небом. У једном тренутку они су се разишли у бескрајни низ, њишући се тамо-амо у једноличним покретима једног кола – два корака напред и један назад, а тада – један напред а два назад. Неко би могао да се зачуди како је могуће наћи разоноду у тако монолитном

⁴⁶ Слика је репродукована у: Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић, 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002, 165.

⁴⁷ *Орао. Велики српски илустровани календар за 1882. годину* (Нови Сад 1882), 10.

⁴⁸ *Светосавско вече*, Мале новине, бр. 16, год. (Београд, 16. јануар 1893).

⁴⁹ И. Борозан, *Политичка употреба слике: династичка конкордија Обреновићи-Петровићи*, Зборник Народног музеја у Београду XX–2 (Београд 2012), 219–243.

кретању – тада се мелодија претворила у играње неког другог кола које је показало ватреност и дивљу енергију. И то тако збуњујућу и фантастичну. Док сам га посматрао у Србији. Ја сам увек сматрао коло као идиотску разоноду. Али Срби разумеју дух игре, сваки њен покрет говори, или боље речено, пева вама – и опчињава као Мерлинова мађија...⁵⁰

Мистична игра народа у сагласју с природом креирала је атмосферу органског јединства народа и земље, што је визуелно потврђено илустрацијом пласираном у Орлу за 1897. годину.⁵¹ Таква представа која је изведена пред српским владарима указивала је на заједништво и јединство народа, као на путоказ којег требај да се држе у стварности често посвађани владари двеју српских династија.

Ограничење краља Александра концептом народности истакнуто је и намногим визуелним представама које су штампане у масовним медијима. Тако, Ђорђе Врбанац, аутор књиге *Обреновићи и Немањићи – или упоређење два светла примера из наше прошлости*, из 1900. године, на основу конструкције о народној династији Немањића прави паралелу с династијом Обреновића.⁵² Тако је и нова српска династија, попут старе средњовековне, изданак народа, аутентични производ народног духа и генија.⁵³ На илустрацији из Врбанчеве књиге јасно је имплициран концепт народне династије Обреновића, с ликом краља Александра у центру златног круга који сачињавају митски преци, чланови династије Немањића. Он упућује на тезу народности, по којој су обе династије изникле из народног органског бића, да би се потом пројектовале и спојиле у једном моменту у јединствен хронотоп.

На илустрацији из француског часописа *L'illustration* лик краља Александра такође је смештен у домен народног (сл. 175) Лик краља Александра у медаљону ограничен је многобројним детерминантама народног израза који је визуелизован поводом учешћа Србије на Светској изложби у Паризу.

⁵⁰ *Београд у деветнаестом веку*, Из дела страних путописаца, Београд 2008, 197.

⁵¹ *Орао. Велики илустровани календар 1877* (Нови Сад 1897), 15.

⁵² Више о слици: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 96–97.

⁵³ *Исто*, 162–165.

Пропагирајући идеале народа као кључног елемента у вернакуларној мобилизацији нације, српска држава је на Светској изложби у Паризу⁵⁴ наступила са препознатљивим фолклорним мотивима нације.⁵⁵ Тако и на овој представи видимо ткаље како ткају пиротски ћилим, као производ који еманира у целости народни гениј.⁵⁶ Лик српског монарха из медаљона *посматра* дела народног духа и тиме даје печат народном изразу, али са могућношћу да он својим погледом управо и легитимише сам народ. Дакле, могућност читања је вишеслојна, тако да на тренутак можемо да изместимо представу краља Александра као ограниченог монарха, који се искључиво подређује народним хтењима у име елите. Снажно интониран, персонални период владавине краља Александра, појачан је саприсутством краљице Драге,⁵⁷ која постаје прва српска, народна краљица.⁵⁸ Многобројне суспензије устава и борба против политичких партија обележили су владавину краља Александра.⁵⁹ Како се крај века приближавао, идеја народности добила је све јачи замах. Краљ је пропагирао непосредну комуникацију с народом као извором свог легитимитета. Партије су означене као нарушиоци природног стања које у један организам спаја народ и владара. Тако, да сада владар легитимише концепт народности, он постаје отелотворени народ, каквим га је дефинисао председник Општине града Ниша, приликом краљеве посете Нишу 1900. године:

Што је сунце земљи, то си ти, Господару, народу Твоме. Као што сунце чудотворно дејствује, да све оно што земља даје живи и напредује, тако исто, Ти, Светли Краљу, Својим превисоким посетама роду Своме,

⁵⁴ Више о структури светских изложби које су се одржавале током 19. века у: М. F. Zimmermann, *Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889, Frankreich 1871–1914*, Stuttgart 2002, 148–175.

⁵⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 324–327.

⁵⁶ V. Vitković-Žikić, *Pirotski ćilim*, Beograd 2001.

⁵⁷ Више о краљици Драги: А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009.

⁵⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 143–144.

⁵⁹ Више о политичком аспекту владавине краља Александра: С. Рајић, *Александар Обреновић, Владар на прелазу векова – сукобљени светови*, Београд 2011.

*благотворно дејствујеш, да у Твоме народу расту и усавршавају се све оне врлине неопходно нужне за његов живот...*⁶⁰

Концепт народности и поимања државе као великог газдинства са српским краљем као домаћином на челу те велике корпоралне задруге, вербализован је приликом краљевих агитационих турнеја по унутрашњости. Истовремено су се такви ставови могли чути и у краљевом одсуству, када су се рецитовали вербални панегирици у краљеву част. Тако, приликом отварања скупштине у Нишу 1898. године, и краљевог одбијања да се оснују скупштински клубови, јер би наводно повећали странчарење, један посланик је изрекао следеће:

*Већина посланика из народа пристаде одмах на ову мисао Краљеву: Држава је – рече један од њих – једна велика задруга, а Краљ је старешина те задруге. И право је, да се старешина договара непосредно са задругарима за све, ...*⁶¹

Након вербалне оде краљу Александру, народни посланик је, као потврду легитимитета народности актуелног краља, указао на митску личност кнеза Милоша, кога је дефинисао као родоначелника династије, народног првака, онога који је из срца српске земље, Шумадије, подигао народни стег. Управо тих година кнез Милош се проглашава за Великог, са задатком да се одржи пољуљани углед владајућег краља. Сећање на кнеза Милоша постаје ангажовани конструкт, о чему сликовито сведочи начелник пожаревачки Јездих приликом откривања споменика кнезу Милошу у Пожаревцу 1898. године:

Исус, велики учитељ човечанства, који је својом светлом науком преобразио свет, рођен је у итали, у јаслама, Дјева Марија родила га је надахнућем Духа Светога.

*Китњаста и чаробна Шумадија родила је Српскога Милоша, она је била мајка његова, Геније српски био је његов отац.*⁶²

Шумадија, као централни, интегративни нуклеус српских земаља, мистична је мајка митског родоначелника породице Обреновић. Тако је лик кнеза

⁶⁰ В- Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897 до 8. јула 1900*, књ. 3, Београд 1906, 544.

⁶¹ *Исто*, 487.

⁶² *Исто*, 532.

Милоша доведен, сравњен, и детерминисан мистичном земљом народа, његов дух је дух народног генија, проистекао из народног поднебља.

Истоветно читавање видљиво је и у опису краљеве посете Књажевцу у мају 1900. године, из пера ватреног присталице династије и председника владе Владана Ђорђевића:

*Тада је настао тренутак редак и можда јединствен у повесници. Одушевљен Господар ушао је у најгушће редове заносно одушевљеног народа, потпуно се помешао с грађанима Својим и тако заједно са њима пешке отишао до Свога дворца... То је било као неко духовно братимљење народа са преузвишеном личношћу миропомазаног Краља. У тихом пролетном вечеру обасјаном озго пуним месецом и безбројним звездама, а доле осветљеном исто тако безбројним лампионима, отворило се срце народно и примило у се слику свога племенитог Краља да је као свети аманет носи с колена на колена.*⁶³

На исти начин, у духу династичке пропаганде, на снажној вези између народа и краља Александра инсистира и Ана Луњевица, описујући краљев дочек у Смедеревској Паланци, и масу народа која је направила чврст круг око владара, напоследку се стопивши са њим.⁶⁴

У склопу глорификације кнеза Милоша и концепта народности и сам династички празник Цвети добија све више на значају. Визуелизација Таковског устанка у централној сали Пожаревачког начелства крајем 19. века (сл. 176), изведена на основу предлошка знамените и популарне представе Таковског устанка коју су 1862. године реализовали Винценц Кацлер и Стеван Тодоровић, један је од најупечатљивијих примера.⁶⁵ Популарна представа подизања Таковског барјака која је током века масовно пласирана, постала је образац и канонски тип за визуелизацију почетка Другог српског устанка.⁶⁶ Пожаревачка представа настала крајем века доказ је континуитета визуелизације таковског

⁶³ Исто, 537.

⁶⁴ А. М. Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, Београд 1995, 148.

⁶⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 99.

⁶⁶ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 282–304.

култа,⁶⁷ али и његовог динамичког развоја, који је пред крај века попримио митске размере.

Колико је потенциран концепт народности крајем века и колико је у ту сврху коришћен мит о народном владару кнезу Милошу, уочавамо и на примеру његове спомен-собе у топчидерском дворцу, у коме је поставка култне кнежеве спомен-собе заснована на концепту народности.⁶⁸ Скромне кнежеве чакшире као део сталне поставке, биле су између осталог култни предмет, меморабилија којом је требало да се укаже на кнежеву личну скромност као последицу његове народне етичности. Многбројна сведочанства посетилаца конака крајем 19. века истичу и препознају управо концепт народности у брижљиво изрежираној поставци кнежеве спомен-собе, истичући просте народне атрибуте, попут штапа, чакшира и једноставног гвозденог кревета.⁶⁹ Дакле, идеали скромности учитани су у Милоша Великог, и он је за потребе актуелног политичког тренутка селективно меморисан као човек из народа, који треба да легитимише оспорени владајући пар и династију на умору.

Краљ Петар Карађорђевић

Након свргнућа *ненародне* династије Обреновић, на престо је дошао краљ Петар Карађорђевић. Нови лик владара, који је био готово непознат јавности, био је савршено подобан медијум за учитавање идеје народности. Наслоњен на лик освештаног родоначелника династије вожда Карађорђа, краљ Петар је кодиран у склопу тезе о народности династије Карађорђевић.

У визуелној култури је од самог почетка владавине краља Петра владар детерминисан дискурсом народности. Тако је од првог корака краља Петра његов политички правац искоординисан у складу са жељама народа. Наравно да је елита конципирала такав правац, истичући новог владара као доброг народног монарха,

⁶⁷ Осликана представа *Таковског устанка* красила је таванице приватних домова, на шта упућује и случај из Врања. Представа се датује у 1881. годину: Исто, 403.

⁶⁸ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, 39–40.

⁶⁹ Вечерње новости, бр. 125, год. VIII (Београд, 6. мај 1900).

који ће се бринути за све слојеве друштва, чиме га је контрастирала ненародном, отуђеном и затвореном поретку раније династије.

У визуелној култури је од самог почетка владавине краља Петра владар детерминисан дискурсом народности, што потврђује фотографија (сл. 177) из Музеја града Београда, на којој је приказан владар у идеализованом пределу у присуству сељака (народа).⁷⁰ Краљ из народа међу народом у природном окружењу, визуелизована је потврда топоса народности, као и топоса територије. Представа постаје реминисценција на слику *Срби око гуслара*, са изменом у виду централне фигуре. Уместо фигуре гуслара сада централним делом композиције доминира краљ Петар. Фотографија је настала вероватно приликом неке од многобројних посета краља сеоском становништву, од којих ћемо истаћи краљево визитацију селу Кијеву 1904.⁷¹ године, приликом које је краљ општио с народом, посетио оближњу кафану, а напослетку сељанима сугерисао да треба да буду изнад партијских трзавица, посредно имплицирајући да је управо он та потребна, интегративна народна фигура, која стоји изнад дневних несугласица и отуђених елита.

Истицање концепта народности с циљем стварања осећања једнакости између владара и поданика, које је требало да створи исконструисану слику о јединственом народном организму, манифестовано је и приликом јавних збивања. Тако је краљ Петар на дворском балу у јануару 1904. повео игранку *србијанком*,⁷² истичући концепт народне игре додатно потврђеног модерним националним патосом, који је детерминисао и масовне забаве попут балова на двору.

Сублимација народности у контексту наратива о народном краљу и династији Карађорђевић задобила је своју потврду на акварелу Владислава Тителбаха из 1905. године, на ком је представљен ентеријер сеоске куће у Мачви.⁷³ (сл. 178) Тителбахове представе биле су заправо сценски измонтирана и исконструисана слика српског села, које, за разлику од наступајућег урбаног,

⁷⁰ Фотографија се налази у власништву Музеја града Београд, и заведена је под инвентарским бројем 107.

⁷¹ *Краљ у Кијеву и Кнежевцу*, Вечерње новости, бр. 111, год. XII (Београд, 23. април 1905).

⁷² Штампа, бр. 5, год. III (Београд, 5. јануар 1903).

⁷³ Слика је власништво Етнографског музеја у Београду и заведена је под инвентарским бројем 422.

индустријског града, живи у свом изванвременском, хармоничном, идиличном свету, заснованом на исконским народним вредностима.⁷⁴ Сублимацију таквог концепта видимо и на представи ентеријера сеоске собе, где се указује на народне вредности, оличене у простоти, једноставности и рустичности као скупу пракси које одражавају моралну особеност српског сељака, који се парадигматично маркира народним шаром која доминира пресвлакама на намештају. Истовремено, простор собе је украшен сликама које указују на појединачну приватност појединца, али и на опште место украшавања ентеријера приватних домова. На левој страни централног зида доминирају, једна поред друге, патриотска икона, вероватно представа Косовског боја, и Богородичина икона. С друге стране видимо Буковчеву литографију с ликом краља Петра, испод које се налазе гусле, као отелотворење народног духа. Тако је као пандан обавезујућим патриотским иконама и верским представама постављена и династичка икона, слика народног краља Петра, чијом представом у овом брижљиво изрежираном простору указује се на инкорпорацију краљеве слике у један идентитетски хабитус народа, и на његовог верски, национално и династички одредивог појединца.

Поглед на изложбени павиљон Краљевине Србије у Лондону 1907. године у оквиру Балканске изложбе,⁷⁵ савршен је пример уоквиравања и идејног и композиционог краља Петра у дискурс народности (сл. 179). Биста краља Петра, која је у центру изложбене просторије, као и два портрета престолонасленика Ђорђа и краљевића Петра,⁷⁶ уоквирени су пиротским ћилима као отелотвореним симболима народног духа.

Краљеву народност истиче и Димитрије Митриновић у свом опису Мештровићеве медаље *Косовски осветници 1912–1913*, из 1913. године. У приказу медаље он краљев лик чита у складу са савременим ставом о народном, расном словенском духу, чије је извориште у изворном, природном прапочетку и који се отелотворује у виду примордијалног народног духа који прелази у једно, чак помало сирово, архајско сељаштво:

⁷⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 126–129.

⁷⁵ *Србија на Балканској изложби 1907. године*, Београд 1907.

⁷⁶ Слика је репродукована у: *Нова искра*, бр. 11–12, год. VI (Београд, новембар–децембар 1907), 317.

Благодарност је нације ослободитељима на једној страни медаље, краљ пак ослободитеља на другој, ослободитељ старе Србије краљ пучанин, окруњен, и у одећи која је и одежда свештеничка колико је никишићска или невесињска сељачка бјелача, јашући на гиздавом и поноситом ђогату као што јашу победитељи и ослободитељи, и сокола древне српске госпоштије, поноситог и срчаног, држећи на десници. Сељачки је краљ, један Матија Губац, владар кога је народ хтео земље која оре и сеје и жање и гоји стада, и српска је круна на глави једног обрађивача тла Србијиног, који има душу и лице Карађорђевог унука.⁷⁷

⁷⁷ Д. Митриновић, сабрана дјела, књ. 1, ур. П. Палавестра, Сарајево, 1991, 359.

Слика црквеног владара

Изузетан положај Српске православне цркве у друштвеном животу Србије у 19. веку¹ у великој мери ограничио је и владарску слику. Црква као институција препозната је као очувалац српског национа и као гарант његове будућности. Истовремено је она као и широм Европе, дефинисана као веома значајан социјални агенс друштва и генератор религиозних потреба.² Поред првенствено хришћанског универзализма, црква у Србији је услед неубичајених политичких околности (османско ропство) дефинисана и као национална институција.

Српски владари су морали слушати глас цркве и уважавати одређене захтеве које је висока црквена јерархија читавала у владара. Слика о идеалном хришћанском владару, као рецидив барокног верско-политичког програма, допуњена је новим националним садржајем.³ Тако је владар постајао инверзна слика, коју је црквена јерархија уобличила. Идеални владар морао је да буде у служби хришћанске националне цркве и да буде гарант црквених привилегија.

Истовремено је владарима одговарало да буду протектори цркве, али и да буду под њеним окриљем. Тако су се у међусобној сарадњи, али и поларизацији, надопуњавали и надметали српски владари и црквена јерархија током 19. века. Цркви је требала помоћ владара који би јој гарантовао привилеговани положај, док је владару била потребна црквена легитимизација, на основу које би конституисао и манифестовао своју мајестетичност, као Божјег изабраника. Тако је владар морао да свој имиџ у јавности прилагоди и црквеним жељама. Многобројне визуелне представе резултат су поменуте нагодбе и потврђују пропагандно деловање владарских слика. Настале често и без одобрења самог владара, владарске слике су биле у служби детерминисања владара, који се морао понашати у складу с очекивањима моћног црквеног клера. Превага једне или друге стране у борби за примат, или пак периоди сарадње, имали су одјек и у уобличавању и функционисању владарских слика током 19. века.

¹ Више о Српској православној цркви и њеном деловању у 19. веку: Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, књ. 2, Београд 2002.

² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 77–95.

³ М. Тимотијевић, *Стефан Немања у барокном верско-политичком програму српске цркве* (Stefan Nemanja in the Baroque Religious-political Program of the Serbian Church), Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, Београд 2000, 395–408.

Тако су црквене церемоније, у којима је истакнуту улогу имао владар, заправо биле представе манифестације владареве моћи. Миропомазања, крунисања, венчања, погребни, визитационе посете владара храмовима, празничне процесије служили су да се истакне улога цркве у легитимисању владара, који је потврду свог ауторитета морао да добије од цркве.

Прописи који су дистрибуирани на нивоу Митрополије београдске морали су се поштовати на нивоу целе црквене организације.⁴ Разграната парохијска мрежа била је у служби подржавања владарског култа. Тако су богослужбена прослављања имендана кнеза Александра Карађорђевића 1843.⁵ и 1845,⁶ помињање кнеза Милоша приликом литургије 1836,⁷ позивање на покорност кнезу Михаилу 1840,⁸ као и препоруке о дочеку кнеза Александра 1840,⁹ сликовити примери из којих се сагледавају на шири аспекти и претпоставке уобличавања владарске моћи.

Владар је морао рачунати на моћ и углед црквене јерархије и стога је слика владара пласирана у складу с очекивањима црквених структура. Тако је у Србији током 19. века реактуализован стари црквени модел о светој заједници с владарем, попримивши нову снагу у складу са савременим друштвеним токовима.

Простор храма током 19. века био је ексклузивни јавни простор.¹⁰ Метафора јавности, место репрезентације елите простор храма био је и политички хабитус. Театарски аспект црквеног простора није мимоишао ни презентацију владарске слике. Тако је храмовни простор постао сцена, бина, на којој су се актери политичког живота манифестовали. На тај начин је и слика владара детерминисана простором и наменом храма постала његов партиципијент, уобличавајући и преображујући карактер и функционисање црквеног простора.

Иако ниједан српски владар током 19. века није био канонизован, што је основна претпоставка за осликавање појединог лика у црквеном простору,

⁴ *Уредбе и прописи Митрополије београдске 1835–1856*, ур. З. Ранковић, М. Лазих, Пожаревац 2010.

⁵ *Исто*, 141.

⁶ *Исто*, 62.

⁷ *Исто*, 25.

⁸ *Исто*, 181.

⁹ *Исто*, 93.

¹⁰ Н. Макуљевић, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Београд 2006, 102–105.

неколико владарских представа је ипак живописано. Типичан пример је репрезентативни, меморијски портрет краља Милана у ћурлинској цркви.¹¹ Метаморфоза простора извршена је владарским портретом. Култни простор храма преображен је владарском сликом у церемонијални, владарски простор.

Раскид са таквом праксом покушао је да успостави учени митрополит Михаило који је наредио да се премажу осликане представе њега и кнеза Милоша, насликане крајем века у цркви манастирској цркве Свете крај Параћина.¹²

Пракса визуелизације владарских ликова у простору храма је у извесној мери опстала упркос деловању митрополита Михаила на сузбијању *смештања* неканонизованих ликова у црквени хабитус. Поред споменика, који су алузивно указивали на моћ и манифестацију владара, од изузетног су значаја биле и осликане представе с ликовима владара. Иако ниједан српски владар током 19. века није био канонизован, што је основна претпоставка за осликавање појединог лика у црквеном простору, неколико владарских представа је ипак живописано.

Такође су и представе Стефана Првовенчаног, као метафоре савремених владара, као и поједине представе актуелних владара на владарским троновима, биле алегоријске слике владарске присутности. Мењајући одсутног владара путем супституционе снаге осликаног лика, владарске слике на троновима су биле потврде присуства насликане личности. У случајевима када су владари присуствовали црквеним церемонијама, што је подразумевало реално владарско присуство на троновима, настало је прожимање реалног владаревог тела и његовог дублираног сликовног близанца. Трон је тако постајао носилац дуалне владарске слике, која се путем теорије репрезентације сједињавала у један презентни сликовни медијум, чији је носилац био трон.

*До архиепископског стола постоји у већини цркава саборних још један стол за владоаца, који као прави син цркве и помазаник божји почаствован је од цркве....*¹³

¹¹ И. Борозан, *Споменик у храму: теторија краља Милана Обреновића*, 150 и даље.

¹² Н. М. Трифуновић, *Споменица блаженоупокојеном Архиепископу Београдском и Митрополиту Српском Михаилу приликом Открића и Освећења Његовог надгробног Споменика*, Београд 1902, 18.

¹³ Митрополит Михаило, *Црквено богословие*, Београд 1860, 29.

У наведеном цитату митрополита Михаила види се значај који су владарски троновима имали у црквеним ентеријерима као експлузивни артефакти. Представе владара на владарским троновима потврђују вишеслојност функционисања владарске слике у црквеном простору, потврдивши присутност владара у јавном простору храма.¹⁴

Кнез Милош Обреновић

Однос црквене јерархије и војвода Карађорђа тешко је разлучив. Устаничке борбе, грчка јерархија, патронажа Васељенске патријаршије над Београдском митрополијом онемогућавају да се осветли однос и евентуално ограничење владарске слике од црквеног клера.

Покушај устаника из 1805. године да се, по програму који је саставио прота Матеја Ненадовић, Карађорђе миропомаже у манастиру Боговађи, упућује на прве појаве сакрализације владара. Истовремено, не постоји довољно података који би у потпуности осветлили однос јерархије и првог српског владара у 19. веку.¹⁵ Након добијања самосталности Београдске митрополије 1831. године, почиње да се јасније уочава динамични однос српских владара и црквене јерархије. Однос кнеза Милоша и цркве донео је једну нову динамичну везу између две власти.¹⁶

Миропомагање кнеза Милоша први је јавни догађај који је указао на неминовност учешћа црквене јерархије у дефинисању кнежеве слике.¹⁷ Помазаник божји који прима харизматични дар, отелотворује идеалну слику по жељи цркве. Син цркве, а не само син божји, слика је у чији рам владар треба да се инкорпорира. Самовољни први кнез Србије морао је, и поред своје

¹⁴ Н. Макуљевић, *Прилог проучавању сликаног програма владарских троновима у Кнежевини - Краљевини Србији*, Саопштења XXV-XXVI (Београд 1995–1996), 229–235.

¹⁵ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, 123–124.

¹⁶ Р. Љушић, *Кнежевина Србија 1830–1839*, Београд 2004, 444–450. О ктиторству кнеза Милоша: Д. Кашић, *Рад кнеза Милоша на подизању и обнови цркава и манастира*, Гласник Српске православне цркве 10 (Београд 1960), 266–271; Д. Страњакловић, *Кнез Милош према вери и цркви*, Исто, 262–266.

¹⁷ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 338–340.

ауторитативне природе, да се у одређеној мери усагласи са црквеним жељама, иако је владар неговао личан однос с Богом, без цркве као посредника. Личне молитве кнеза Милоша уз церемонијално кађење указују његово лично виђење кнеза као директног божјег изабраника.¹⁸ На сцени је поново провокативно питање ко је глава, у овом случају земаљске цркве, митрополит или владар. Притисак који је кнез вршио на јерархију, његова ауторитативна реч која се слушала, имплицирала је постављање и свргавање епископа. Такав ауторитет морао је доћи у колизију с црквеним. Но, кнез није могао без црквене потврде, тако да је чин миропомазања као јавни перформанс указао на однос моћи у друштву и указао на детерминисаност владарске слике црквеним жељама.

Идеолошки центар владарске репрезентације у црквеном храму био је трон.¹⁹ Фокус владарске манифестације, жиљна тачка погледа, трон је својим издигнутим и маркираним положајем представљао владара у пуном ауторитету. Настао као пандан архијерејском трону, теоретски је означавао симфонију црквене и световне власти, однос који би идеално представљао синергију два ауторитета. У пракси, трон је служио за репрезентацију партикуларних ауторитета. Тако је кнез Милош управо са владарског трона одржавао ред и мир током службе у крагујевачкој цркви.²⁰ Мајестетична фигура владара с ауторитетом суверена дириговала је паством током службе. Владар као гарант мира током одржавања свете тајне дефинисан је као врховни ауторитет у систему одржања црквеног церемонијала. Његов неприкосновени ауторитет визуелно је потврђен и представом чалме (турбана) на владарском трону у крагујевачкој, чиме је посредно сугерисан кнежев ауторитет.²¹ Чалма је као визуелни симбол кнежеве власти и моћи указивала на правни и симболички капитал владара и у моментима његовог реалног одуштва.

Сликовни израз је допуњавао визуелну моћ владарског трона. Представљање владара као живе слике током одржавања служби у цркви

¹⁸ Исто, 76–77.

¹⁹ Н. Макуљевић, *Прилог проучавању сликаног програма владарских тронов у Кнежевини - Краљевини Србији*, Саопштења XXV-XXVI (Београд 1995–1996), 227.

²⁰ Р. П. Марковић, *Црква кнеза Милоша у Крагујевцу*, Крагујевац 1935, 81.

²¹ Исто, 58–59.

маркирао је трон. Трон као церемонијални артефакт и репрезент одсутног владара био је носилац визуелног изображавања одсутног владара.

Пласирање владарске слике у храму као носиоцу идеолошког значења владара зависило је од два фактора. Прво ограничење потицало је од стране османске власти. Представити слику полувазалног, али националног владара у храму било је недопустиво. Други разлог лежао је у немогућности да се неканонизовани ликови изобразе у црквеном простору.

Ограничен таквим околностима, кнез Милош је на почетку седао на владарски сто, на коме је био изображен патрон његовог дома, Свети Никола.²² Истовремено, кнез је поменуто ограничење превазилазио сигнификативним језиком. На трону у Крагујевцу и Београду био је исписан кнежев лични мото: *Милост твоја, Господе, нека ме прати у све дане живота мојега.*²³ На тај начин се апстрактност породичног патрона надомешћивала персоналном кнежевом крилатицом, што је омогућавало чвршће повезивање владара са директном божјом изабраношћу.

С добијањем световне и црквене аутономије, кнез је слободније верификовао своју харизматичност. Слабљењем османске власти, јачањем аутономије кнежеве личности и државе коју је он отелотворавао догодиле су се и визуелне промене на владарском трону. Тронове је место лика Светог Николе почела красити фигура првог српског краља, Светог Стефана Првовенчаног.²⁴ Аналогија је јасна – лик првог српског краља идентификациони је образац савременог кнеза, који није само типски узор и модел владања већ и дублирани близанац, репрезентативни близанац новог српског кнеза. Дакле, није само у питању језик алузије и угледања, већ је на делу репрезентативно спајање двају владара. Древни владар постао је типски узор, модел уподобљавања, на крају се отелотворивши путем визуелног лика (или у визуелном лику) кнеза Милоша.

Упркос снажној личности, кнез је морао свој легитимитет ојачавати црквеном потпором, поготово пред крај своје прве владавине, који је обележен

²² Путешествије по Србији од Јоакима Вујића, Београд 1999, 14.

²³ Исто, 14.

²⁴ Н. Макуљевић, Прилог проучавању сликаног програма владарских тронов у Кнежевини - Краљевини Србији; Rew. W. Denton, *Servia and Servians*, London 1862, 69.

јачањем опозиције кнежевој самовољи. Потчињавање, макар на формалном нивоу, световне власти црквеној – јасно се уочава из извештаја Герасима Герасимовића, који је био очевидац читања фермана на Светог Андрију 1838.

Описујући свршетак великог јавног спектакла он наводи:

Свтјевизији Књаз, огрнут дарованом му херванијом царском, стао је пред Митрополита, и учинивши пристојно поклојеније, пригнуо је по обичају главу.²⁵

Да је у питању само формално потчињавање кнеза црквеној јерархији, јасно је када се до краја сагледа догађај који Герасимовић описује:

По сосвршенију молитве и благословенију, Господин Митрополит Антим, сасхтајавивши са десне стране Светлога Књаза, узео је десну руку књажевску честно са својим рукама Архијерејским, а Господин Архимандрит Мелентије приђе са леве стране, и узме леву руку Књажевску, и тако тихим и благовјенијим ходом (док су међутим појци појали: Цар небесни за челокољубљије на земљи јави се) приведу Светлога Књаза преко цркве до уготовљенога места и поставе га благочино у стол Књажевски.

После тога приђе Митрополит к Његовој Књажевској Светлости, пољуби га по обичају. И честита и учини му поклоњеније светло Књажевско, за њим господин Мелентије, и сва остала Господа приходили су редом к Књазу, честитајући му и љубећи му књажевски skut.²⁶

Крешендо свечаности јасна је порука указује да је кнез рачунао с неопходном потчињеношћу црквеној елити, али да је крај спектакла припао њему. Церемонијално увођење владара на владарски трон поткрепљује нашу тезу о владарском трону као фокалном центру храма у контексту тумачења храма као владарског простора. Симболичним сједињењем владара и трона потврђен је динамизам моћи владарске слике у простору храма.

²⁵ Георгије Георгијевић епископ Шабачки, *Знаменити догађаји новије Србске историје*, Београд 1838, 104.

²⁶ *Исто*, 105.

Однос световне и црквене власти који је постављен у доба власти кнеза Милоша континуирано ће се мењати током века, надопуњавати, усложњавати али ће конкурентност власти бити и даље у фокусу односа какав је био у доба кнеза Милоша. Међусобно се подржавајући две структуре власти ограничавале су једна другу и у међусобној интеракцији креирале су у јавности слику владара.

Истоветно ограничење владара црквеним ритуалом десило се и након смене власти и доласка кнеза Михаила на српски престо. Тако је 5. марта 1840. године на Калемегдану,²⁷ након читања фермана, уприличено миропомазање кнеза. Пре него што је церемонијал доживео свој кулминациони моменат оличен у миропомазању кнеза светим миром, владар је обавио низ стандардних радњи које су претходиле финалном делу обреда. Тако је најпре држао свећу, да би потом исповедио символ вере, па положио заклетву на устав заклевши се на јеванђељу. Уследило је и увођење у олтар као особено право владара, након чега је владар целивао престолне иконе, да би коначно био свечано миропомазан и напослетку је монарха најстарији епископ *увео* у владарски сто, означавши тако да је кнез достојан да седне на својеврсни приуготовљени владарски престо.

Ритуал је поновљен 1842. године, само је главни актер промењен. Црквена нота дефинисала је и ритуал миропомазања новог кнеза—Александра Карађорђевића. Тако је крајем октобра 1842. миропомазан нови кнез, о чему сликовито извештавају *Српске новине*:

...изашао је митрополит на амвон и позвао Књаза да прочита символ вере и тиме православу веру исповеди, и после позвао га је да на Устав заклетву положи. И једно и друго кнез је са урођеном му благопристојношћу извршио и тиме се завештао да ће Устав ненарушиво бранити. Потом започео се чин миропомазања, у који је пар Ђакона донео Кнезу ужежену свећу. По свршенију Евангелија изашло је цело чиновдејствујуће свеиштенство на царска врата с приходећа два ђакона и ставило се тако у ред, да су код амвона и с једне и с друге стране права два ђакона била, а за њима све по два свеиштенника лица од нижег степена на више прилазећи ка царским вратима станила се, најпоследва пак архијереја до самог степена пред царским вратима место заузела, и

²⁷ Српске новине, бр. 20, год. VII (Београд, 9. март 1840), 73.

онда се приближио Епископ Тимочки, Доситеј Новаковић са првим ђаконом на десној страни стојећи к столу кнежевском, и позвао Кнеза да миропомазања ради приступи к царским вратима, на која је позвао Кнез са Епископима дошао посред постављеног чиновдејствујућег свеиштенства до степена пред двери, где га је митрополит са два ђакона, од којих је један књигу држао а други свећу, очекивао и по прочитанију прописаних молитава, пошто се и сам Кнез на исти степен попео, светим миром помазао, а ужички епископ, Г. Нићифор, који је као и Тимочки на истом степену стојао, помазана места је одтирао. По миропомазанију Кнез се од истога Ужичког Епископа, коме се један ђакон придружио спроведен вратио на своје место, и за тим је следовала молитва са коленоприклоненијем а за тим Тебе Бога хвалим.²⁸

Исти догађај описује и Никола Христић који га употпуњује са моментом самог миропомазања, наводећи:

За овим, при свечаном појању, две владике одведу Књаза к олтару, где га Митрополит прихвати, и овај метне унакрст своје руке на његову главу, помоли се Богу за његов благослов, на то помаже чело, браду, оба образа и руке Књажсве са светим.²⁹

Хијерархија акционог делања је јасна, делујући митрополит и пасивни владар. Олтар који заступа митрополит потврђује трон који репрезентује кнез, што наводи на закључак да је макар у јавном, репрезентативном простору црква симболичким знацима господарила над државом, чија је визуелна агенда видљива у случају кнежевог миропомазања.

Друга влада кнеза Милоша и кнеза Михаила

Ограничење владареве слике црквеним клера појачано је за време власти кнеза Александра Карађорђевића. Владар несумњиво слабијег ауторитета од кнеза Милоша није се исувише мешао у црквене прилике у доба своје власти. С друге

²⁸ Српске новине, бр. 44, год. IX, (Београд, 31. октобар 1842), 345.

²⁹ Н. Христић, *Мемоари 1840–1862*, Београд 2006, 65.

стране тај временски период је обележила снажна личност митрополита Петра Јовановића.³⁰

С повратком кнеза Милоша и Михаила визуелизована је идеја о владару као божјем помазанику. Тренутак повратка освештаног хероја, старог кнеза Милоша, у земљу попримио је обележје масовне хистерије.³¹ Култни херој постао је поново реалност и поново је постао део меморијске структуре црквеног памћења. Тако је г. Бихели, директор карантина у Радујевцу, у спомен кнежевог повратка и ступања на тло у Радујевцу, цркви у Радујевцу даривао икону Тајне вечере, на чијој је полеђини исписано:

*За спомен доласка Светлог Господара нашег Милоша, 11. јануара 1859. год.*³²

Јасна алузија на евхаристијски карактер иконе је несумњива. Жртвени карактер Тајне вечере у центар фокуса ставља искупитељску Христову жртву. У садејству са инскрипцијом, икона мења карактер презентујући индиректно владара као префигурацију Христове жртве. Стари барокни владарски програм, снажно истакнут у репрезентативном систему Хабзбурговаца,³³ временом се контекстуализује и постаје део модерног деветнаестовековног дискурса. Владар постаје префигурација Христа, његова жртва изједначава се са Христовим телом и крвљу. Он постаје носилац спасења, или чак и сам извор милости.

Упркос чињеници да је донатор иконе световно лице, несумњив је црквени идеатор. Вероватно је идејни творац иконе неко од учених црквених лица који је био под снажним дејством култа кнеза Милоша у Тимочкој крајини.³⁴ Митски владар који је присајединио Крајину 1833. године Кнежевини Србији постао је харизматична личност, јунак целог округа. Отуда је даровна икона постала део

³⁰ Више о лику и делу митрополита Петра Јовановића: А. Ивић, *Митрополит Петар Јовановић, његов живот и рад 1833–1859*, Београд 1911.

³¹ С. Јовановић, *Друга влада Милоша и Михаила*, Сабрана дела, књ. 3, Београд 1990, 341. Више о месијанском поимању лика кнеза Милоша: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 320–325.

³² Србске новине, бр. 31, год. XXVII (Београд, 10. март 1859), 124.

³³ Више о теоријским оквирима владарске репрезентације на примеру интеракције слике Хабзбурговаца и Срба: И. Борозан, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности (Нови Сад 2012), 95–114.

³⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 114. и даље.

црквеног наслеђа, предмет колективног подсећања на митског хероја, али и детерминанта чију присутност и значење владар није могао игнорисати.

Црквени владар по мери Српске цркве детерминисан је и приликом јавних званичних догађаја. Уобичајени улазак владара у град приликом многобројних визитација увек је започињао посетом локалној цркви. Након целивања крста испред цркве, који је по устаљеном обрасцу кнезу на целив приносио парох или локални епископ, кнез би церемонијално био увођен у простор храма. Ситуација је поновљена и приликом посете кнеза Милоша и кнеза Михаила Шапцу у јануару 1859. године.³⁵ Тада је шабачки епископ Михаило дочекао кнежеве испред храма, да би их након ритуалног целивања крста увео у цркву. На крају епископ је *отпустио* владаре речима:

*Пођи дакле Господару, у име божије са благословом свете цркве из овога свештенога храма љубљеном народу и јави му се са љубављу, милошћу и правдом: Благословен гради у име Господње. Амин*³⁶

Намера је јасна, епископ у ограниченом и инклузивном црквеном простору посвећује владара и потом га *отпушта* у световни простор. Миропомазаник божји легитимитет задобија на светом тлу и након тога са потврђеном харизмом изнова делује у сфери општег, у домену политичког универзума.

У истом духу поздрављен је и кнез Милош 1860. године по повратку у Пожаревац.³⁷ Божји помазаник се помолио у цркви, док је кућа преко пута двора била окићена његовим ликом који је пропраћеном инскрипцијом:

*Дан рођења оче твога,
Васкрсну нам славу,
Њиме србству даде Бог, Твоју мудру главу,
О небески оче дај
На њу круне србске сјај.*³⁸

³⁵ Српске новине, бр. 12, год. XXVI (Београд, 27. јануар 1859), 44.

³⁶ Исто.

³⁷ Српске новине, бр. 63, год. XXVII (Београд, 28. мај 1860).

³⁸ Поред слике кнеза Милоша, биле су изложене и слике кнеза Михаила, књегиње Љубице и књегиње Јулије: Исто.

Тако је визуелном културом на експлицитан начин потврђена детерминисаност владара црквеним канонима и нормама, и омогућено да кнежев лик у садејству са текстом упути поруку да је владар директни изабраник божји, индиректно потврђен црквеним посредништвом и ауторитетом црквеног клера.

Након смрти кнеза Милоша потврђивање црквености кнеза Михаила дефинисано је и путем великих црквених обреда који су се обављали изван храмовних порти. Тако је на празник Богојављање 1861. године³⁹ велика литија изашла на Саву на освећење богојављенског крста. Свечану процесiju по устаљеном распореду предводили су кнез и митрополит. На крају ритуала митрополит је свечано покропио кнеза освећеном водом. Иста ситуација поновљена је и 1866.⁴⁰ године. Свечана процесija запечаћена је кропљењем кнеза освећеном водом. Цела мајестетична и мистична сцена допуњена је и пратећим акцесорним елементима. Тако је догађај уприличен пропратним ефемерним конструкцијама које су имале да додатно подстакну значај догађаја, а томе су допринеле две пирамиде и велики крст од леда који се налазио између њих.

Кнез и краљ Милан Обреновић

Након убиства кнеза Михаила на власт је дошао малолетни кнез Милан. Један од првих јавних наступа кнеза Милана збио се управо у простору храма. Кнез је миропомазан у Саборној цркви у Београду, о чему је писало и ондашње званично гласило, *Српске новине*.⁴¹ Чин миропомазања извршио је митрополит Михаило. Мистичним актом миропомазања владара који ће владати у име божје требало је да се у кнеза учитају захтеви српске цркве. Чин помазања протекао је у атмосфери великих очекивања и спиритуалног поимања кнежеве харизме. Реторичким патосом митрополит је истакао:

Слушајте Срби и Српски народе – сам Бог отвара небо и говори громовним гласом да чују сви његову вишу реч о помазаницима његовим: Неприкосновени

³⁹ Српске новине, бр. 4, год. XXVIII (Београд, 10. јануар 1861).

⁴⁰ Српске новине, бр. 2, год. XXXII (Београд, 8. јануар 1866).

⁴¹ *Миропомазање његове светлости књаза српског Милана М. Обреновића IV, Српске новине*, бр. 86, год. XXXIV (Београд, 23. јун 1868).

су помазаници Божији... то су изабраници Божији који се посвећују да управљају по вољи народа.⁴²

Помазаник божји, кога ће митрополит типолошки изједначити са Давидом, Јосифом Константином, владарима из лозе Немањића,⁴³ постаје носилац наде и очекивања цркве.

*Благоверни Кнеже. Почем се по милости Божијој и чудодејства његова пресветога Духа ми сада у овој саборној цркви да сврши Твоје миропомазање и освећење за владатеља Србије, те по установљењу стародревних хришћанских царева и обичаја Твојих претходника, очекујемо ми заједно са народом да чујемо из Твојих уста исповест свете православне источне вере, те због тога и питамо те. Како верујеш.*⁴⁴

Након исповедања вере и ритуалног целивања икона митрополит је светим миром помазао кнеза по челу, очима, усницама, носу, ушима и по рукама, говорећи: *Печат дара Духа Светога...*

Потом је митрополит у беседи изнео концепт народног самодржавља пријемчивог цркви. Он је, наиме, указао на то да власт кнежева долази од народа, а да је запечаћује директно Бог: *А прогласи Господ Бог, преко свете цркве посвећују га као главу врховне власти у отечеству нашем.*⁴⁵ Опет је уследила метафора о глави, а кнез је по митрополиту симбол државе, или пак само отелотворење државе, који легитимитет задобија директно од Бога, али посредништвом цркве. Прималац је, дакле био неопходан, а каналисање божје харизме нужно, да би се у прожимању и садејству легитимисали црква, држава и монарх. Кнез постаје талац цркве, без чијег посредништва харизма остаје јалова. На крају кнез постаје медијум, он је типска фигура, која се налази између два носиоца суверенитета – народа и Бога, чије дарове потврђује црква у простору између две структуре суверенитета, неба и земље.

⁴² Митрополит Михаило, *Чин миропомазања, Светим миром Књаза Србскога Милана М. Обреновића IV*, Београд 1868, 21.

⁴³ *Исто*, 24.

⁴⁴ *Исто*, 12.

⁴⁵ *Исто*, 21.

Уследило је исповедање кредо вере. Кнез је тако положио испит, док је црква добила владара по мери својих ограничења. Црквени великостојник у име Бога верификује владара, који је окружен представницима народа као извориштем његовог изборног легитимитета. Двоструко исходиште власти је евидентно, и оно долази одоздо (народ) и одозго (Бог).

Величајност црквеног простора и место владара у њему додатно је истакнуто приликом венчања кнеза Милана и кнегиње Наталије, 1875. године. Стева Тодоровић је у форми цртежа забележио моменат венчања,⁴⁶ приказавши светли пар испод *неба* (покретног балдахина), који је додатно величао владара и његову изабраницу (сл. 180).

Особито је такав став видљив у месецима након завршетка српско-турских ратова 1876–1878. године – доба великог националног заноса и узношења кнеза на посвећени пиједестал. Повећана емоционалност изазвала је покушај сантификације кнежеве личности. Тако је начелник јагодинског округа, господин Лукић, приликом читања кнежеве декламације напоменуо да кнез заслужује епитет Свети.⁴⁷

Апстрактна категорија светости морала се локализовати и свести под категорију црквеног устројства, што потврђују и догађаји који се, такође у августу 1878. године, збили у Карановцу.⁴⁸ Наиме, тада су грађани у част рођендана тријумфујућег кнеза истакли његове слике окићене упаљеним кандилима, цвећем и стиховима. Владарска слика задобила је религиозни, иконични карактер, који је у садејству с помоћним елементима маркирао кнежев лик, стављајући га у вишу, небеску сферу.

Још је упечатљивији утисак остављала кнежева слика која је подигнута над црквеном капијом у Карановцу.⁴⁹ Поново је владарева слика уоквирена цвећем и упаљеним кандилима, чиме је јасно истакнута овога пута црквена варијанта сантификације кнеза. Том приликом пред кнежевом сликом беседио је и владика Вићентије:

⁴⁶ Цртеж је у власништву Народног музеја у Београду и заведене је под инв. бр. 250–14: В. Краут, Стева Тодоровић (1832–1925), Зборник за ликовне уметности бр. 18 (Нови Сад 1982), 121.

⁴⁷ Исток, бр. 94, год. VIII (Београд, 18. август 1878).

⁴⁸ Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

⁴⁹ Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

Још у стара времена народ израиљски приносио је жртве у славу и част народних представника, у дане њиховог рођења, а то је христова црква осветила, као што вели апостол Павле: Творите молитве за цара.⁵⁰

Жртва славе, почаст кнезу Милану, бескрвни дар владару састојао се у оданости и поштовању народа, чије је намере верификовала црква својим ауторитетом. Скуп пракси с циљем исказивања народне оданости потврђен је истицањем краљевих слика приликом свечаности у Карановцу. Краљеве слике су парадоксално постале симбол жртве, поклон народа своме предводнику. Владар је постао адресант и пошаљалац, његов лик је постао предмет искупљења и залог, спона између њега и народа. Тако је слика владара постала визуелни завет, својеврсни комуникацијски агенс између два субјекта, народа и господара.

Жеље су остале неиспуњене. Власт кнеза Милана обележили су лични сукоби кнеза и јерархије с митрополитом Михаилом на челу. Две снажне личности сукобиле су се у погледу многих питања, а сукоб је, између осталог, имао корене и у различитим идеолошким полазиштима. Кнез је био аустрофил, док је митрополит био ватрени русофил. Такође се сукоб заснивао и на питању изворишта легитимитета. Наиме, кнез је, у духу апсолутистичке воље свих Обреновића, сматрао да је он носилац суверенитета и да му за верификацију статуса није неопходна црквена потврда. Последица је била сепарација црквене и световне власти. Слика владара као медијума који треба да представља обе структуре изокренута је и владар је постао сепаратан носилац власти.

Кнез Михаило Обреновић

Велики култ кнеза мученика, који се конституисао након убиства кнеза Михаила, имао је и своју црквену употребу. Владарева мученичка смрт навела је цркву да почне озбиљно да разматра идеју о канонизацији владара. Одмах након

⁵⁰ Исток, бр. 96, год. VIII (Београд, 23. август 1878).

смрти кнеза Михаила појавиле су се идеје и у самој цркви да се кнез канонизује.⁵¹ Владар је постао својеврсни мартир, мученик на корак до канонизације. Глорификација хероја постала је део мита, са снажним идеолошким и династичким призвучком.⁵² Династија, владајуће елите, као и сама црква, учитавале су у преминулог владара своје виђење друштва и поретка. Митски херој постао је мера садашњости и ангажовани агенс у креирању будућности.⁵³ Цркви је такође требао харизматични владар. Укључење, макар и на посредан начин, хероја мученика у пантеон светих Срба везивало је Обреновиће чвршће за матичну цркву. Несталност кнеза Милана, његови чести сукоби с јерархијом, утицали су на то да је у том периоду цркви био потребан други, другачији владар, макар он био и у сфери имагинарне, идеализоване прошлости. Снагу прошлог требало је реинкарнирати у новом владару. Тако је требао да се преминули владар својим жртвеним примером учита у новог владара и да на посредан начин ограничи кнеза Милана. Посветовљење друштва, исувише транспарентне односе цркве и државе у доба власти кнеза Милана требало је заоденути у један мистичнији омотач.

Истовремено је и визуелна култура доприносила мистичнијем виђењу владарске слике. Упркос забрани приказивања неканонизованих ликова у црквама, снажна аура појединих Обреновића условила је осликавање фресака с њиховим ликовима у појединим црквама. Тако је услед снажног династичког култа, подручје Тимочке крајине, постало пријемчиво за кршење канонске забране.⁵⁴

Ликови кнеза Милоша и кнеза Михаила (сл. 181) насликани последњих година 19. века на бочним зидовима наоса цркве у Михајловцу⁵⁵ савршени су егземплум кршења поменуте забране. Ополитно постављени, отац и син

⁵¹ М. Ратковић, *Једна реч своје време (ради канонизације кнеза Михаила)*, Беседа 23, Нови Сад 1868, 178–180.

⁵² М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), посебно 45–46, 45–78.

⁵³ О политичким догађајима након убиства кнеза Михаила: И. Н. Ђукановић, *Убиство кнеза Михаила и догађаји о којима се није смело говорити*, књ. I–II, Београд 1990.

⁵⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 127–131.

⁵⁵ Уговор између сликара Милисава Марковића, начелника Среза брзопаланачког и епископа тимочког г. Мелентија, склопљен је 29. октобра 1896. године: АС, НО. 10520. Више о сликарству Милисава Марковића у михајловачкој цркви и датовању: И. Ћирић, *Црква Светог Арханђела Михаила у Михајловцу*, Сакрална топографија Неготинске крајине, прир. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 119–120.

представљени су у медаљонима у парадним униформама. Сликарик Милисав Марковић⁵⁶ је осликао кнежеве засигурно у садејству са локалним световном влашћу. Такође, осликавање није могло протећи без знања надлежног епископа.⁵⁷ Легализовање култа кнеза Милоша и кнеза Михаила које је постојало у народу није се могло извршити без одобрења јерархије, што указује да је црква визуелизацијом кнежевских ликова настојала не само да владаре сакрализује већ и да их на извештан начин лимитира. Преминули кнежеви имали су снагу егземплума и за новог владара. Њихове стварне и имагинарне улоге су обоготворене. Визуелно је градило фикцију која је употребном снагом слике постајала стварност.

Кулминација визуелизације лика кнеза Михаила десила се крајем 19. века у Књажевачкој цркви. Милисав Марковић је на јужном зиду изнад галерије насликао је у периоду до 1898. године монументалну фреску с ликом кнеза Михаила (сл. 182).⁵⁸ Стојећа фигура у уобичајеној светитељској форми с нимбом око главе експлицитно сугерише да је почивши кнез изобразен као светитељ. Уколико у Михајловцу није био представљен с нимбом, овде је визуелно претходило канонизацији која се није десила. Уколико је у Михајловцу двојна слика кнеза Милоша и кнеза Михаила могла бити тумачена као династизација и национализација цркве, овде на делу видимо инверзан процес. Сама династија и кнез Михаило детерминисани су црквеним очекивањима. Нимб око главе почившег кнеза је јасан апел цркве савременим владарима.

Ограничење владарске слике поново је задобило своју потврду у Тимочкој крајини. Игуман манастира Буково архимандрит Гаврило, саставио је нацрт замишљеног живописа који је имао да ослика Милисав Марковић.⁵⁹ Тако је требало да кнез Михаило буде представљен до западних врата с леве стране, као пандан цару Душану. Упркос нацрту, целокупан план живописања цркве је, као пренатрпан одбацио Тимочки епископ Мелентије. У сваком случају, из поменутог

⁵⁶ У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, Зборник радова Народног музеја XIII-2 (Београд 1987), 151–159.

⁵⁷ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 51–92, 155–156.

⁵⁸ Више о цркви Светог Ђорђа у Михајловцу: *Споменица Тимочке епархије 1834–1934*, Сремски Карловци 1934, 175–177.

⁵⁹ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 70–71.

нацрта уочава се да је свештенство у односу на високу јерархију заступало могућност савременијих сликарских израза у осликовању цркава,⁶⁰ а вероватно и слободнији приступ при одлучивању о томе да ли се неканонизовани ликови могу изображавати у храмовима.

Висока јерархија је, дакле, покушавала да на терену регулише избор тема које ће се осликовати у храмовима, и где је била у могућности, она је деловала у складу са ставом да се неканонизовани ликови, па ни владари, не могу осликовати у црквама.⁶¹ Такав поступак, наравно, зависио је од случаја до случаја, од епископа до епископа, али је засигурно стање у народу и свештенству у појединим случајевима стварало сопствену реалност у оквиру које су визуелни владарски ликови постали део локалног, народног, и парохијског живота.

Сакрализација кнеза Михаила није била резервисана само за простор Тимочке крајине. Милисав Марковић је 1904. године⁶² осликао и лик кнеза Михала на трону цркве Светих апостола Петра и Павла у Бадњевцу, крај Крагујевца (сл. 183). Изображавање кнежевог лика на трону као фокусу владарске репрезентације у храму потврда је дуготрајности култа почившег кнеза, који је изображен и након династичког преврата. Мимикрисани лик почившег владара остао је недирнут упркос промени политичке климе оличене у династичкој смени.

Краљ Александар Обреновић

Последње деценије 19. века обележене су и извесним променама и у самом систему богословља. Снажније ослањање на Русију и руско богословље, као и мистичнији поглед на владара као помазаника божјег, вербализовани су многобројним панегиричким беседама у част владара из дома Обреновића, као и визуелним представама.⁶³

⁶⁰ Исто, 72.

⁶¹ И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића*, 173–177.

⁶² У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, 171–172.

⁶³ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 95–97.

Светородност династије Немањића, идеална политичка структура средњовековне државе Немањића,⁶⁴ као и визуелизација средњовековне симфоније цркве и државе,⁶⁵ идеали су који се стављају пред породицу Обреновић.

У таквој атмосфери црква је дочекала промену на престолу. Краљ Милан је абдицирао 1889. године у корист свог малолетног сина Александра. Жеље и очекивања које отац није могао испунити, учитани су у сина. Повратак митрополита Михаила у земљу допринео је да се очекивања од владара у потпуности артикулишу.

Тако је одмах након ступања на престо 1889. године и велике националне свечаности у Крушевцу поводом освећења камена темељца за Косовски споменик извршено миропомазање младог краља Александра у Жичи.⁶⁶ Крунидбена црква средњовековних српских владара постала је идеолошки топос цркве и државе крајем 19. века. Златно доба државе и цркве требало је обновити, а древни манастир је био идеалан идеолошки топос за поновно откривање и учвршћивање традиције.

Млади владар је од самих почетака своје владавине, додуше под намесничком владом, морао да издржи баласт великих очекивања. Тако су краља Александра пред вратима Жиче дочекали митрополит Михаило, Јероним, администратор Жичке епархије, архимандрит Нићифор Дучић и многобројно свештенство. Потом је митрополит рекао:

Благоверни Краљу. Почем се по милости божјијој чудејством пресветога Духа, иам сада у овоме светом храму, да сврши твоје миропомазање и божјије посвећење за владаоца Србије, то Ми, представници свете цркве, заједно са народом српским, ишчекујемо, да по правилу, које је за овај случај преписано црквом, чујемо из Твојих уста исповест свете православне источне вере, те због тога и питамо Те да нам кажеш, како верујеш.

⁶⁴ С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997.

⁶⁵ Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, 2006); Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 38 (Нови Сад 2010), 35–78.

⁶⁶ А. Пајевић, *Мала споменица славе Видовданске у Крушевцу и миропомазања краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889.

Све очи беху упрте на младога краља. Који најозбиљније, узвишеним гласом пресецајући стаде јасно, гласно и разговетно читати: Вјерују во јединаго бога оца, сведржителя творца небу и земљи, видивим жевејем и невидивим – па га свега до краја тако дивно изговори, да боље не би могао ни један протопоп учинити, само што му је у томе дугом читању сметао неједнак глас, који се у њему као младићу баш сад почиње мењати са детињског у младићко-момачки. И за тим отпоче сам чин миропомазања.⁶⁷

Концепт је био јасан – црква је својом догмом преточеном у свету тајну миропомазања маркирала владара. Тако су црквена очекивања од самих почетака учитана у младог краља чије је тело постало идиом, медијум у кога су се уписивале жеље српске елите, на шта упућује и представа публикована у *Le Monde Illustré*.⁶⁸ (сл. 184) Млади владар окружен моћним црквеним великодостојницима, нашао се у вртлогу жеља и очекивања и без могућности самоиницијативног деловања. Колико је млади владар био неспреман за сам догађај и колико је радња била аутоматизована, говори и Арса Пајевић, очевидац догађаја:

Младога краља обли лака бледоћа и лице му канда још озбиљније дође, те сишав са престола, приђе дверима, где му сабљу одпасаше, на грудима раскопчаше хаљину. Те га сретни митрополит Михаило помаза светим миром по челу, грудима и рукама онако, како се свако невинашице при криштењу у цркви миропомаже.

За тим се млади, св. Миром помазани краљ, од силнога узбуђења врати натраг у свој стол, а митрополит са целим свештенством изиђе, те стојећи према краљу, одпоче дугачку молитву за св. Миропомазање, при којој смо молитву сви заједно што нас је год било у цркви уз митрополита са свештенством и малдим краљем клечали.⁶⁹

Црква је извршила стандардну радњу. Млади владар је био медијум. Његове личне особености нису биле битне. Он је по аутоматизму морао

⁶⁷ Исто, 106.

⁶⁸ *Le Monde Illustré* (Paris 1889).

⁶⁹ Исто, 107.

потиснути свој лични хабитус и постати заштитник цркве и чувар вере. Устаљени канон се морао поштовати, а партикуларност појединца макар он био и краљ, морала се ограничити јавним, у овом случају црквеним интересом.

На исти начин црква се поставила као медијатор између владара и Бога и приликом преузимања власти кнеза Александра. Легитимишући владара и након изведеног државног удара, митрополит Михаило је у беседи сажео став званичне цркве у речима:

Драги Господару, никада не заборављај Бога Оца Небесног, који те је узвисио на престо владоца миле ти Србије, И веруј, да Те он неће оставити без своје свемоћне заштите, па те лепо молим и препоручујем, да свагда чуваш у Својој души свету веру, која је котва спасења народу нашем и да поштујеш свету православну божјију цркву, која ти је добра мати пуна љубави према Теби. Нека те сахрањава Милост Божјија, нека те умудрава премудрост Божјија, нека те увек руководи правда и Закон Божјији, те да умножава славом а све то на срећу и напредак љубљене мајке Србије.

Ово ти жели, о томе се моли св. Божјија црква

*Благословено гради во имја Господње...*⁷⁰

Владар чије је срце у божјим рукама, како беседи епископ Инокентије,⁷¹ непрестано је манифестовао своју покорност цркви. Један од обавезујућих јавних чиновна којим је визуелизован однос владара и цркве била је и манифестација свете тајне причешћа. Тако је краљ Александар причешћиван самостално, док су остали његови пратиоци и великодостојници тек након њега, и то групно, приступали светој тајни причешћа. Краљ је одмах након *Хвалите Бога* улазио у олтар код двери, у који би ушао без сабље, потом би био причешћен, и тиме потврђивао своју изабраност, коју остали верници нису могли задобити.⁷²

⁷⁰ *Беседа*, Мале новине, бр. 95, год. VI (Београд, 6. април 1893).

⁷¹ Епископ је беседу одржао поводом погребма митрополита Михаила: *Говор епископа Инокентија, држан у Саборној цркви 8. фебруара 1898. год. приликом погребма митрополита Михаила*, Мале новине, бр. 43, год. XI (Београд, 12. фебруар 1898).

⁷² Као пример узели смо краљево причешћа у Саборној цркви у Београду које је извео митрополит, поводом дана проглашења Краљевине у фебруару 1898. године: *Београдске вести*, Мале новине, бр. 3, год. XI. (Београд, фебруар 1898).

Ипак, реалност се опет показала мало другачијом, тако да и идила трона и олтара није дуго трајала. Политичка нестабилност дефинисала је политички живот у доба владавине краља Александра. Однос краља према цркви такође није био на очекиваном нивоу, иако отворенијих сукоба између владара и цркве није било.

Слика владара по црквеној мери је ипак и даље пласирана и краљ је морао имати у виду све јачи црквени утицај у друштву. У склопу таквог виђења, краљу је требала црквена легитимизација, што потврђује и краљева посета Хиландару, чиме је обновљена веза српских владара и Хиландара, зачета у средњем веку, а настављена у време кнеза Милоша.⁷³ Приликом посете Хиландару 1896. године краљ се сликао са хиландарским монасима.⁷⁴ Испред тријумфалне капије позирали су краљ и монаштво (сл. 185). Уоквирен монасима, краљ је и симболично и физички детерминисан. Ритуалном разменом дарова⁷⁵ (Мирослављево јеванђење...) која је уследила између краља и манастирског братства потврђена је реципрочна веза између краља и најуваженијег манастира. Облигациона обавеза између дародаваца и прималаца дефинисала је и детерминисала и краљеву слику. Моћ цркве приморала је владара да и свој имици прилагоди црквеним захтевима.

Мистичан карактер владарске слике видљив је и у једној несвакидашњој представи. Поред владарског трона у Војној цркви Свете Петке крај Сићева осликана је, вероватно 1898. године, сцена чији опис даје Чедомиљ Марјановић:

Али најпријатнији утисак производи на посматраоца икона: бура на мору. Ова је икона израђена al fresco на дувару више леве певнице а према Краљевом столу. Она је исписана на тему из Св. Писма господин спаси мја кад је Христос спасао Петра да не утоне у море (Мат. 14,30). Она има да напомиње посматраоцу онај чудни тренутак, кад сам Бог спасе од таласа морских Њ. Величност нашег Краља Александра I.⁷⁶

⁷³ Н. Макуљевић, *Однос Србије и Хиландара у XIX веку. Студија из културне историје*, Осам векова Хиландара, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 139–153.

⁷⁴ И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарси крајем 19. века*, (у штампи).

⁷⁵ М. Мос, *Sociologija i antropologija*, књ. 1, Београд 1998.

⁷⁶ Ч. Марјановић, *Св. Петка - Параскева, подигнута у спомен спасења Његовог Вел. Краља Александра I у Бијарицу 19. августа 1895. год.*, Ниш 1899, 19.

У питању је алузија на спасење од дављења краља Александра у Бијарицу.⁷⁷ Догађај који се збио у августу 1895. године је тумачен као последица директне божје интервенције. Спасење малог владара постало је подстрек за алегоријски приказ библијског догађаја. Тако је један догађај из живота владара постао топос готово сакрализованог владаревог животописа, еквивалент доживљајима светих из библијске историје. Историја краљевог живота постала је света историја, а живот владара једнак хагиографским животописима светитеља.

Цео црквени простор маркиран је сценом спасења. Сам одабир места где ће композиција бити смештена јасно имплицира симболичну улогу владарског трона. Трон као репрезент самог владара у садејству с композицијом јасно је истакао особеност дела храма дефинисаног троним. Суплемент владара, трон, у садејству са алегоријском представом потцртао је вотивни карактер цркве. Попут Вотивне цркве у Бечу, која је такође подигнута у част чудесног спасења цара Фрање Јосифа и у којој се такође налазила алегоријска сцена чудесног избављења,⁷⁸ и поменута војна црква у Сићевачкој клисури постала је отелотворена меморија на чудесни догађај. Цео простор храма, а не само део који обележава владарски трон, постаје владарски хабитус који дефинише и конституише алегоријску представу спасења.

Спиритуално поимање краљевог спасења појачало је и овако већ изражену климу религиозног мистицизма на крају 19. века. Тако је у клими мистичног богословља и у светлости краљевог избављења свештеник Јордан Ф. Видојковић на дан Светог Николе, породичног патрона Обреновића, изрекао следеће:

... Сваки који год да се на земљи родио и живео на њој од почетка векова, а до сада признавао је и поштовао Владаоца... ако хоћемо да будемо прави и истински Хришћани и држављани. И друго да се треба покоравати и власти владаоца, јер владаоце Бог поставља, они су слуге Божије. Многи цареви царују и владаоци постављају правду, вели Господ кроз уста премудрога Соломона (прич. Сол. 8, 15).

⁷⁷ Вечерње новости, бр. 231, год. III (Београд, 21, август 1895).

⁷⁸ М. Краф, *Die monumentale Kirchenmalerei, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, 19. Jahrhundert, Hrg. von G. Frodl, Wien 2002, 304–305.

... А шта је друго држава, него та иста породица, само састављена од милиона чланова, а шта је друго владалац, него отац те велике породице. Владалац је дакле отац свога народа. А од куда долази његова власт. Очигледно од власти очеве, јер отац својом појавом претходи појави владоца. Али ко је дао оцу власт над породицом. Ви ћете рећи: природа, нужда, поредак. Тако је. Али је Творац природе и свих њених потреба, установа и појава сам Бог. И доиста нема власти вели апостол да није од Бога, а што су власти од Бога су постављене (Рим. 31..)..⁷⁹

Учитавање црквених идеала у лик краља Александра визуелизован је и једном религиозном сликом која се налазила у будоару краљице Драге у Старом конаку. Извештач овако описује слику:

*Овде пада у очи једна наивна, енергична слика: један анђео прати Александра у висину, а дубоко доле види се српски народ занет молитвом, један поп клечи пред једним дрвеним крстом.*⁸⁰

Религиозни православни мистицизам краљице Драге условио је да се и представе популарне културе сместе у њен интимни хабитус.⁸¹ Девоцијалном представом,⁸² вероватно изведеном без високих уметничких претензија, требало је да се побуди побожност као последица емоционалне сентименталности својствене клими на крају 19. века,⁸³ као и да се чула, без обзира на естетске идеале, покрену на контемплацију. Отуда и ова несвакидашња представа оставља драгоцен увид у религиозни сентимент у доба последњих Обреновића и у њихову религиозну осећајност, која је визуелизована овом девоцијалном сликом, као делом важећих елемената система владарске иконографије.⁸⁴ Слика је постала визуелни агенс,

⁷⁹ Беседа коју је на дан крсног имена Њ.В. краља Александра I Светог Николу 6. децембра 1898 год. говорио у новој крагујевачкој цркви кандидат богословља Јордан Ф. Видојковић – свештеник, Мале новине, бр. 342, год. XI (Београд, 13. децембар 1898).

⁸⁰ Стари конак II, Вечерње новости, бр. 156, год. XI (Београд, 7. јун 1903).

⁸¹ O. Tarasov, *Icon and Devotion, Sacred Spaces in Imperial Russia*, London 2002.

⁸² D. Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, University of California Press 1999.

⁸³ J. Bernard, *Christ's Journey from Barricades to Cénacle: Fin-de- Siecle Politics' Spiritualized Aestheticization*, Frankreich 1871–1914, Hrg. von G. Gersmann, H. Kohle, Stuttgart 2002, 133–147.

⁸⁴ W. Telesko, *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Wiemar 2006, 255–286.

парадигма једног времена и означитељ културе пијетизма у доба власти последњих Обреновића.

Мистично поимање власти за време владавине краља Александра своју сублимацију је имало у осликавању олтарског простора у Саборној цркви у Београду. Сликара Анастас Стефановић осликао је 1900. године хор светих Срба, али на један неуобичајен начин.⁸⁵ (сл. 186) Типске црте светитеља задобиле су персонификовано значење. У лику Светог Јована Владимира препознаје се кнез Михаило, док у лику Светог краља, Стефана Првовенчаног, препознајемо краља Милана Обреновића. Алузија је јасна, забрана осликавања неканонизованих ликова мимикријом је премошћена. Ликови освештаних краљева прошлости постали су стандард, образац за носиоца (носиоце) краљевске круне. Најсветији црквени простор дефинисан је значењем владарске слике али је и он детерминисао владарску слику.

Сличан концепт поимања слике краља Александра представио је сликар Рафаило Момчиловић.⁸⁶ Уметник, школован у Русији, свакако је био упознат са мистичним поимањем царске личности.⁸⁷ Идеали самодржавља оличени у личности последњег Романова били су део идејног предлошка и за сликара који је 1901–1902. године представио краља Александра на иконостасу у Великој Крсни⁸⁸ (сл. 187). Представивши владара у пуном орнату са крунидбеном црквом манастира Жиче у позадини, сликар је сублимирао мистично виђење владарске изабраности. Представљен опозитно краљици Драги, која је обучена у црну монашку ризу, последњи Обреновић је приказан као активни владалац. Родна подела дефинисала је владоца као суверена који влада и који је својом инхерентом харизмом заслужио да му се лик наслика на иконостасу. Слика је мењала или барем покушала да надомести реалност. У збиљи слаби монарх бројао је своје последње дане на престољу, док је краљица Драга имала у најмању руку, улогу савладара. Тако је сликовни пар са представама владарског пара заправо

⁸⁵ М. Коларић, *Непознато о познатом (олтар Саборне цркве у Београду)*, Зборник за ликовне уметности, Матица српска, бр. 15 (Нови Сад 1979), 395–405. Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Београд 1996, 133–137.

⁸⁶ У. Рајчевић, *Рафаило (Георгије) Момчиловић, Сликара, монах, мученик, (1875–1941)*, Београд 2009.

⁸⁷ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 139–145.

⁸⁸ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 179–180.

једна илузорна монтажна представа, а не рефлексивна стварности. Слика владара у крунидбеном орнату, који није ни постојао у том моменту, покушај је стварања илузорне слике о идеалној владарској улози. Реинтерпретација имагинарног средњег века, који је представљен у виду нестварног средњовековног владарског орната, потпомгнута је представом Жиче, чији је значај као средњовековне митске крунидбене цркве славних Немањића тих деценија поново откривен. Тако је конституисан један паралелни сликовни дискурс у оквиру чије је изванвремености конституисана слика идеалног владара по мери једног сликара теолога, какав је био Рафаило Момчиловић. Само место визуелизације таквог поимања владара, у једном црквеном простору изван главних токова, заправо један пример који је остао само случај. Скривена црква, изван очију јавности пре је изузетак, него правило. Она је постала слика случаја, сарадње сликара и владарског пара, без чијег одобрења овај јединствени дуални портрет последњих Обреновића не би могао настати. Готово истоветну представу краља Александра у крунидбеном орнату насликао је поново Рафаило Момчиловић, овога пута као појединачну, портативну слику, која заправо постаје икона, иконична представа последњег Обреновића.⁸⁹

Упркос оваквим изузецима, владаска слика је константно нарушавана. Краљ Александар није могао бити владар по мери цркве. Његова окрњена владарска потенција није могла да му обезбеди потврду божанске изабраности као легитимишућу претпоставку у вршењу његове земаљске дужности.

Концепт поимања владарске слике у доба власти краља Александра сублимирао је Сава Дечанац, епископ жички у свом знаменитом делу *Владалац и народ*:

Држава, која се обично свагда мање или више саставља из разних својих чланова уједињених ради опште среће домовине и човечанства, и удружених Божијим избором, у свему је слична нашем телу. Јер као што у нашем телу нема ни једног члана сувишног и непотребног, исто тако ни у великом државном телу, нема ни једног члана сувишног, да би се могло казати: непотребан је: као што и око не може рећи руци, не треба ми, или глава

⁸⁹ На уступљеној фотографији иконе са ликом краља Александра као материјалном доказу првог реда, захваљујем господину Угљеша Рајевићу.

ногама казати: нисте ми потребне (1 Кор. гл. 12, 1-31). У телу грађанском под једном управом чланови се деле на више и ниже грађане, оне који владају, заповедају и на потчињене. У телу нашем чланови такође имају понаособ своју назначену делатност и сви делови, сагласно служећи под једном општом управом, подједнако се крећу и дејствују за један општи циљ.⁹⁰

Поново на делу видимо антропоморфно поимање државе. Овога пута заоденут у хришћански дискурс стари мит о држави, владару и удовима задобија црквено обличје. Механицистичка Хобсова државна машина остаје сталешки организам који функционише по систему субординације, али је сада извориште легалитета Бог, на шта упућује и Сава Дечанац:

Коренити је извор власти у држави сам Цар царствујући и Господ Господствујући. Онако, као што је сам Творац благословом поверио и дао човеку власт и господство над свим својим земаљским тварима онако као што су избраници Божији по вољи Божијој избрани и позвани Божијим гласом да приме власт и управу свога богом повереног им народа, а именовани патријарси, народни и врховни и наследни владоци. Тако од Господа произилази власт и старешинство породично, задружно, родитељско, грађанско и Божије цркве над људима, а у свему овоме јасно и опширно може се наћи у Светом Писму.⁹¹

Држава као оквир, конституисана је на два стуба – монархији и цркви. Стога је она идеална симфонија, која у новом контексту свој врхунац остварује под династијом Обреновића. Визуелни врхунац таквог дискурса остварен је монументалним фрескама у Саборној цркви у Неготину. Монументални фриз саткан од ликова средњовековних владара из династије Немањића и српских светих архиепископа конституисао је визуелни наратив као парадигму јединства световне и црквене власти. Јединствени циклус светих државних и црквених поглавара осликао је 1901. године Стеван Тодоровић у садејству са Полексијом Тодоровићем и вероватно Милицом Марковићем.⁹² Света историја постала је не само имагинација прошлости већ и нова, савремена пракса, која се ликовним

⁹⁰ Сава Дечанац, *Владацац и народ. Крунисање и миропомазање владалаца, дужности његове и народне*, Београд 1897, 1–2.

⁹¹ *Исто*, 2.

⁹² И. Борозан, *Црква Свете Тројице-Неготин*, Сакрална топографија Неготинске Крајине, Неготин 2012, 154–173.

формама историјски манифестовала у славу траженог обрасца о идеалном односу цркве и државе.

Пантеон славних предака као типолошка, инверзна манифестација савремених хероја нације и вере кулминирала је на четвртом травеју на јужном зиду. Монументална представа апотеозе цара Лазара⁹³ савремена је реинтерпретација тријумфа династије. Тако је у црквеном храму, у простору првенствено култне намене, српска монархија доживела свој идејни и визуелни крешендо. На сложеној представи је алегоријским језиком дефинисана егземпларна улога цара Лазара, који постаје узус, норма, идеална слика владара који сједињује два света, земаљски и небески.

Краљ Петар Карађорђевић

Након крвавог мајског и династичког преврата црква је у новом владоцу, краљу Петру Карађорђевићу видела отелотворење харизматичног владара. За стабилизацију односа у друштву нужна је била и црквена легитимизација новог владара. У новом владару црква је видела гаранта реда и мира, особу која нуди друштвену равнотежу, као и краља верног матичној цркви.

Меморија на дан избора краља Петра пропуштена је кроз визуелну матрицу. Тако је парох књажевачки у дан спомена на краљево крунисање наложио да се изради црквени барјак на чијој је полеђини представљен Свети Петар,⁹⁴ као тип који ће алузивно *заступати* лик краља Петра с циљем да буде визуелна реминисценција на актуелног владара. Мистицизам и језик мимикрије поново су активирани у процесу оцрквењења краља Петра. Забрана представе неканонизованог лика је испоштована, али је и поново нађен модус за њено мимоилажење.

Нови владар схватао је да кључ његовог легитимитета лежи у ваљаним односима са Српском црквом. Подршка свих најважнијих црквених структура била је предуслов државног континуитета али и ослонац за учвршћивање власти династије Карађорђевић оличеној у личности краља Петра. Стога не треба да чуди

⁹³ Слика је репродукована, у: Проф. Ст. Тодоровић, *Цар Лазар приволева се царству небесном*, Нова искра, бр. 4, год. III (Београд, април 1901), 120–121, 126.

⁹⁴ *Прилог селу Књажевцу*, Вечерње новости, бр. 155, год. XI (Београд, 6. јун 1903).

да је одмах по доласку у Београд, након промене власти, нови краљ ступио у београдску Саборну цркву, испред које га је дочекао митрополит и високи црквени клер. Улазак владара у цркву театрално је изведен, на шта упућује и опис краљеве радње:

Пред црквом га је дочекао митрополит са многобројним свеиштенством. На уласку у цркву целивао је две иконе, а у самој цркви трећу, а затим стао пред краљеве столове. По свршетку благодарења Краља узео сабљу и калпак у једну руку, и оде пред отворене двери и паде на колена. Прекрстивши се, он се неколико тренутака молио Богу. Тај тренутак био је доиста тако величанством и узбудљив да су многи имали очи пуне суза. Кад се поздравио са митрополитом и хтео поћи са хора узвикнуше: Живео Краљ. Сви у цркви једнодушно и одушевљено прихватише тај узвик и Краљ напусти цркву у сред највећих овација, које напољу прихватише војска и маса света.⁹⁵

Стари девоцијални патос дефинисао је краљеву акцију и његов наступ подвео у оквире религиозне подобности. Реторично изграђаном представом краљ је легитимисан и означена је његова правоверност, као и субординација трона у односу на олтар. Пређашњи идиоми постали су поново актуелни, а древне норме су поново подстакле делове произведене стварности.

У таквој атмосфери протекла је монументална церемонија крунисања краља Петра 1904. године. Грандиозна свечаност историјске реминисценције кулминирала је крунисањем владара у Саборној цркви. Радња се поновила, стандардно исповедање вере обављено је по устаљеном обрасцу:

Благоверни и христољубиви Краљу Србије.

Божјим благословом и дејством Светог и Свеосвећавајућег Духа, по Твојој жељи и вољи, ваља да се изврши крунисање Краљевског Ти Величанства у овоме светом храму Твоје престонице. Тога ради, по утрђеном од старина свеиштенском обичају древних хришћанских царева и краљева српских очекујемо, заједно са побожним народом српским, да чујемо из Твојих уста исповест Свете Православне Источене Вере, те због тога и питамо Те: како верујеш.

⁹⁵ Краљ Петар у саборној цркви, Вечерње новости, бр. 141, год. XI (Београд, 12. јун 1903).

Два архијереја, ставиши десно и лево до Краља, поднесоше му отворену књигу, из које је Његово Величанство Краљ читао гласно Вјерују.⁹⁶

Његово Величанство краљ погнуо је главу, а митрополит, осенивши га крсниом знаком, поврх главе положио унакрст обе руке, и из књиге, коју су држала два протођаконa, читао гласно ову молитву: Господи Боже наш, Царју царстујуићих и Господи господствијуићих, Иже чрез Самуила Пророка избавиши раба Својего Давида и показавши јего во царја над људима твојим Израиљем.

После молитве Председник Министарства поднео је краљевску круну митрополиту са благословом.

Нови Давид примио је круну из руку митрополита, старозаветни низ помазаника божјих настављен је. Попут Самуила, светим миром помазани владар детерминисан је очекивањима цркве. Његов имиц је оцрквљен, у светом простору храма визуелизација владарске слике доживела је свој врхунац. Омеђен захтевима цркве и детерминисан самим простором храма, владар је симболично свој легитимитет затражио од цркве.

Симболику омеђености владара уочавамо на популарној фотографији која је настала током крунисања.⁹⁷ Није без разлога најчешће репродуковани моменат са церемоније крунисања представа краља испод *неба*, које означава границу светова, потврђену инскрипцијом трисвете песме *Свјат, Свјат, Свјат Господ Саваот*. Оно додатно посвећује и онако свети простор црквеног наоса и маркира владара. Гранично изолован од осталих учесника, краљ постаје главни актер, фокална тачка пресека свих погледа. Издигнута, посвећена фигура монарха, детерминисана небом као просторним и симболичким ограничењем, постаје талац црквеног устројства. На исти начин функционише и друга ритуална радња која се збила испод црквеног неба. Краљ смерно прима круну из митрополитових руку. Симболична субординација пластично је пренесена у листу *Dom i sviet*.⁹⁸

⁹⁶ Чин крунисања Његовог Величанства Краља Србије Петра I, Нова искра, бр. 8, год. VI (Београд август 1904), 266.

⁹⁷ Слика је репродукована у: *Исто*, 274.

⁹⁸ *Dom i sviet*, br. 21, god. XVII (Zagreb 1904), 407.

Ступњевита хијерархија је макар и на моменат заживела и нови владар је детерминисан низом црквених ритуалних радњи.

Мајестетизација владаревог лика није се могла ограничити црквеним прохтевима, а у складу са црквеним виђењем, слика краља Петра као владара, али и првосвештеника, континуирано пласирана у домену Српске цркве. Помазаник божји постао је отелотворени намесник божји на земљи, отелотворење митских краљева из старозаветне и средњовековне националне историје.⁹⁹

У склопу мистичног поимања савременог владара и његовог идентитетског обрасца насталог по подбију средњовековног схватња монархове улоге деловала је и визуелна култура. Тако се огласио и уметник Милисав Марковић. Он је у склопу припрема за краљево крунисање 1904. године, предложио да се црква у Жичи ослика представама седам крунисаних краљева.¹⁰⁰ Монументални владарски циклус из неготинске цркве требало је поново визуелизовати и то у његовом *природном* простору, крунидбеној цркви манастира Жича. Средњовековни владари постали би типски модели који ће, без обзира на промену династије, деловати снагом изванвременског модела. Идеале државе дефинисане монархијом као најбољим моделом државе требало је путем визуелне праксе представити у црквеном простору који баштини и чува државно устројство. Предлог није реализован, али је идеја историзма, као део савремене реинтерпретације прошлости, наставила да егзистира у домену владарске иконографије краља Петра.

Визуелна култура је испратила помпезно краљево миропомазане у Жичи. Две фотографије масовно репродуковане у виду разгледнице визуелизовале су сакрално поимање владара. На првој разгледници, представљен је чувени кадар, који представља владара у цркви за време обреда миропомазане¹⁰¹ (сл. 188). Гологлави монарх визуелна је реминисценција некадашње српске славе и моћи. Његово тело као слика моћи визуелизује мистични концепт о узвишеној

⁹⁹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 338–342.

¹⁰⁰ У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, 155.

¹⁰¹ Фотографија је у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. 153–II–29.

владарској личности.¹⁰² На другој представи доминира краљев приказ у пуном крунидбеном орнату, чији величајни плашт придржавају ађутанти (сл. 189.). Гологлави и смерни монарх са прве фотографије, сада постаје моћни окруњени тријумфатор оперважен симболима моћи–владарским инсигнијама. Трјумф моћи је оставрен у потпуности и посвећени монарх је постао инкарнирани медијум средњовековних српских владара.

Представа владара како гологлав стоји у цркви манастира Жича, за време обреда, постала је канонска представа са снагом норматива. Манифестација владарске моћи подржана акцесорним симболима (престо) владарске величајности постала је део визуелне стратегије и колективног сећања. На основу знаменитог предлошка сликар Пашко Вучетић је у праскозорје Првог светског рата насликао краља Петра у крунидбеном орнату на владарском трону цркве у Лапову (сл. 190).¹⁰³ Донекле измењеног фацијалног израза (необични брови и плава коса), краљ Петар се препознаје по крунидбеном орнату и владарском престолу, са јасном алузијом на разгледницу, која је приказала владар у ентеријеру цркве у Жичи. Моћ владарске репрезентације током крунидбеног церемонијала постала је визуелни агенс у конституисању владарске пропаганде. Одсуство реалног лика краља Петра може да означава не само на поштовање забране приказивања неканонизованих ликова у цркви, већ може да имплицира и тежњу да се прикаже моћ манифестационог краљевског орната. У том случају реални краљев лик постаје ирелевантан, а водећу улогу преузима орнат као вредност по себи. Краљ постаје лутка, манекен маркиран одећом. Његова лична харизма бива потврђена, ако не и првостепено детерминисана орнатом.

Сликом краља на трону потврђена је и употребна функционалност владарског трона као жижног симболичног и визуелног топоса у оквиру креирања владарског простора у храмовима Српске цркве.

¹⁰² Арх. Иларион Весић, “Крунисање и миропомазање владалаца”, *Штампа*, бр. 209, год. III (Београд, 31. јул 1904).

¹⁰³ Више о сликарском опусу Пашка Вучетића: У. Рајчевић, *Самостална излагачка делатност Пашка (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)*, Зборник Народног музеја, XIX-2, (Београд 2010), 453–483.

Имиц краља Петра у јавности и даље је био одређен црквеним искуством. У склопу таквог дискурса краљ Петар је 1910. године посетио Хиландар.¹⁰⁴ Помпезна посета манастиру обележена је низом ритуалних радњи које је краљ по устаљеној процедури морао испоштовати. Целивање моштију оснивача манастира, Светог Симеона, било је неминовно. Уподобљавање слици Светог Симеона која се налазила изнад ћивота у коме се некада налазило свето тело, сматрана је нужном радњом.¹⁰⁵ Нови владар морао се репрезентативно уподобити светом владару. Слика светог краља постала је тип у који се морао уподобити нови владар. Дочек краља Петра (сл. 191)¹⁰⁶ испред манастирске капије репетира сличне фотографије које су настале за време посете краља Александра Обреновића манастиру. Истоветна детерминисаност владара монаштвом, али и монаштва владаром. Интеракција, прожимање, субординација,... у функцији једног исечка, слике која је остала као визуелна потврда краљевог боравка у манастиру. Врхунац величајности представљања владарске слике у храму збило се у Опленцу.¹⁰⁷ Породични маузолеј Карађорђевића чију је градњу започео краљ Петар Карађорђевић, подигнут је с идејом да репрезентује зачетак конституисања новог култа породице Карађорђевић.¹⁰⁸ Зачетак новог култа и прослављање новог владара заснивало се на поштовању старог. Тако се на величајном владарском трону нашла типска представа војда Карађорђа. Мозаична представа, изведена по нацрту Павла Јовановића (сл. 192),¹⁰⁹ настала по канонском узору Карађорђевог лика, рад Боровиковског, постала је презентна манифестација владарске слике. Историзовани владарски трон изображен у мермеру величајно је уоквирио владарску слику. Моћ материјала и снага слике чинили су јединствен визуелни доживљај. Опленачки владарски трон, изведен вероватно по пројекту Михаила Валтровића, постао је фокус нове династичке славе, која није настала само као реминисценција на славне тронове цара Душана и цара Уроша, већ је постала

¹⁰⁴ Б. Црвенковић, „Албум фотографија“ *Хиландар српска царска лавра у Светој Гори Његовом Величанству Краљу Србије Петру I за спомен Његове Високе посете 25. марта 1901. године*, Шеста казивања о Светој Гори, ур. М. Живојиновић, Београд 2010, 13–43; И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарски крајем 19. века*, (у штампи).

¹⁰⁵ И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарски крајем 19. века*, (у штампи).

¹⁰⁶ *Исто*.

¹⁰⁷ Више о Опленачкој цркви: М. Јовановић, *Опленец*, Топола 1989.

¹⁰⁸ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, 26–28.

¹⁰⁹ Н. Макуљевић, *Прилог проучавању сликаног програма владарских тронов у Кнежевини - Краљевини Србији*, 234.

активни, нови идејни и визуелни фокус мајестетизације владајуће српске владарске куће. По нацрту Павла Јовановића требало је да буде осликан и олтарски простор краљеве задужбине. Нереализовани нацрт је подразумевао да се живопишу ликови Карађорђа, кнеза Александра, и краља Петра.¹¹⁰ Породичном генезом Карађорђевића у најсветијем делу храма, као потврдом изванредности династичких првака, требало је да буду потврђени легитимитет и светост нове династије.

¹¹⁰ Б. Црвенковић, *Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Опленцу*, Шумадијски записи VI (Аранђеловац 2012), 286.

Слика парламентарног владара

Владаоцем назива се онај који у монархијском смислу, лично и наследно, представља главу државе и који, тако гледано и јесте носилац извршне власти.¹

На овај начин особеност владара представља Владимир Јовановић. Дефинишући монархову главу као симболичку основу државе, он полази од старе идеје која антропоморфизује монархијску државу. Најпознатији визуелни пример поменуте антропоморфне визије монархијске државе представљен је чувеним цртежом Абрама Боса, који представља насловну страну Хобсовог *Левијатана*, 1651. (сл.193).² Митска звер, левијатан, постаје метафора државе, симболичка слика односа који владају у монархијској држави.³ Механичка звер–машина обдарена разумом представља мислећи спектар политичких односа у заједници. Гигантско тело заправо је композитни медијум који садржи око 300 парцијалних глава, које су заправо представници народа, израз опште воље. Спојени у једно корпорално тело, они чине државни основ на који је насађена монархова глава, као симболички завршетак социјалног уговора свих друштвених чинилаца. Представници народа предају народни суверенитет монарху, који постаје носилац државног суверенитета.

Тако је представа левијатана схваћена као својеврсна антиципација Русоовог друштвеног уговора,⁴ попримивши квазидемократски карактер. Напослетку, представа града испод сувереновог тела може симболично означити препознатљивост и трећег сталежа, грађанства, као метафоре демократске заједнице.⁵

Левијатан је и визуелна метафора савеза. Владалац и народ склапају уговор, на основу кога владалац брани ред и поредак. Време постаје политичка категорија у ком се огледа моћ владара који успоставља баланс. Визуелна

¹ В. Јовановић, *Политички речник*, Нови Сад 1870, 540.

² Н. Bredekamp, *Thomas Hobbes's Visual strategies*, The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan, Ed. By P. Springborg, Cambridge University Press 2007, 41.

³ Исто, 29-60.

⁴ Ж. Ж. Русо, *Државни уговор*, Београд 1993, 34-38, 75-88.

⁵ Р. Manow, *In the King's Shadow. The Political Anatomy of Democratic Representation*, Polity Press 2010.

структура монструмовог тела заправо је егземплум односа власти и стратегије погледа. Парцијалне главе гледају у владара, у његову главу. Он постаје тако носилац њиховог погледа и, потом, својим директним погледом ка посматрачу, потчињава га. У тријади погледа, субординацији стратегија, огледа се игра власти. Владајући монарх постаје носилац, али и заточеник колектива, његова перформација постаје слободна, али не и неограничена, он остаје детерминисан жељама популуса. Слика смртног Бога, левијатана, конструкт је човека, инверзна тежња заједнице да сликом одржи ред.

По Хобсу, слика је визуелни знак, деспотски маркер који делује на човека.⁶ Функција левијатанове слике јесте да човека подсети да је повратак у природно стање неодржив, као и да је нормирана држава гарант легитимитета и легалитета који брани страшна, хуманоидна машина, састављена од народа и владара.

Стари идиоми добили су у 19. веку нов политички изглед, али је суштина остала иста. Тежња за ограничењем владаревог права, борба против апсолутизма и даље је била у центру политичких конфронтација широм Европе у 19. веку. Раст и јачање грађанства, као и појава национализма, обележили су деветнаестовековна друштва.⁷ Самодефинисано грађанство желело је да снажније учествује у јавном животу.⁸ Репрезентативни јавни простор постао је поприште политичке комуникације⁹ између владара и грађанства. Елитни чланови грађанства су путем парламента покушавали да суспендују одређена права монарха. Тако је борба за уставност постала метафора борбе за политичку слободу, која је у пракси била конфронтација моћи политичких и економских елита. Општа воља, као суштински кредо демократије, довела је до борбе за учвршћивање институција. Борба за конституционализам је постала парадигма века.¹⁰

⁶ Н. Bredenkamp, *Thomas Hobbes's Visual Strategies*, The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan, 30.

⁷ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*. О конститутивној улози визуелног у генерисању српске националне идеје у 19. веку: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*.

⁸ J. Habermas, *Javno mnjenje*.

⁹ J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. I-II, Frankfurt am Main 1995.

¹⁰ К. Фридрих, *Конституционализам, контрола и ограничавање власти*, Подгорица 1996.

Парламент је постао највиши политички простор репрезентовања народа.¹¹ Тако је парламент постао поприште политичких борби. Позоришна форма парламента начинила је од скупштинских сесија театарску представу у служби перформације владара, али и парламентарца. Перформације владара у парламетну биле су представе у којима се или потврђивала премоћ владара или надмоћ парламентарца. Парламент је постао јавни простор комуникационог деловања монарха и елитних друштвених слојева. У репрезентативној перформацији визуелизовало се однос владара и грађанства, с идејом конституисања конституционалног поретка.¹²

Идеја о народу као носиоцу суверенитета сублимирана је у чувеном спису Џона Стјуарта Мила *О слободи*, 1859.¹³ Милови теоријски постулати снажно су утицали и на Владимира Јовановића, што указује да су идеали либералног грађанства снажно утицали и на српску елиту у 19. веку. Контрастирајући аутократију¹⁴ и демократију,¹⁵ као моделе лоше и добре управе, Јовановић прихвата постојећу парламентарну, уставну монархију као могућ, прелазни облик владавине, али не и савршен.

Стога с правом закључује Слободан Јовановић да је уставно питање било кључно политичко питање у Србији 19. века.¹⁶ Истовремено, он указује на чињеницу да је главна идеја српског друштва у 19. веку била идеја национализма.¹⁷ Тако је стварана и слика о српском монарху у 19. веку. Слика владара, у највећој мери зависна од погледа елита, дефинисана је идеалима национализма и уставних ограничења владара, чији је генератор била грађанска елита. Конфронтација монарха и конституционалиста постала је парадигма политичког живота у Србији 19. века. Зависни од воље елите, српски монарси су свој визуелни идентитет конституисали у складу са очекивањима елите.

¹¹ M. G. Müller, *Parlament*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II, Hrg. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 204-210.

¹² *Visualisierung Konstitutioneller Ordnung 1815–1852*, Hrg. Von M. Knauer, V. Kümmel, Münster 2011.

¹³ За потребе рада користили смо: Џ. С. Мил, *О слободи*, прев. и аутор предговора П. А. Карађорђевић, Детроит 1921.

¹⁴ В. Јовановић, *Политички речник*, 148-149.

¹⁵ Исто, 707-723.

¹⁶ С. Јовановић, *Уставно право Краљевине Срба, Хрвата, Словенаца*, Београд 1995, 72.

¹⁷ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, књ. II, Београд 1990, 374.

Многобројне визуелне представе владара пласиране у различитим медијима овековечиле су напетост и конфронтацију између владара и елите. Игре моћи,¹⁸ потчињеност и слобода, потенција и деконструкција, постале су део репрезентативне визуелне културе. Уписане жеље постале су визуелна стварност, са циљем не само потврђивања историјске веродостојности већ и креирања политичког живота.¹⁹ Почев од најранијих представа Карађорђа Петровића, па до последњих представа с ликом краља Петра Карађорђевића, поједине слике владара пласиране су с циљем да се активира визуелна меморија на уставом ограниченог владара.

Вожд Карађорђе

Тврдња Слободана Јовановића да се уставно питање поимања власти у Србији 19. века налазило између народног устава²⁰ и устава власти, може се применити на почетке конституционализма у Србији. Карађорђе Петровић, први владар Србије у 19. еку,²¹ устав и законе је видео као низ регула које нормирају његов положај на власти. Супротно томе елита окупљена око Карађорђа покушала је да уставним актима из 1808. и 1811. пренесе део моћи са Вожда на представничке скупштине. Тако, један од првих скупштинара, Божидар Грујовић 1805. рекао је да где је *добра конституција ... ту је слобода*.²²

Истовремено, у духу аустријских, јозефинистичких реформи, надахнут просветитељским идеалима апсолутизма, митрополит Стефан Стратимировић апелује на имагинарно народно тело:

¹⁸ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати, настанак затвора*, Сремски Карловци 1997.

¹⁹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 103.

²⁰ Пренето у: Н. Радојичић, *Српски уставни од 1835. до 1990. године*, Београд 2004, 8.

²¹ *Исто*.

²² Пренето у: *исто*.

*Будите сви у слози и почитујте и слушајте вашег поглавара господара Георгија Петровића, средоточије ваше власти у њему, ви само да сте члени, а он глава.*²³

Ту се враћамо на реторичко питање о вези главе и тела и, како каже митрополит Стратимировић, на двосмерно извориште власти. Народ (членови) своју власт преноси на Карађорђа, који потом као симболички суверен врши власт коју му је народ уговорно пренео. Ограничење се поново поставља пред владара и државни организам бива неразлучиво повезан, а владар, и поред свог доминантног положаја, ипак облигационо детерминисан.

Истовремено, преносно тумачење главе постаје мера одређења власти. Глава је или природни завршетак једног корпорално-централистичког државног организма који почива на бирократски субординисаној просветитељског држави аутомату или је глава реални носилац суверенитета, глава оца који очински бди над својом децом, каквим га је у негативном светлу видео Владимир Јовановић.²⁴ Могућност тумачења је двојака и најчешће је као и у случају Карађорђа и конституционалиста, зависила од реалног стања и односа моћи.

Кнез Милош Обреновић и прва влада кнеза Михаила

*Ја сам по Божијем промисли, глава народна.*²⁵

Наведеним речима кнез Милош Обреновић се 1832. године обратио митрополиту Стефану Стратимировићу. Опет наилазимо на симболично поимање главе, и опет је глава метафорично огледало структуре власти у Србији и њеног одређења. Године 1832. Вук Стефановић Караџић упутио је писмо кнезу Милошу:

Полза правитељства тако је велика и важна, какогод и народне правце. Да је погледамо само с ове три стране: 1. Данас у Србији оравитељства у правоме смислу ове речи, нема никаквога, него сте цело правитељство Ви самни,

²³ Пренето у: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 90.

²⁴ В. Јовановић, *Политички речник*, 149.

²⁵ Р. П. Марковић, *Црква кнеза Милоша у Крагујевцу*, 68.

*кад сте Ви у Крагујевцу, и правителство је у Крагујевцу, кад сте ви у Пожареvcу, и оно је у Пожареvcу, кад сте ви у Топчидеру, и оно је у Топчидеру, кад сте ви на путу, и и оно је напућу.*²⁶

Ако апстрахујемо могућност негативног читања кнежеве личности од стране Вука, као последице сложених личних односа кнеза и просветитеља, наведене речи осликавају реалност самовиђења кнеза Милоша. Личност кнеза је неприкосновена, он је носилац и извршилац извршне, судске и законодавне власти. Изабран по Божјој промисли, директно, без посредника и земаљског плебисцита, непосредни изборник божјег провиђења, кнез је владао очински, као глава породице над својом децом, паством. Његова паства није био конституционални народ, који партиципира у власти преко својих изабраних представника; његова паства није била ни национална заједница, тело нације какво је конституисано у Француској након револуције; кнежева паства је народ, наднационални, хришћански корпус, чији је он поглавар. Спретном политиком кнез је обезбедио право наследства (Хатишериф 1830. године) учинивши кључни корак у произвођењу породице Обреновић као доминантне династије Србије у 19. веку. Неприкосновену личност кнеза Милоша и његову самовољу нису могле ограничити ни скупштине, као контролне институције кнежеве власти.

Тврдњу да је скупштина субординисана кнезу поткрепљује и опис Боа ле Конта, који је описао скупштинско заседање у Крагујевцу 12. јуна 1834. године:

*Кнез пође у шест сати из јутра из свога двора. Он је био обучен, као и сви капетани, у широку горњу хаљину од црвене чохе, и ходио је са дугачким штапом у руци, Пред њим је ишло дванаест чувара, сви такође са штапом у руци, трудећи се себи да даду што важнији и озбиљнији изглед. Иза кнеза корачали су саветници, министри и главни официри....Кнез се попе на неку врсту трибине или мале ћошке, подигнуте од земље од прилике човеку до појаса, и отворене са свију страна, сенатори и министри уђоше са њим...Скупштинари окружише ћошку. Они сви бејаху гологлави.*²⁷

²⁶ В. С. Карацић, *Историјски списи*, књ. 1, сабрана дела, књ. XV, Београд 1969, 189.

²⁷ *Писма грофа Боа-ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА, XXIV, Србија у години 1834, 36.

Кнежева демонстрација моћи је јасна. Окружен са дванаест ликтора, које Владимир Јовановић везује за концепт римске диктатуре,²⁸ кнез Милош је јавно манифестовао свој концепт неограничене моћи. Уздигнут на трибину, катедру, он је на симболичан начин везивао поглед присутних. Тако су сви погледи стратегијски субординисани, сједињени у жижној тачки— личности кнеза Милоша.²⁹ Скупштина је била само нужна маскарада, простор симулације парламентарног живота, чију присутност је кнез невољно одобравао.

Притиснут деловањем опозиције, која је захтевала снажније политичке слободе, као и оружаном побуном, која је кулминирала 1835. године подизањем Милетине побуне, кнез Милош је морао прихватити захтеве за доношење конституције.³⁰ Тако је Сретењска скупштина у Крагујевцу 1835. године изгласала нови, Сретењски устав, на који се морао кнез заклетити. Знаменита сцена читања кнежеве заклетве на Устав, као симболичка радња ограничења кнежеве самовоље, описана је у званичним *Србским новинама*:

Кнез гологлав поздравил скупштину, и каже јој да ће се сада прочитати Устав, митрополит, га велгласно прочита. По читању народ узвикнуо Господару. Бог да те поживи... Потом митрополит стави поново Устав на налоњ, под часни крст и еванђеље..., Милош тронут узне у десну руку, обре се ка народу ка истоку и викну му : Да ћу се Браћо. Заклети Уставу и законима, но и ви да ми се закунете, јер ја ћу их држати но и ви их држите у целости, а нарушите ли их ви одлазим Браћо. Између вас пак онда управљајте сами собом, како знате. Сав народ узвикну жалостиво да их не оставља, затим замоли кнез Митрополита да му чита пред њим заклетву, коју ће кнез држати. Митрополит читаше а овај понављање....држећи крст у руци:

Заклињем се светом, јединосуштом, и неразделивом тројицом, да ћу устав овај и целост Кнежевине Србије нерушивоме држати, да ћу и свакога другог подржавати, и да ћу чувати и бранити и слободу личности и безбедности имања сваког Србина.

²⁸ Уз римског диктатора увек су ишла 24 ликтора (стражара): В. Јовановић, *Политички речник*, 748.

²⁹ Р. Manow, *In the King's Shadow. The Political Anatomy of Democratic Representation*, 33-35.

³⁰ Н. Радојичић, *Српски уставни од 1835. до 1990. године*, 9.

*Кад ово рече плотуни опалише..... Почне читати заклетву које се имао држати народ (Уставу и Кнезу), сви на чардаку ставе руке на јеванђеље, а остали на налоњ и изрекну дигнувши три прста у вис заједно са својом скупштином заклетву за митрополитом.*³¹

Након читања Устава, кнез сиђе са катедре. Сишавши са посвећеног, издигнутог места, које је истицало његову величајност—кнез измешао са народом.³² Тренутак церемонијалног мешања с народом, моменат демократизације, трајао је кратко. Стара реалност поново је успостављена, народ је и даље у кнезу видео неограниченог владара, што потврђује навод да је мноштво народа кнеза целивало у херванију, љубећи му чак и ноге. Након тога наступа до стварни врхунац целог догађаја. Чланови совјета, као симболичко тело народа, подигли су кнеза и однели, како се наводи, до краја скупштине. Идеја о телу и глави поново задобија своје пуно значење. Антропоморфно тело државе сада се у целости визуелизује пред очима народа. Кнез и буквално постаје глава народа, будући да подигнут на рамена чланова совјета симболички довршава државни организам. Тако издигнутог владара чланови совјета доводе, како се наводи до краја скупштине.

Будући да је скупштина одржана на отвореном, поставља се питање где је физички крај скупштине. Без архитектонског оквира скупштина постаје вибрантно тело народа. Дакле завршетак народног тела с којим се који минут раније кнез симболично спојио омеђен је последњим учесник спектакла. Корпус народа је еквивалент скупштинској згради. Парламент постаје слика народа чија је глава монарх, који је читањем устава себе демократизовао и довео у разину народа, што је потврдио и силаском међу народ. Тако је кнез Сретењским уставом предао или, боље речено, вратио део својих права на народ који га је изабрао.

Контроверзе око догађаја читања Устава и даље су се наставиле. Питање уставности било је питање првог реда. Стога су се појавила и различита учитавања у догађај читања овог устава. Алекса Симић,³³ следећи Јована Хацића, тврдио је да се кнез лажно заклео на устав изговарајући погрешне речи, док се у

³¹ Новине србске, бр.6, год. II (Београд, 9. фебруар 1835), 44.

³² Исто.

³³ Сећање Алексе Симића на књаза Милоша, прир. Р. Љушић, Крагујевац 1997, 55.

званичним *Србским новинама* доноси опозитна слика, по којој се кнез веродостојно заклео на очување устава.³⁴

Слика читања грађанског закона изображена у знаменитом делу Јоакима Вујића *Путешествије по Србији*, 1828, илустративно указује на жељу елите да ограничи кнеза (сл. 194). Визуелно је представљена промена у поимању извора власти. У центру композиције не налази се кнез Милош, већ грађански закон (праслика устава), над којим се кнез, као и чланови совјета заклињу. Божанска потврда долази у виду снопа, али харизма не пада на кнеза, већ на устав. Инверзија је јасна—кнез Милош остаје прва личност у држави, али је извор његовог легитимитета у уставу. Симболички корпус народа присуствује догађају и заклетвом потврђује божанску инвеституру устава. Тело народа, међутим, такође је један инклузиван затворен круг. Дванаест совјетника су пре представници једне нове елите, касте која у реалности ограничава суверена, него демократски корпус народне воље. Њихова ексклузивност визуелизована је унисоном црвеном одеждом која симболизује моћ и посвећеност.³⁵

Посвећеност учесника потврђена је и чином заклетве. Телесна акционост у служби политичности запечаћује догађај. Међусобна веза, спона између политичких субјеката, визуелизована је корпоралном реторичношћу.³⁶ Гест подигнуте руке и спојених прстију препознатљива је визуелна форма заклетве, која датира још од античког периода.

Теоретски, би сам догађај требао да сугерише демократизацију сувереновог хабитуса. Контролисан од стране совјетника, владар би морао да се понаша у складу са уставним регулама. Међутим, сама форма као да детерминише суштину догађаја. Симболички круг који чине скупштинари ствара савршену форму, којом се додатно запечаћује сам догађај.³⁷ Тако долазимо до форме која сакрализује догађај и преноси га у сферу апсолутне моћи. Митски

³⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 294–296.

³⁵ *Србија у години 1834, Писма грофа Боа-Ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА, XXIV, 36.

³⁶ E. Bierende, *Bündnis*, Handbuch der Politischen Ikonographie, 193-200.

³⁷ W. Kemp, *The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Courth Oat*, Visual Culture, Images and Interpretations, Ed. by N. Bryson, Michael Ann-Holly, K. Moxey, Wesleyan University Press 1994, 202-227, посебно 213.

простор постаје место симболичке пројаве артифициране иницијације елитних друштвених слојева. Визуелна представа постаје креатор реалне политике и сатваралац јавности у доба кнеза Милоша.

Елита је и даље желела да ограничи кнеза. Тако је визуелна култура и даље била у служби потенцирања кнежеве уставности, што потврђује и Ендру Арчибад Пејтон описујући портрет кнеза Милоша који је видео приликом своје посете Србији. У питању је највероватније портрет кнеза Милоша, рад Уроша Кнежевића, из 1835. године, данас у Историјском музеју Србије.³⁸ На портрету је приказан кнез Милош који руком показује на устав.³⁹ Јасна је алузија на очување уставности као последице жеље и очекивања грађанства. Истовремено, портрет није могао настати без кнежевог одобрења. Тако је ова пропагандна сцена истовремено била и део владарске стратегије кнеза Милоша, који је визуелизацијом своје власти тражио подршку елите. Захтеване представе, као последица политичког тренутка, постале су и део пропагандне манифестације кнеза Милоша.

Ускоро је под притиском кнез Милош дозволио проглашење Турског устава 1838. године. Доношење новог устава 1838. године, као и низ других ограничења, приморали су кнеза да абдицира 1839. године, да напусти земљу и преда власт сину Михаилу, који се такође мало задржао на престолу, и од кога је елита такође захтевала поштовање уставности. На такав начин кнеза представља Анастас Јовановић, 1841. године. Млади владар у рукама држи Устав из 1839. године, који јасно читава жељу елите да владара уставно ограничи. Алегоричке фигуре Јустичије и Минерве, видљиве на катедри на коју се наслања владар, одражавају захтеве који су стављени пред владара. Правда и мудрост, поштовање закона, и јемство општих права— захтеви су чије се испуњење очекивало. Апстрактне персонификације, као визуелизоване врлине, требало је да буду уписане у владара, који се у односу на њих имао владати. Без обзира на то да ли је кнез Михаило с поменутиим акцесоријумом позирао пред уметником, или је

³⁸ Слика је у власништву Историјског музеја Србије, и заведена под инвентарским бројем 957.

³⁹ Е. А. Пејтон, *Србија. Најмлађи члан европске престонице или боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутрашњости 1843. и 1844. године*, 84.

поменута представа плод Јовановићеве конструкције, порука је иста, и она указује на уставног владара.

Управо такав владарски програм јасно уочавамо у речима кнежеве беседе из 1841. године. Владар ограничен идеалима елите исказао је свој кредо власти, а по мери друштвене, климе следећим речима:

Влада мира и правике Државу Државом, ум човека човеком, а изобразеније умом ствара. Мир је добра њива, а просвеитеније плодно семе, из кога се рађа срећа и благостање, слава и благодат....да се господари над собом, да се пустим страстима не подаје, но да дужност доброг човека, правог христјанина и верног грађанина точно познаје и верно испуњава. Дакле у миру и правди, у просвештенију и оданости и послужности према власти својој састоји се сва вештина и способност, са којима су се остале Државе ... узвисиле....Промисао Неба поставио ме је да се о вашој срећи старам, а Вама дужност налаже, да се Мојим законима и заповестима синовски повинујете, а међусобно братски љубите. Незаборавајте дакле ову дужност Вазу, ако сте ради, да се благослов Неба на Васизлије, да вас Владатељи и Покровитељи Важи благовојенијем просвеитени народи сабратсва свога удостоје.⁴⁰

Беседа је последица свести времена и ограничења учешћа елитних сфера јавности било је веома озбиљан прекршај, који се имао санкционисати, па макар његов прекршилац био и владар. Јавност је желела уставног владара. Покушај кнеза Михаила да негира захтеве јавног мњења завршио се изгнанством владара из земље.

Кнез Александар Карађорђевић

Силаском с власти кнеза Михаила 1842. године на српски престо дошао је нови владар, кнез Александар, као представник породице Карађорђевић. Наводећи опште врлине потребне владаоцу за добро управљање државом Јован Стерија

⁴⁰ Српске новине, бр. 35, год VIII (Београд. 30. август 1841), 277.

Поповић закључује да *грађанско величество* превасходи⁴¹ влади и другим законодавним институцијама државе. Присталица канонски устројене природне школе права, он ипак допушта да се природно право надопуњује с позитивним правним нормама.⁴² Тако се иза тезе о поштовању наследног права владара (Турски устав из 1838, тачка 1) заправо крије идеја о изборности владара, чија је власт последица воље народа. У кључним драмама, *Торжество Србије*⁴³ и *Сан краљевића Марка*⁴⁴ Стерија најављује идеју изборне власти, која у пракси повећава неутуђиво право слободе појединца, аутоматски смањујући неограничена права суверена.⁴⁵

Раздвајање личних од врлина јавних у доброј мери обележава владавину кнеза Александра. Ехо просветитељског рационализма, по коме је појединац носилац врлине, пројављује се и у репрезентативном манифестовању кнеза Александра. Детерминисан уставобранитељима, кнез је дефинисан као први бирократа државе, појединац на врху све централизованог државног апарата.⁴⁶ Ограничен војним оделом, униформисани владар постао је натперсонална глава једне све бирократизованије државе, чије симболично, национално тело чине најпре бирократе, па потом сељаци, грађани.⁴⁷

Између репрезентације тоталне моћи и уставних ограничења смештена је владавина кнеза Александра Карађорђевића. Ехо просветитељских идеала, апсолутна власт Милошевог типа, као и клима надлазећег неоапсолутизма,⁴⁸ дефинисали су оквире репрезентације кнеза Александра и дефинисали комуникациону делатност између владара и концентричних кругова јавности.

⁴¹ Пренето, у: *Јован Стерија Поповић - Професор природног права на Лицеју*, Нови Сад 1995, редактор текста Љиљана Суботић, 105.

⁴² Р. Лукић, *Природно право Јована Стерије Поповића*, исто, 5-20

⁴³ Јован Стерија Поповић, *Торжество Србије*, Вршац 2006, предговор, и прир. З.Несторовић

⁴⁴ Ј.С. Поповић, *Сан Краљевића Марка, Алегорија у три одељења*, сабрана дела, III, прир. У. Ђонић, Београд, s.a., 89-146

⁴⁵ На мимикрисано виђење кнежеве власти у оквиру Стеријине драме указано је у: М. Timotijević, *Praznične predstave Jovana Sterije Popovića i reprezentativna kultura u vreme kneza Aleksandra Karađorđevića*, Teatron & Scena (Beograd-Kragujevac 2006), 171-178, посебно 112.

⁴⁶ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 302-330.

⁴⁷ М. Timotijević, *Praznične predstave Jovana Sterije Popovića i reprezentativna kultura u vreme kneza Aleksandra Karađorđevića*, 176.

⁴⁸ D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, Purdue University Press 2005.

Управо су ти кругови јавности и креирали велики мултимедијални спектакл који је пропратио кнежево заклинање на Устав 1842. године у Београду.⁴⁹ Спектакл на Калемегдану који је пратио кнежево заклинање на Устав имао је током вечери и своју вербално-визуелну репетицију. Наиме, током вечери је на пијаци преко пута кнежевог конака инсталирана велика ефемерна пирамида на коју су аплицирани визуелни садржаји с идејом глорификације уставне монархије. Тако је пирамида визуелизовала званични државни програм, и то на следећи начин:

...која је на једној страни представљала кнеза на Врачару, где Кнез у виду заклинања подиже десна три прста горе, а леву руку положио на Устав, који до њега на столу лежи, возглашавајући: Пре волим умрети, него устав преступити. Око њега пак налазе се Кметови и Депутарци, једни вичу: Ура Књазу. А други: Ура Уставу. На другој страни, према Стамбол-капији, био је изложен Султан Абдул Меџид са овим натписом: Српски мој народе благодарни, држи Устав мноштво ти дарован. Трећа страна представљала је Цара Русије и Покровитеља Србије Николаја са натписом: Србска срећа моја је воља. Сок ружице да не пије зоља.⁵⁰

Визуелни програм пирамиде усклађен је са постојећим политичким околностима и у складу са захтевима унутрашње прерасподеле моћи, као и важећим односом снага у ширем политичком универзуму. Интереси великих сила, као и очекивања партије уставобранитеља са доминантном фигуром Томе Вучића Перишића на челу, посредно и непосредно су уткани у визуелно-вербални наратив чији је носилац била форма пирамиде.

Још експлицитнија употреба језика политичке иконографије вербализована је на другим деловима пијаци (града). Тако је код зграде Апелационог суда постављен лик кнеза Александра, над којим су се налазили Минерва, богиња мудрости, и Темиса, богиња правде, које су изнад кнежеве главе држале венац, над којим је сијало сунце, док је испод њега представљен грб Србије с натписом:

Богом дани, народом изабрани

⁴⁹ Српске новине, бр. 44, год. IX (Београд, 31. октобар 1842).

⁵⁰ Исто.

Александра Карађорђевићу черни
Дуго књажуј, Србију обрадуј
Срећну сталност, будућност јој оснуј
Сапутнице, богиње нек су ти
Једна правде, а друга мудрости.⁵¹

Стари барокни алегорички језик био је заступљен и у првој половини 19. века. Појачана реторичност и сентиментализам прве половине 19. века, сублимирани су у историјским драмама Јована Стерије Поповића. На исти начин је и у визуелној култури конституисана репрезентативна појавност кнеза Александра. Сложени пикторални језик редукован је једноставном представом кнеза Александра. Графички лист непознатог мајстора визуелним језиком гради и демонстрира манифестацију власти кнеза Александра (сл. 195). Апотеозни карактер представе, наглашен медаљоном са кнежевим ликом, указује на величајност владара и снажну меморијску функцију представе. Но, барокну величајност у служби глорификације апсолутизма редукују у овом случају алегоричке персонификације, Јустиција и Минерва. Тако правда, законитост и мудрост нису само онтолошке врлине наследног владара већ и претпостављене вредности које владар сопственим прегнућем у функцији општег добра задобија. На овај начин су креатори слике визуелним језиком исказали своја очекивања спрам владавине кнеза Александра.

Идеја о изборном кнезу кулминирала је у акту збацивања с власти кнеза Александра. Многобројни су разлози који су условили збацивања кнежево. Оптужбе за прекорачење уставних норми, за сарадњу с Турцима, као и агитација породице Обреновић, сјединиле су народну вољу, која је проговорила посредством народних депутата који су сазвали Светоандрејску скупштину 1858. године.

⁵¹ Исто.

На крају скупштинског заседања, Сима Протић, председник суда у Смедереву, исказао је народну вољу речима:

*...народ србски је крвљу својом задобијо да може имати своје собствено правитељство у лицу Књаза и Совјета и по томе право Књаза и Совјета проиходи од права народа а не право народа од права Књаза и Совјета.*⁵²

Порука је јасна, носилац власти је скупштина као носилац народног суверенитета и највиша законодавна инстанца. Субординација трију грана власти морала се испоштовати. Тако су многобројни интереси скривени иза народне воље пресудили кнезу. Стеријино одрицање права народу на побуну против владара—овде је напуштено. Суверен који погази народна права једнак је узурпатору, те је стога скупштина одлучила да развласти кнеза.

Јеврем Грујић описује даљи ток скупштинског заседања. Након говора Симе Протића о народној вољи као исходишту власти, реч је узео Барловац указавши која је сва народна права кнез погазио, да би се потом реторски упитао ко је крив, и потом драмски одговорио: *ја држим брајсо да је књаз узрок, што народ оволика зла трпи, тада цео народ у глас одговори: он је крив, овај страховити глас народни често ме и сад потреса.* Потом председатељ трипут рече: *велите ли сви браћо, да је он крив. И три пута проламаше се ваздух од ужасне вице, сви велимо он је крив.*⁵³ Глас народа глас је Бога, тако је скупштина пресудила кнезу, развластивши га због прекорачења народних права. Хорска пресуда кнезу евоцирала је драматику грчке трагедије.⁵⁴ Театарски карактер парламента скупштине потврђен је акционим деловањем главних учесника. Трагична фабула резултирала је изгнанством кнеза. Херој је морао да истрпи казну у име заједнице. Катарза је извршена, хор као симбол народа прогнао је кривца, неумитна воља народа попут грчких богова свршила је радњу, потврдивши театарску форму али и суштину скупштинског заседања.

⁵² Пренето у: *Записи Јеврема Грујића*, Београд 1922, 117.

⁵³ *Исто*, 118.

⁵⁴ V. Benjamine, *Poreklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo 1989.

Друга влада кнеза Милоша и Михаила

Повратак кнеза Милоша у Србију, након збацивања кнеза Александра Карађорђевића, имао је и своју симболичку епизоду. Група депутараца посетила је избеглог кнеза Милоша у Букурешту и упутила му званични позив да се врати на престо. Та сцена меморисана је путем знамените литографије Карола Поп де Сатмарија, која представља сусрет скупштинара и кнеза.⁵⁵ Манифестациона представа торжествено је вербализована именима свих скупштинара, и конципирана је да легализује и потврди кнеза Милоша, као изборног кнеза. Владар је детерминисан вољом народа кога заступају скупштинари, те на основу таквог концепта, ни кнежев повратак у земљу не би био последица више силе, већ последица законског процеса, што је Сатмаријева литографија посредно и представљала.

*Сви посланици навалише на пенџере да виде. И тако би на неки начин прекинуто заседаније, особито кад мало затим донесоше однекуд целокупан лик Књаза Милоша (који је потом читалишту поклоњен) и кад стадоше пред Скупштином држати, а потом га даље понеше и пред њима банда пође кроз варош...*⁵⁶

У наведеном цитату Јеврема Грујића сликовито се описује завршетак Светоандрејске скупштине. Након збацивања кнеза Александра с власти скупштинари су једногласно изабрали кнеза Милоша за новог владара. Изношење Милошевог сликовног лика (портрета) пред скупштину означило је да је кнез задобио ауру легитимитета. Наиме владарска слика од давнина мењала је самог владара. Она је схваћена не само као реплика, копија владаревог лика, већ је тумачена као онтолошки сам владар, нормирани супститут владара. Тако да је изношење слике кнеза Милоша пред скупштину доживљено као да је и сам владар верификован скупштином. Потом су скупштинари у тријумфалној поворци пронели изображени лик кнеза Милоша целим градом. Поворку која маршира са портретом кнеза овековечио је Ђура Јакшић на слици Бакљада кроз Стамбол

⁵⁵ Публикована литографија се налази у власништву Музеја у Смедереву и заведена је од инвентарским бројем 172.: С. Цветковић, *Оставитина Милана Јовановића Стојимировића у уметничком одељењу Музеја у Смедереву*, Смедерево 2010, 72.

⁵⁶ Записи Јеврема Грујића, 187.

капију. Тријумфални адвент владара врши кнежева слика. Портрет кнеза Милоша на раменима скупштинара симболично је глава државе постављена на корпоралном народном телу које конституишу скупштинари. Метафора о антропоморфном карактеру државе поново добија своју визуелну форму.

Рад скупштинара, као и у доба друге владавине кнеза Милоша и Михаила, обележен је дуализмом погледа на власт, двојним виђењем исходишта легитимитета. Пластичан пример дихотомије погледа на структуру власти управо се збио приликом дочека кнеза у Београду 1859. Великим јавним спектаклом визуелизован је концепт тадашње власти у Србији. Такође се из појединих сегмената свечаности читавала јасна порука о виђењу власти. Тако је на своду поред Стамбол–капије изображен велики сликовни програм на коме је представљен с једне стране кнез Милош, иза кога се помаља велико сунце и коме народ љуби skut. Поред свега, други мањи свод, носио је другачију поруку. На првом стубу свода налазио се лик богиње правде, док је на другом стубу представљен српски грб са инскрипцијом *Живела Народна скупштина*.⁵⁷

Ускоро је кнез Милош и дошао у земљу из изгнанства, наставивши са старим апсолутистичким поимањем власти. Владар који се вратио у земљу *која је подрхтавала под њим*⁵⁸ није могао испунити идеале о парламентарном монарху. Симболична потврда кнежевог апсолутизма истакнута је већ при самом повратку у Београд. Одбијањем да оде прво у парламент⁵⁹ као првостепени извор легитимитета, кнез је отишао у двор демонстрирајући тако да је исходиште његове власти у њему самом. Алимпије Васиљевић, аболирајући кнеза, истиче да је Светоандрејска скупштина дала кнезу народно пуномоћје, али да га је кнез Милош злоупотребио.⁶⁰ Под наговором великаша он је узурпирао народни суверенитет под изговором да он зна шта је најбоље за државу, и изиграо начела светоандрејских скупштинара, која сажето, у њиховом виђењу, власти изгледају овако:

⁵⁷ Српске новине, бр. 14, год XXVI (Београд, 31. јануар 1859), 52.

⁵⁸ О конституисању херојског лика кнеза Милоша: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 289-357.

⁵⁹ Српске новине, бр. 15, год. XXVI (Београд, 3. фебруар 1859).

⁶⁰ А. Васиљевић, *О развиту уставне свести у Србији*, Београд 1871, 18.

*Књаз србски представља србски народ према свим странама, у његовој личности усредсређена је највиша државна, он је главни руковатељ државне управе, он је лице коме народ поверава управу у земљи.*⁶¹

Након кнежеве смрти, 1860. године, власт је наследио кнез Михаило. Попут свога оца, и кнез Михаило је владао апсолутистички. У складу с јачањем апсолутистичких идеја оличених у Баховим реформама у Аустрији, и у Србији је завладало уверење да народ још није спреман за широке слободе, иако су очекивања била да кнез влада у складу са парламентарним и законским начелима, што се може видети из чланака у јавним гласилима који су дочекали кнежев долазак на престо:

*Не, крепка влада нашег новог владара воспитаће нас и у духу законитости. Она ће нас брзо навикнути, да грешнику нема опроштаја... Да не отежамо ток правде, ни за кога нећемо тражити да се обиђу закони, ни за кога нећемо досадно куцати на врата милосрђу владалачком. Тек тако принећемо сваки свој део на обишти олтар, тек тако окупани у Јордану законитости, моћи ћемо да одржимо девизу начега витешког књаза, да је закон највиша воља у Србији.*⁶²

Тако су у доба владавине кнеза Михаила одржана само три пута скупштинска заседања, која су, по Ровинском уз приметну дозу тендециозности, личила на марионетске театре, где су посланици били у улози дежурних статиста са задатком аутоматског аплаудирања кнезу.⁶³ Управо у таквом светлу можемо и посматрати даровни кат кнеза Михаила упућеним посланицима који су присуствовали *Великогоспоинској скупштини* 1864. године. Кнез је у септембру месецу послао свим учесницима скупштинског заседања своју *литографсану слику*, маркиравши тако догађај и сместивши га у домен династичког наратива.⁶⁴

⁶¹ Српске новине, бр. 22, год. XXVI (Београд, 19. фебруар 1859).

⁶² *Законитост V*, Српске новине, бр. 129, год. XXVII (Београд 4. октобар 1860).

⁶³ П. А. Ровински, *Записи о Србији 1868-1869*, 96.

⁶⁴ М. Ђ. Миличевић, *Кнез Михаило у споменима некадашњег свог секретара из последњих девет година кнежева живота*, Београд 1896, 119.

*Господару, Ти с родитељским оком гледаш на све наше успехе на пољу просвећења земаљског богатства...*⁶⁵

У наведеном цитату преузетом из скупштинске адресе кнезу Михаилу поводом заседања скупштине 1867. године, изнет је говори о патерналистички однос владара према посланицима. У истом духу се и и листу *Видовдан* сугерише да се народ има уподобити владару, а не владар народу, чиме се јасно истиче став дела елите да владар и даље треба да има неприкосновену улогу, те се каже:

*У монархистичким земљама владалац је глава и срце земљи: он је средсреда оној сили осећања и мисли што за отаџбину . То је овако још више где владоци највећу заслугу имају што Србија и постоји... Народни владоци брину се за народе не зато што су дужни, већ што им срце иште, јер срећу своју идентификују са срећом земље... Зато са свим особита узрока имамо да миле часове, који нам владоца радошћу испуњавају, узмемо да су наши сопствени, да се радујемо у радости његовој, као што и он живи у животу нашем...*⁶⁶

Очински однос као последица жеље за апсолутном влашћу огледа се и у чињеници да су скупштинска заседања за време власти кнеза Михаила остала у дубокој сенци спрам великих церемонијалних јавних спектакала у којима је главни актер био кнез Михаило. Велике свечаности, попут прославе педесетогодишњице Таковског устанка одржане на Цвети 1865. године, имале су за последицу глорификацију кнежеве личности. Прожимање кнеза с народом последица је директног односа и није резултат спајања народних, изабраних представника са кнезом. Владар је инхерентно, као сам отелотворени народ, спојен са парцијалним припадницима популуса. Тако се збило да су народ и владар једно, народност наспрам парламентаризма. Два ентитета, кнез као глава државе и народ као његово тело,⁶⁷ спојени су у један мистични, а не само бирократски организам. Кнез је тако комуницирао с народом директно, перформација се одвијала једносмерно, народ је био у улози пасивног адресанта.

⁶⁵ Српске новине, бр. 126, год. XXXIII (Београд, 4. октобар 1867), 551.

⁶⁶ Видовдан, бр. 194, год. XXXIII (Београд, 2. септембар 1867).

⁶⁷ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација - прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008), 9-50, посебно 20-21.

Народни сабор преузео је улогу парламента, док је театар на отвореном супституишао зграду парламента.

Кнез Милан Обреновић

Након убиства кнеза Михаила на власт је доведен малолетни кнез Милан Обреновић, у чије име су владали намесници Јован Гавриловић, Јован Ристић и Миливоје Блазнавац. На графичком листу на коме је у медаљону представљен малолетни кнез Милан јасно је дефинисана намера намесника да се евентуално кнежева самовоља предупреди (сл. 196). Између кнежевог лика и круне коју приносе два анђела налази се слоган познат из доба владавине кнеза Михаила: *Закон је највиша воља у Србији*. Порука је јасна. Божанска инвестирања резервисана је за закон, а не за кнеза. Кнез евентуално постаје тек прималац божанског снопа који пролази кроз –закон, устав. Намесници приказани у врху представе представљају нову уставобранитељску струју која је и произвела нови устав 1869.

Идеја о детерминисаном кнезу видљива је и на два фотографијама с приказом дочека кнеза Милана у Шапцу 1869. године (сл. 197) На првој фотографији уочавају се појединци, грађани, који очекују кнеза и учествују у последњим припремама пред његов церемонијалан долазак. На другој фотографији је приказано сједињење појединаца у групно тело (сл. 198). Малолетни кнез окружен је намесницима–носиоцима извршне власти и посредницима између њега и окупљеног народа. Кнез, као центар композиције и фокус сцене, жива је глава једног циновског организма које конституишу народ и намесници. Корпорални државни организам пулсира као моћни аутомат који персонификује државни организам. Хобсов левијатан као да оживљава у Шапцу, спектакуларним сједињењем кнеза, намесника и народа. Централистичка машина перформира се у једном симболичном чину манифестационог јединства.

Ситуација се радикално изменила након кнежевог доласка на власт. Аутократске природе, кнез Милан је настојао да своју личну власт прошири на рачун својих уставних ограничења. Тако је самостална владавина кнеза Милана

обележена непрекидним сукобима с Радикалном партијом, која је настојала да ограничи кнежеву власт.

Тежње за ограничењем власти краља Милана уписиване су и у владарске представе. Тако Михаило Валтровић, приликом великог конкурса за споменик кнезу Михаилу Обреновићу, сублимира идеју о уставном владару као остварењу идеалних јавних врлина.⁶⁸ Лик почившег владара постао је агенс идеала грађанске елите која је алузивним језиком настојала да формира савремени политички хабитус, и место краља Милана унутар њега.

Расподела власти имала је и свој визуелни одраз. Сепарација владара и осталих структура власти имала је своју симболичку слику у изгледу скупштинске сале у Нишу током 1878. године.⁶⁹ Тако се у врху сале на уздигнутој тераси налазио владарев престо, док су се на доњем нивоу, с леве и десне стране у односу на владареву позицију, налазили столови за министре и скупштинске великодостојнике. Сепарацијом сфера, као и хијерархијском ступњевитошћу указано је су на топографију моћи у друштву. Јасном сепарацијом кључних политичких фигура, са израженом идеалном субординацијом, требало је да се укаже на однос у замишљеној пирамиди моћи.

Упркос таквим порукама, ситуација у пракси није била идеална. Хармонија и расподела чинилаца власти остала је утопија, реалност је дефинисана сепарацијом владара и политичке опозиције. Кулминација борбе између кнеза и опозиције збила се 1889. године и може се сублимирати речима кнеза Милана:

*Ја нећу да будем краљ који ће само акта потписивати и бити лутка својих министара. Ја не могу жртвовати све уверење да је монарх у модерном уставу...на Балкану прави бесмисао.*⁷⁰

Ускоро је краљ абдицирао у корист свог малолетног сина Александра. Поменути трансфер власти пратило је и доношење новог устава 1889. године.

⁶⁸М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45-78, поесбно 54.

⁶⁹ *Писма из Ниша*, 3, Исток, бр. 141, год. VIII (Београд, 13. децембар 1878).

⁷⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 91.

Краљ Александар Обреновић

Након абдикације краља Милана власт су преузели намесници Јован Ристић и генерали Коста С. Протић и Јован Белимарковић у име малолетног кнеза Александра. Убрзо је 1893. године краљ Александар извршио државни удар преузевшу потпуну власт. Контрола владара је укинута и краљ је почео да суверено влада. На забрањеној карикатури која је изашла у листу *Геца* за 1893. годину метафорично је представљен владар као Свети Ђорђе који пробада намеснике. Тако је краљ Александар симболички кренуо у обрачун са јавном сфером, коју су репрезентовали намесници, као и с медијима, који су потпали под све јачу цензуру. Већ следеће године краљ је суспендовао Устав из 1889. вративши на снагу Устав из 1869. Његов обрачун са намесницима, уставом, као и са политичким партијама, није био само глорификован у визуелним медијима. Краљ Александар је препознат као Свети Ђорђе и у панегиричким одама које су му упућиване током његових манифестационих путовања по Србији. Тако Владан Ђорђевић током посете Књажевцу 1900. године одговара на питање књажевачког проте:

Но у тај добри народ убачено је било опасно семе раздора и љуте заваде. Из тога отрова подигле су се биле три аждаје, претећи свака од њих да прогута. У том опасном тренутку јуначни Краљ Србије јуначки се одлучио, да стане за врат тим аждајама да их копљем за земљу прибоду, као оно Светим Ђорђем и да им више не дадне главу дићи. Ја сам мало пре питао Господина Проту, је ли Св. Ђорђе за то светац, што је ову једну аждају уништио и од ње народ спасао, и он ми је одговорио да јесте. А кад је тако, онда колика је заслуга нашег преузвишеног Господара, који је народ спасао од три чудовишта, која су га прождирала. Он није убио једну већ три аждаје и за то је заслужио да се посвети, и Његово велико и мило име остаће светло у српској повесници...⁷¹

Три аждаје могу бити три најистакнутије политичке партије (Радикална, Напредна, Либерална), а могу бити и три свргнута намесника, као што је приказано на карикатури из *Геце*. Без обзира на кога је Владан Ђорђевић мислио,

⁷¹ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за једну историју Србије од 11 октобра 1897 до 8 јула 1900*, књ. 3, 539.

порука је била јасна—краљ Александар је нови светац, док савремену аждају персонификују заговорници и носиоци политичких слобода и представници политичких партија.

Но, у једном тренутку моћ политичких партија условила је да се у истој равни нађу владарске слике са сликама страначких првака. Слика политичара као визуелни амблем партијске идентификације,⁷² али и одређеног идеолошког профила, постала је конкурентна представа некада неприкосновеној личности владара. Хијерархијско поравнање задобило је и своју визуелну форму, на шта упућује и чињеница да су се портретске преставе краља Александра налазиле поред слика страначких првака, што се уочава на великим партијским скуповима на почетку девете деценије 19. века.

С предње стране хладника испод самог крова, била је намештена велика слика Рибарчева са масним бојама у златном оквиру. На задњој страни стајале су ове слике: велика слика Краљева из доба детињства, израђена литографски. С десне стране слика Ристића у златном оквиру израђена масном бојом. С леве стране попрсје Авакумовићево, израђено литографски у лепом фином дрворезном оквиру. Разгледајући ове слике, један новинар примети: Ђаволи ови либерали. И самом сликом хоће да протестују против ранијег пунолетства Краља.⁷³

Слика коју смо пренели део је страначког перформанса либерала са београдског митинга одржаног у Београду у октобру 1893. године. Изједначавање монарха и владара посредно је значило ограничавање суверена и демонстрирало нову моћ партијских лидера. Истовремено, на тај начин се сугерисало и снажење партијских ћелија, чему су се у извесној мери морали и владари повиновати. Тако је, баш након наведеног скупа либерала, маса страначких присталица, њих око 5.000, извикало краља пред терасом двора, на шта се он морао одазвати и представити се окупљеној светини.⁷⁴

⁷² V. Кореcky, *Politikerin*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, 243-248.

⁷³ *Либерални збор*, Мале новине, бр. 276, год. VI (Београд, 5. октобар 1893).

⁷⁴ *Исто*.

На сличан начин протекао је и напредњачки скуп и октобру исте године, који је употпуњен с сликама Илије Гарашанина и краља Александра, које су биле окачене једна поред друге у свечаној сали Коларца.⁷⁵ Сада је већ постало правило да се величајна и јединствена краљева личност измести из апсолутне самозадовољности и ограничи придодатим субјектом, који у виду слике репрезентује одређеног политичког првака. У истој равни симболично су се изједначили српски владари и политичари, указавши на нова политичка струјања.

Под притиском политике опозиције краљ је ипак попустио и 1901. године је прогласио важећим октроисани устав. Визуелна култура је испратила догађај. Тако је у листу *Србобран* за 1901.⁷⁶ (сл. 199) пласирана пропагандна представа у чијем фокусу је полагање заклетве краља Александра на устав. На уздигнутом подијуму, за катедром као жижом погледа, краљ је положио заклетву на устав. У присуству изабраних припадника народног тела краљ је као крунисана глава целог народно-државног организма потврдио законско јединство с народом. Перформативност владара истакнута је и катедром над којом је положио заклетву. Катедра је означавала о моћ посвећеног владара који је с њом задобио ауру величајности. Могуће је да је катедра над којом је краљ положио заклетву на устав она коју су Таковчани поклонили владару 1896. године, и који је израђен од остатака знаменитог таковског грма.⁷⁷ Направљена од таковског жбуна, митског династичког топоса, изрезбарена мотивом Таковског устанка, катедра је имала да потврди династичку моћ, која би по аутоматизму, прешла и на говорника који се са ње обраћа.

Вероватно је и Владослав Тителбах забележио моменат краљевог заклинања на устав. Уметник је цртежом скицирао краља за скупштинском катедром, чиме је потврђена снага догађаја и његов ехо у јавности.⁷⁸ На

⁷⁵ *Напредњачки збор* (18. новембар), Мале новине, бр. 322, год. VI (Београд, 20. новембар 1893).

⁷⁶ *Србобран*, *Народни српски календар за 1903* (Загреб 1903), 7.

⁷⁷ *Чувени таковски Грм почиње нестајати од 7 стубова пао на 4. пре 5-6 година пала су два врло велика стуба и непажњом тадашње власти оба су стуба јавно продата за школски огрев. А скоро је пао и трећи од кога су рудничани заузимањем окр. Начелника Шурдиловића, начинили прекрасан престо за Његово Величанство Краља. Престо овај израђен је у крагујевачкој Фабрици и на њему је већтачки израђена (урезана) слика таковског Устанка, на коме је урезано и ово Његово Величанство Краљу Александру народ округа рудничког 1896 г. Овај је престо прављен од историјског таковског грма.*: *Вечерње новости*, бр. 250, год. IV (Београд, 8. Септембар 1896).

⁷⁸ Цртеж је власништво Етнографског музеја у Београду и заведен је под инвентарским бројем 729.

поменутом цртежу поново је забележено присуство митрополита Михаила у моменту полагања краљеве заклетве на устав у требало је да поменутом догађају прида сакрални призив који би пропагандно деловао на реципијента. Такође је визуелном представом требало да буде потврђена уставност самог владара, њега као законодавца, легислатора, поштоваоца народне воље.

Целокупни поступак доношења устава био је део стратегијског деловања краља Александра на стицању пољуљаног поверења. Тако је изведено пропагандно читање устава по местима у Србији. Тренутак обзнане устава у Сврљигу, по извештачу *Вечерњих новости*, изазвао је егзалтацију грађанства:

*Вешт посматралац, само ако је хтео, могао је с лица радоснога народа прочитати њихова осећања, која су га обузимала док је читан устав, којим су се јамчила грађанска слобода и безбедност..*⁷⁹

Тако је инсценирано јединство краља и народа. Истовремено је визуелна култура подупирала идеале елите. Монументални ћурлински портрет краља Милана из 1901. године указује на покушај конституисања идеалне реалности.⁸⁰ Постхумно осликан фунерални портрет краља Милана обогаћен је приказом књиге на којој пише Устав.⁸¹ Алузија је јасна. Везивање краља Милана је свакако било без реалног утемељења, будући да почивши краљ није био уставобранитељ и производ је актуелног политичког тренутка. Отуда је представу устава требало схватити као опомену и путоказ за актуелног краља Александра, да је држање устава норма савременог тренутка. Визуелно је још једанпут требало да конституише политичку стварност, али резултат је изостао.

Већ 1903. године краљ је поново обновио савез с народом, и овога пута на новим основама. Краљ је 1903. године суспендовао стари устав из 1901. године, и прогласио нови. Међутим, незадовољство је кулминирало исте године и допринело је суспензији владарских права. Краљ Александар је убијен, што је условило промену династије и долазак на власт краља Петра Карађорђевића.

⁷⁹ *Обнародовање устава у Сврљигу 24. Овог месеца*, Вечерње новости, бр. 115, год. IX (Београд, 27. април 1901).

⁸⁰ И. Борозан, *Споменик у храму: теторја краља Милана Обреновића*, (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2008).

⁸¹ Исто, 87-88.

Краљ Петар Карађорђевић

У интересном времену без владара, у тренуцима када се почињу назирати и републиканске идеје, елита је на престо довела краља Петра Карађорђевића. Живојин Перих, један од водећих правних теоретичара на почетку 20. века, записаће:

*Уставни владалац дужан је да буде врховни регулатор у општем тражењу правде и једнакости. Владалац је неприкосновен, то право му носи дужност да чува општу безбедност. Ред и мир од кога год били изгреду, владалац мора бити против њих.*⁸²

У складу с нормама позитивног права Перих ће захтевати активну делатност владара, оцењујући неактивност као погубну.⁸³ Слично нешто касније изложеној теорији Карла Шмита, он је захтевао уплив, интервенцију владара у тренуцима када је мир угрожен.⁸⁴ На граници апсолутизма, у сусрет великим европским диктатурама, ипак је одржан мит о добром парламентарном, идеалном владару, какав је био у очима савременика краљ Петар Карађорђевић.⁸⁵

У таквој атмосфери дочекан је у Београду краљ Петар. Заклињање краља на нови устав означило је у пракси враћање на Устав из 1888. године, који је Србију дефинисао као уставну монархију. Моменат полгања заклетве визуелизован је и публикован у листу *Dom i svijet*, као и масовно пласираној разгледници. (сл. 200) Тренутак полагања заклетве збио се у скупштинској дворани у Београду у присуству свих структура јавности.

И ако су за новинарску ложу издавате нарочите улазнице, ипак је и она била препуна посетилаца, махом страних новинара и аматера, међу којима је био и наш чувени сликар Паја Јовановић. Дипломатска ложа је била пуна чланова дип. тела, а тако исто и ложа за даме у којима је било најотменијих београдских госпођа. Галерија такође беше пуна посетилаца оба пола. У дворани још пре 9

⁸² Ж. Перих, *Политичке студије, друго издање с писмом Стојана Новаковића, О улози Владара у државном организму*, Београд 1908, 12.

⁸³ Исто, 86.

⁸⁴ А. Molnar, *Sunce mita i dugačka senka Karla Šmita: ustavno zlopatčenje u Srbiji u prvoj deceniji XXI veka*, Београд 2010, 113–123.

⁸⁵ L. Vojnović, *Skromni pomeni o velikom kralju*, Zagreb 1912, 12, 42.

бећу посланици и сенатори. У средини пред говорничком трибином стајао је Инокентије са двојицом прота и једним ђаконом. Позади иза њих сви архијереји са панкамиловкама, крстовима и одличјима.

За време читања заклетве у скупштини беше нема тишина. Кад је изговорена последња реч, Краљ је пољубио крст и у томе тренутку био је бурно поздрављен, за тим се испео на престо. Поклонио и опрости са народ. Председни речима: Збогом браћо. При излазу из хиљаде грла орило се Живео...⁸⁶

Учешће јавности је у извештају новинара *Вечерњих новости* изузетно наглашено. Концентрични кругови јавности запечатали су сам догађај потврдивши изборност владара. Носилац суверенитета и легалитета поново је постао народ, док је владар постао само његов репрезент. Демократску ноту потврдила је и форма скупштинске дворане.⁸⁷ Полукружни облик по подобију античких агора дефинисао је демократски карактер парламента јасно назначивши раскид са церемонијалним, апсолутистичким кружним простором. Полукружна форма скупштинске дворане најјасније се уочава на разгледници на којој је приказано скупштинско заседање приликом полагања заклетве краља Петра на устав (сл. 201). Вечити монархистички циркулум међа полусферични облик дворане. Фокус погледа ка говорнику не остаје затворен у њему, већ се рефлексно одбија ка аудиторијуму, који постаје носилац значења. Тако посланици, као активни означитељи радње, постају релевантан фактор и разграђују апсолутизам монарха.

Концентрични кругови изабраних народних представника који су уживо присуствовали догађају проширили су се и на простор испред двора. Бројни представници народа поздравили су акламацију. Јавност из парламента разлила се на простор испред двора. Тако је демократски парламент као тело народа спојен са главом новог демократског краља. Грађани и сељаци, као класни опозити бивају сједињени у један народно-државни организам. Демократија се из парламента разлила на улицу и дефинисала нови политички хабитус.⁸⁸

⁸⁶ Вечерње новости, бр. 161, год. XI (Београд, 12. јун 1903).

⁸⁷ P. Manow, *In the King's Shadow. The Political Anatomy of Democratic Representation*, 11. и даље.

⁸⁸ W. Kemp, *Volksmenge*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II, 521-529.

Тако је најављено такозвано *златно доба српске демократије*, у коме је остварен процват парламентаризма у Србији.⁸⁹ Митска личност демократског краља, поштоваоца уставних начела, постала је део колективне меморије. Краљ Петар, демократа, преводилац знаменитог дела Џона Стјуарта Мила *О слободи*⁹⁰ постао је освештана личност новог либералног поимања друштва, које је у парламентарном владару видело свој тражени идеал.

Метафора о глави и телу сублимирана је за време владавине краља Петра. Тако је окончана борба за ограничење уставних права монарха. Глава владара је коначно одоздо постављена на народно тело. Држава и народ постали су једно, а глава монарха је зависила од воље народа. Тако су глава и тело спојени у јединствен државни, конститутивни организам. Борба за уставност је окончана, а антропоморфно државно тело је постало усаглашени механизам.

⁸⁹ Д. Стојановић, *Србија и демократија 1903-1914, историјска студија о златном добу српске демократије*, Београд 2003.

⁹⁰ За потребе рада користили смо: Ц. С. Мил, *О слободи*.

Структурално и медијско деловање владарске слике

Медијски бум и владарска слика

Медијски бум који је се збио у 19. веку обележио је читав европски континент.¹ Експанзија старих медијских грана, као и производња нових, условила је конституисање нове визуелне реалности. Убрзана модернизација европског друштва, укрупњавање тржишта, раст градског становништва, као и све већа индустријализација, нису само претпоставили медијску експанзију, већ су омогућили формирање новог друштвеног хабитуса, који је омогућило медијску конзумацију.

Нова друштвена и економска клима омогућила је извесну демократизацију друштва, што је произвело и повећани број конзумента који су могли да партиципирају у процесу медијске потрошње. Нова и бројна популација корисника последично је узроковала масовну производњу разноликих медијских израза који су формирали један, до тада неслућени, унисони медијски простор, условивши свеопшту визуелизацију медијске културе у 19. веку.

Грађанство, као носилац индустријализације, дефинисало је нов друштвени хоризонт и тиме постало главни, конститутивни носилац нове медијске стварности.² Јачањем грађанства увећан је и број корисника унутар медијског тржишта, чиме је манифестована узрочно-последична веза у формирању медијског система. Увећани број партиципијената утицао је и на појаву нових демократских медија, попут литографије, фотографије, разгледница, филма. Тиме је број учесника у медијској размени повећан до енормног броја, подстакавши стварање једног универзалног, готово амблематског визуелног језика. Новим језиком је у складу са очекивањима савремених адресата преобликована и контекстуализована стара пракса визуелне реторике. Истовремено, медијски изрази су се, не само на нивоу технолошких особености, морали прилагођавати модерној друштвеној пракси саобразној очекивањима и жељама субјекта. Плурализам жеља утицао је и на стварање медијске

¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien 2010.

² Исто, 15–16.

разноликости, дефинисавши на тај начин и формирање и комуникацијско деловање владарске слике у једном, донекле новом медијском етру, са чијим су регулативима морали рачунати идеатори и реализатори визуелних представа у чијем се центру нашла слика суверена. Отуда су и деветнаестовековни владари дефинисани као медијски монарси,³ чиме је јасно истакнут медијски значај и улога суверена у његовом функционисању.⁴

Увећана јавност, састављена од разноликих друштвених структура,⁵ постала је генератор владарске слике и њен корисник, условивши двосмерну комуникацију,⁶ одозго и одоздо.⁷ Сlike је пласирала мањина, елита, али су оне креиране у складу с потребама популуса, већине. База је постала судеоник у енергетским манифестацијама владарске слике. Монархова слика постаје парагон двоструког подражавања у којој се распознају и разоткривају субјекат и објекат, будући да су ограничени медијским пољем у коме се радња дешава.

Некада неприкосновена владарска слика, ауром оригиналности недирнута, постала је предмет свакодневне конзумације.⁸ Масовна производња слика, условила је динамички комуникацијски процес између пошиљаоца и адресата. Заправо, сам владар, као репрезент слике и субјекат значења, постао је опипљив, тактилно пријемчив, изгубивши на први поглед јединственост непоновљивости. Некада високо цењени медији, попут сликарства и скулптуре, као медији достојни једног владара, и чија је структурална јединственост омогућавала да се лик владара изобрази баш у њима, изгубили су некада неприкосновени статус.

Није ли тиме нарушена оригиналност аутентичног уметничког дела насталог овде и сада, у доба техничке репродукције?⁹ Разградњу концепта репрезентације и рушење ауре уметничког дела требало је да прати и

³ J. Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, Cambridge University Press 2003.

⁴ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 57–76.

⁵ J. Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd 1969.

⁶ J. Habermas, *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Bd. I–II, Suhrkamp 1995.

⁷ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hrsg. von Forschungsinstitut Politische Ikonographie, Hamburg 2001, 9.

⁸ E. Giloi, *Monarchy, Myth and Material Culture in Germany, 1750–1950*, Cambridge University Press 2011.

⁹ V. Benjamin, *Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti*, у V. Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd 2006, 98–129.

деконструкција мајестетичности владарске слике. Последица се манифестовала у масовној, технолошкој репродукцији сувереног лика, оличеној у многобројним индустријским медијима.

Међутим, у нашој поставци инсистирамо на опстајању владареве аутентичности, коју није успела да дестабилизује ни масовна конзумација, ни моћ нових медија. Преносом дела суверенитета на медије, и његовим нужним прилагођавањем медијском диктату, владарски дигнитет, иако окрњен ипак није био укинут. Медијска орбита захтевала је прилагођавање монарха новом друштвеном поретку или, боље речено, визуелном систему у коме је театралношћу и медијском манипулацијом створен један протовиртуелни свет, свет симулације и сликовне сигнификативности. У таквом симулационом хабитусу монарси су нашли своје место, без обзира на то да ли је слика владара и даље функционисала по начелима апсолутне примогенитуре или су пак владари постали дневни хероји, чије су слике пуниле булеварске новине. Повлађујући жељи већине и њеној потреби за сензационализмом и разонодом, медијска слика монарха је досегла је границе кича, Владарска слика је почела да се конзумира као лака нота, изашавши из оквира релативно затвореног света елите и прешавши у домен тржишне утакмице. Медијски експлоатисана слика владара је постала производ заснован на одрживости понуде и потребе, артефакт конкурентно пласиран на тржиште. Како се век ближио крају, некада готово неприкосновени лик владара постајао је само један од медијски понуђених ликова – део свеопште жеђи за визуелним.

Ипак, чак и мултиплицирана владарска слика остала је и даље надвлашћено и супстанцијално надмоћна, јер је усклађена са старом репрезентативном праксом, она и даље била детерминисана ликом који је на њој представљен. Логика и структура медија остале су по страни, моћ манифестационог и даље је у највећој мери диктирала правила игре. Тако је, донекле окрњена, али не и деконструисана, слика монарха и даље била кључни и основни носилац поруке. Тако схваћен, медијски израз није био само пуки одашиљач порука, већ је био директни чинилац, субјекат нормиран владарским ликом. Дакле, управо је медиј, будући детерминисан ликом владара, формирао и

стварао нову реалност. Зато је слика владара, без обзира на медиј у коме је приказана, била субјективни агенс, са задатком да на принципијелан начин утискује поруку у адресата.¹⁰ Стога ће у фокусу нашег бављења медијским динамизмом бити владарска слика као агенс виђен кроз културошлоку, социјалну, политичку, историјску, али, и пре свега, репрезентативну агенду. Тако носилац значења постаје и остаје владарска слика, а не сам медиј.

Стога се на појединим примерима функционисања владарске слике у различитим медијима може видети моћ суверенове слике, као и делање медијског трансфера, без обзира на медијску грану у којој је он представљен.¹¹ Лик владара је прелазео из објекта у објекат — другим речима позајмљивао је медијско тело, настањујући се у новом медијском обиталишту, али притом не губећи ауру оригиналности. Медијски трансфер није крњио мајестозност владаревог лика, будући да је детерминисан ауром репрезентованог лика. Јуристички потврђена неспорност суверенова прелазила је и на његов медијски лик, чиме је потврђена неприкосновеност изванредне владареве личности.

Ковање првог новчића у Србији збило се 1868. године. Тада је на кованицу од 5 пара утиснут лик кнеза Михаила,¹² чиме је озваничена медијска експлозија. Владарев лик је постао предмет робно-новчане размене, при чему није вулгаризован, већ је суверенова представа наставила да обитава у аури посвећености. Кнежев лик, дефинисан меморативном улогом није без разлога дат из профила, будући да човеков неуробиолошки систем човека најупечатљивије меморише такав вид људске представе.¹³ Тако је стари манипулативни процес владарске репрезентације омогућио до тада невиђену медијску мултипликацију владарског лика. Владар је постао свеприсутан, тактилно опипљив, условивши нову фазу у комуникативном-медијском систему између владара и реципијената,

¹⁰ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hrsg. von Foorshunsstelle Politische Ikonographie, 10.

¹¹ О медијском трансферу на примеру Јубиларне прославе у Бечу 1879. године: W. Telesko, *Der Makart-Festzug 1879, Medienstrategien zwischen bürgerlichem Auspruch und monarchischer Jubelfeier*, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, Hrghg. Von R. Gleis, Wien 2011, 104–113.

¹² С. Радисављевић, *Новац на тлу Србије од најраније појаве до данас из нумизмачтичке збирке Народне банке Србије*, Београд 2004, 36. Више о кованом новцу у Србији у 19. веку: R. Mandić, *Metalni novac Srbije, Crne Gore i Jugoslavije*, Beograd 2006.

¹³ J. Held, N. Scheider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, Wien 2007.

потврђену на кованицама с ликовима краља Милана,¹⁴ краља Александра¹⁵ и краља Петра.¹⁶

Изузетан пример медијске позајмице може се пратити на канонском лику кнеза Милоша с турбаном. Истовремено је питање масовне репродукције првог, канонског лика кнеза Милоша у различитим медијским гранама било и питање аутентичности, јер је репрезентовање кнежевог лика задирало у питање оригиналности представљеног. Веродостојност владаревог лика је потврђивала право на пласирање медијског лика суверена, означивши зачетак његовог меморијског визуелизовања. Тако је Вук Стефановић Карацић 1824. године затражио од кнеза право да репродукује његов лик. У питању је био мали кнежев лик изведен тушем на хартији. Копију овог цртежа, који је извео Јанаћ, Вук је видео у Земуну и затражио са образложењем:

*да ће ваш портрет Ђурковић или други когод издати макар како на свијет, а мислим да је најправије да ту част ја добијем. Десетог децембра му тражи : онај мали портрет што је Ђурковић моловао, а ако то не може бити нека заповеди ономе молеру из Врица (Аксентију Јанковићу) нека измолује (тушем н артији) само главу, па ми њу пошаљите, а аљине ја имам намоловане доста добро.*¹⁷

Јасна је намера Вука Карацића да постане монополиста кнежеве слике, да је управо он медијски пласира. Међутим, његове намере се ту не задржавају, већ се јасно уочава његова манипулативна намера. Вук у наведеном одломку јасно истиче да би он на верну и добро изображену одежду кнежеву накалемио његов верни лик, чиме он на себе преузима уметничке прерогативе. Уместо пуке репродуктивности, истиче се дискурс инвентовања кнежевог лика, који би се завршио конституисањем јединственог, композитног портрета, сатканог од идеалних делова, који би одговарали замишљеном декоруму лика идеалног владара. Сада харизма оригиналности условно прелази с владара на Вука, који,

¹⁴ С. Радисављевић, *Новац на тлу Србије од најраније појаве до данас из нумизмачичке збирке Народне банке Србије*, Београд 2004, 36.

¹⁵ Исто, 37.

¹⁶ Исто, 37.

¹⁷ Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша*, Београд 1983, 123.

попут демијурга, из више коцкица спаја јединствену мозаичну кнежеву, и тиме конституише композитни владарски портрет,¹⁸ саткан по мери аудиторијума. Тако државни, композитни портрет постаје инверзно огледало, одраз жеље јавности, заправо слика у слици, где се у лику владара препознаје јавно мњење.

Оригиналну представу коју Вук помиње насликао је Павел Ђурковић 1824. године, и то у техници уља на платну, тако поштујући медијску супремацију сликарства. Врло брзо почело је медијско прожимање и мултиплицирање кнежевог лика с турбаном. Тако је гравер С. Владимиров већ 1825. године изрезао кнежев допојасни лик,¹⁹ да би С. Ленхарт извео литографију с идентичном кнежевом представом, која је потом пренета на поткорични лист знамените Вукове књиге *Милош Обреновић књаз Србије*,²⁰ штампане у Бечу 1828. године. (сл. 202) Дакле, лик владара је већ од првих деценија 19. века прелазео из медија у медиј, користећи се новим технолошким открићима. Медијском манипулацијом владарске репрезентације појачано је њено пропагандо делање, тиме омогућивши да шири концентрични кругови јавности постану судеоничари у потрошњи владарске слике.

С протоком века, усложена је медијска слика и омогућено проширено делање владарске слике у новим медијима. Један од класичних примера јесте знаменити портрет кнеза Милоша, рад непознатог мајстора, настао средином четврте деценије 19. века, данас у Музеју Вука и Доситеја, који је, са извесним варијацијама, мултиплициран током века у различитим медијима, кулминиравши као сликовни центар Ордена кнеза Милоша Великог I степена. (сл. 203).

Још еклатантнији пример дугог трајања владарског лика јесте канонски Карађорђевићев лик, који је израдио сликар Владимир Лукић Боровиковски, а који је, уз разноврсне варијације, своју нову медијску презентацију задобио у филму *Живот и дела бесмртног војводе Карађорђевића*, из 1911. године. Од уљане представе, до истоветне *живе слике* коју је преузео филмски глумац, па до Вождовог трансфера у филмски медиј, Карађорђевићев лик превалио је дуготрајан медијски пут.

¹⁸ М. Warnke, *Das Kompositbildnis*, у: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Hrgs. von A. Köstler, E. Seidl, Böhlau 1998, 143 –149.

¹⁹ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791 – 1848)*, Београд 1986, 269.

²⁰ Исто, 269.

Тако је су медији учествовали у комуникативном процесу током једног века трајања владарских слика. Пласирање слика у оквиру јединственог система вербално-визуелне културе условило је трансакциони процес између владара као објекта и субјекта као примаоца поруке.²¹ Вербални панегирици, оде,такође су креирали званични простор владарске репрезентације,²² симбиотички делујући са визуелизним системом владарске слике, чије ће деловање бити у фокусу истраживања медијског система у Србији током 19. века. Званична репрезентативна култура креирала је оквире за медијску манипулацију владарском сликом, у чијем систему се визуелизовала владарска слика, притом не изгубивши право на своју аутономију, остварену неприкосновеном личношћу носиоца радње.

²¹ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 24 – 29.

²² Исто, 271 – 284.

Владарска слика и медиј вајарства

Медиј скулптуре је током 19. века служио ангажованом величању владара.¹ Владарска слика у скулптуралном медију изражавана је у различитим материјалима и формама које су глорификовале слику владара и доприносиле поспешивању владарског култа у Србији током 19. века.² Антропоморфна представа владара особито је визуелизована у у форми плитког рељефа (медаље, плакете...). Тако је у плитком рељефу, особито заступљеном у медију медаља репрезентован владарски лик с идејом манифестације владарске моћи и династичког сјаја.³

Основ владарске репрезентације је упркос њиховој изведби у плитком рељефу био резервисан за попрсну или целу тродимензионалну фигуру. Конципирана као меморијски визуелни објекат, скулптура је имала да отелотвори владарски лик, с намером да се репрезентовани владар пројектује у вечност. Комеморацијска суштина скулптуре детерминисана је представљеним ликом и служила је као топос сећања на славног појединца и његова дела. Отелотворени лик био је егземплум, модел уподобљавања, меморијски локус коме се ваљало уподобити. Славни појединац, лидер заједнице, дивинизовао је својим скулптуралним ликом не само своје сопство већ и идентитет и стремљења заједнице. Његова знаменита дела била су норме заједнице, града, државе, регије... и сходно томе, владар је представљао врх имагинарне друштвене заједнице, будући гарант њене вредности и врлине. Тако су скулптуралне владарске слике биле у функцији апотеозе монарха, али и уздизања заједнице на виши симболички ниво. Мајестетизовани појединац посвећивао је заједницу преносећи је посредно из историје у митски хабитус вечите славе.

¹ Н. Е. Mittag, *Das Denkmal*, Kunst, die geschichte ihrer Funktionen, Hrsg. von W. Busch, P. Smoock, Weinheim–Berlin 1987, 457–489.

² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 71 – 75.

³ Више о медаљама и њиховом значењу на примеру визуелизације владара из дома Забзбурговаца: Н. Winter, *Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien 2009.

Тако је скулптура дефинисана првенствено као политички артефакт, уметничко дело прожето снажном идеолошком компонентом.⁴ Јавна функција скулптуре⁵ омогућила је њено агитационо деловање.⁶ Намењена јавним просторима, трговима, официјелним здањима, скулптура је постала омиљени медиј владарске пропаганде. Реторичка моћ скулптуре, је снагом сугестивне поруке детерминисала посматрача, који је на свесном или несвесном нивоу постао медијум, онај у кога се уписује порука.⁷

Формална ступњевитост скулптуре појачавала је њену убеђивачку моћ, будући да су постамент и извајани лик били у функцији преношења поруке.⁸ Подест са уклесаним натписима имао је не само формално оправдање, будући да је придржавао скулптуру, већ је својом ерективном формом посвећивао, дивинизовао фигуралну представу. Такође су натписи на његовом фронту, као и на полеђини, имали функцију апелативног појашњења представе. Носилац целокупне конструкције била је фигурална представа, која је имала улогу имага, слике, представе која је у фокусу посматрача. Амблематска представа славног појединца, владара, подстицала је адресата на реакцију, која је била детерминисама формалном логиком скулптуралног медија.

Многобројни иконографски мотиви заступљени на скулптури усклађени су са важећим политичким речником. Бисте, коњаничке статуе, целокупне фигуре... имале су заједничку суштину, која је садржана у пропагандој функцији скулптуре, чијим се постављањем маркирала територија. Но, без обзира на медијски израз, као што смо већ напоменули, владарев лик био је градивни елемент и суштина медијске експлоатације. Тај лик се морао изобразити јасно. Аутентичност владаревог лика почивала је на поштовању веродостојности. Тако су вајари приликом израде, да би што верније представили монарха, користили фотографије и портрете са владаревим ликом. Ретки су били случајеви рада по

⁴ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 60. и даље.

⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 274 – 284.

⁶ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 137–156.

⁷ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 44–47.

⁸ М. Тимотијевић, *Херој пера као путник. Типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III (Београд 2001), 39–56, посебно 46–47.

живом моделу, будући да су владари често били одсутни, а и сам процес позирања био је мукотрпан и дуготрајан процес. Стога је и било замерки да је владарев лик непотпун. Ђорђе Јовановић рецимо, није користио фотографске предлошке краља Александра Обреновића, већ је сликао на основу живе меморије.⁹ Жива меморија је често проглашавана варљивом и непоузданом, иако је Михаило Валтровић истиче као активно средство у конституисању лика кнеза Михаила, приликом објашњења конкурсних радова за споменик кнезу у Београду.¹⁰

Препозната као пропагандно средство, скулптура је доживела невероватан развој у 19. веку, што се може закључити по енормном броју подигнутих споменика. Мултиплицирање скулптуралних објеката произвело је *монументоманију*,¹¹ условљену медијском експлозијом скулптуре.

Зачетак визуелизације владарског лика у српској визуелној култури 19. века управо је резервисан за приказ једне скулптуре. Представа апотеозе Карађорђевог лика и дела визуелизована је у знаменитом *Календару на ново лето*, Георгија Михаљевића, штампаног у Пешти, 1808. године.¹² У центру представе налази се стуб на коме почива биста вожда Карађорђа, чиме је истакнут дивинизован статус појединца, овенчаног лоровим венцем, као симболом тријумфа имортализованог великана. Лоров венац, *corona laurea*, је још од античког периода било оличење вечне победе. Њиме се овенчан, владар преноси из земаљског, политичког простора, и узноси се у обиталиште непрестане славе.¹³ Овенчана Вождова биста употпуњује сложени алегорички програм, који у сржи истиче владареву неприкосновену личност, отелотворену у скулптуралном медију. Формом бисте додатно је истакнута комеморативна функција владареве личности, будући да је њена структура почивала на античком концепту

⁹ М. П. Цемовић, *Петроградска изложба одела*, Нова искра, бр. 1, год. V (Београд, 1903).

¹⁰ М. Валтровић, *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века, III, Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Београд 1874, 17.

¹¹ L. Beggrem, *The „Monumentomania“ of the Nineteenth Century: Causes, Effects, and Problems of Study, Memory & Oblivion*, Ed. by W. Reinink, J. Stumpel, Kluwer Academic Publisher 1999, 561–566.

¹² Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, 236–237.

¹³ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд, 2008), 9 – 50, посебно 29.

мајестизације појединца,¹⁴ чиме се у први план истицао ерективни, апотеозни карактер појединца који је стекао право на вечито сећање.

Услед релативно спорије примене скулптуралног медија у Србији у првој половини 19. века, у овом периоду, за сада нема познатих примера скулптуралних представа са владарским ликом.¹⁵ Зачеци репрезентативне скулптуре династичког вокабулара везани су за доба власти кнеза Александра Карађорђевића, имајући у виду да је 1855. године вајар Јоосиф Б. Клеменс извајао бисту Карађорђа. Том приликом је у *Српским новинама* забележено да је: *Словак Јосиф Б. Клеменс извајао Карађорђеву бисту која је била тако добро погођена да који је прослављеног јунака нашег за живота познавао, чисто у препаст долази да гледајући лик помисли да пред собом види сушта Карађорђа.*¹⁶ Од самих почетака вајарства у Србији, веризам израде и реализам у приказу, претпостављали су крајњу идеализацију лика с циљем трајне меморизације великих људи отаџбине. Карађорђева биста је замишљена као проба за опипавање пулса јавности, да би након позитивног одијума, дошло до реализације амбициозног пројекта са: *статуама читаве галерије историјско–знаменитих Срба.*¹⁷ У нереализованом, славном пантеону великих поглавица нације, своје место би засигурно нашли и други српски владари.

У том периоду забележена је прва значајнија теоријска расправа о скулптури, као и споменичкој култури уопште, а предмет расправе било је питање баш питање подизања споменика Карађорђу Петровићу.¹⁸ Знаменита полемика која се 1857. године водила у вези с подизањем споменика Карађорђу¹⁹ показатељ је идејне зрелости србијанске културне елите. Полемика је избила поводом питања да ли скулптурално дело треба да остане у оквирима фигуралне форме, која је резервисана за великане нације, чији је заговорник био Матија Бан, или је споменик део ширег поимања, по коме он није нужно антропоморфна

¹⁴ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009, 69 – 73.

¹⁵ О развоју скулптуре у Србији 19. века: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 76 – 82.

¹⁶ Српске новине, 10. V 1855, пренесено, у: П. Васић, *Урош Кнежевић, портретист*, Опово 1975, 65.

¹⁷ Исто.

¹⁸ С. Јовановић, *Уставобранитељи и њихова влада*, Београд 1933, 236 – 238.

¹⁹ Д. Тошић, *Идеје и расправе о Карађорђевом споменику у документима српске штампе*, Годишњак града Београда XXXII (Београд, 1985), 125 – 165.

форма, већ може бити и спомен-дом, како је појам споменика видео Љуба Ненадовић.²⁰ Управо на таквом поимању раздвајања појма скулптуре и споменика дефинисано је и виђење вајарства за потребе овог рада. Задржавајући се на фигурацији, ми смо сузили појам вајарства на скулптурални израз академски школованих вајара, остављајући шири појам споменика у оквир нефигуралног израза, по коме споменик представља широк спектар разнородних визуелних артефаката.²¹

У наратив о подизању споменика бесмртном Вожду у доба кнеза Александра Карађорђевића уткани су многобројни политички чиниоци, чиме је потврђена апсолутна политичност јавне репрезентативне скулптуре. Српска држава је путем конкурса покушала да мобилише и интегрише национ. Такође, моћни појединци, попут Томе Вучића Перишића, имали су своје политичке интересе, док је, с друге стране, и турска управа имала своје разлоге да се умеша, и на концу, осујети подизање вајаног лика Карађорђу, плашећи се управо ангажоване поруке која би се преко скулптуре могла пласирати.

Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила

Да је питање скулптуре било од прворазредног политичког али и династичког значаја уочава се увидом у акта Свето–андрејске скупштине, на којој је крајем 1858. године збачен кнез Александар Карађорђевић и тиме омогућен повратак династије Обреновића у земљу. Наиме, на предлог Одбора за подизање споменика Карађорђу да се новац који је сакупљен за споменик преусмери у државну касу, један од скупштинара успротивио се следећим речима:

Али је одбор сметнуо са ума право народно и честитост српског карактера. Ни одбор ни скупштина немају право располагати народним поклоном учињеним пре две године, осим ако се из архива попечитељства унутрашњих послова дозна да је поклон био на силу, јер је то споменик једном

²⁰ М. Тимотијевић, *Херој пера као путник. Типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III, 43 – 45.

²¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 274 – 308.

Србину коме је име постало европско. Зар би то био Карађорђевог споменик, то би био споменик свим коначним оцима нашим који су се њим борили, споменик првој епоси наше нове историје, првога рата за ослобођење. Шта би нам рекли странци. Срби су дали за споменик, па сад неће јер се ветар окренуо, тај је дакле народ или непостојан или удворица без искреног одушевљења, Срби одрекавши јавну захвалност јунаку који их је кроз девет година водио до слободе, тај пориче своју деветогодишњу славну историју којој смо се толико дивили... Један странац, нама иначе врло наклоњен, пишући нову србску историју, казао је да нам још недостаје моралнога правца да бисмо били народ и да бисмо имали европску будућност, одрекавши споменик Карађорђу, жалосно ћемо потврдити његову примедбу. Па каже да баш због угледа земље и Обреновића, треба дићи споменик Карађорђу сада... А поред тога подигнимо споменик и самом кнезу Милошу, јер нас је први пробудио из сна робства, а други нас је увео у храм слободе..²²

Наравно да иницијатива депутараца није прихваћена, будући да је суштинска ангажованост скулптуре априори одредила судбину Карађорђевог споменика као евентуалног визуелног амблема у славу династије Карађорђевића. Династичка промена је за последицу имала негативан однос према противничкој династији која се није лишила претензија на српски престо. Таква политичка клима условила је реализацију спомен- медаље за приврженост, намењену светоандрејским скупштинарима. На аверсу медаљу представљен је фронтални лик кнеза Милоша у свечаној униформи, оперважен лоровим и храсотвим венцем.²³ Тако је повратак династије Обреновића обележен визуелизацијом кнежевог лика, чиме је истакнут континуитет легитимитета владајуће династије.

За време емиграције кнеза Милоша и кнеза Михаила подизање јавних скулптура у славу чланова прогнане династије није било могуће. Међутим, на драгоценом аутопортрету Анастаса Јовановића из 1854. године учавамо да је постојала производња малих мобилних биста с ликовима Обреновића. На радном столу чувеног фотографа нашла се и биста кнеза Михаила, чиме је јасно истакнута династичка приврженост главног уметничког идеолога дома

²² Поглед на рад одбора Свето-андрејске скупштине VII, Српске новине, бр. 102, год. XXVI (Београд, 1. септембар 1859).

²³ Н. Тодоровић, Југословенске и иностране медаље, Београд MCMXLIV, 47.

Обреновића. Биста је засигурно извајана и одливена у иностранству, с намером да се деле лојалним појединцима као визуелно потврђивање права прогнане породице Обреновић.

Повратак на престо кнеза Милоша 1858. године означио је и ковање прве српске медаље. Медаља за приврженост је на личну иницијативу кнеза Милоша искована у част Свето–андрејске скупштине, највероватније по нацрту Анастаса Јовановића.²⁴ Допојасни, канонски кнежев лик настао је као реминисценција на раније графике Анастаса Јовановића, с идејом глорификације кнеза Милоша. Сачувани примерци указују на неједнак квалитет израде, што говори о лошем квалитету калупа за ливење, па се она у Народном музеју у Крушевцу издваја добром израдом.²⁵ У част славне Свето–андрејске скупштине је 1858. године искована још једна медаља. Аверсом медаље доминира лик кнеза Милоша, овога пута у класично конципираном профилном ставу.²⁶

У доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила нема много информација о слици владара у пуном скулптуралном медију. Међутим, вајано попрсје кнеза Милоша, које је око 1860. године извајао грчки вајар Јоанис Косос,²⁷ несумњиви је врхунац у домену владарске репрезентације у скулптуралном медију. (сл, 204)

Бисту је Народном музеју поклонила кнегиња Јулија. Текст у *Српским новинама* који прати даровни акт Народном музеју сублимира изречен став о скулптури:

Њена Светлост, наша премилостива Госпођа Књагиња, благоизволела је верно израђену од гипса бисту (лик) свога незаборављена девера, блаженог

²⁴ М. Рашковић, *Анастас Јовановић–аутор прве српске медаље*, Годишњак града Београда XXVIII (Београд 1980), 123–129.

²⁵ Исто, 127–128.

²⁶ Н. Тодоровић, *Југословенске и иностране медаље*, Београд MCMLXIV, 52.

²⁷ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 269 – 271.

*спомена Књаза Милоша поклонити Народном Музеју. Те јој се на овом дару захваљује Канцеларија Управе Просвете.*²⁸

Веризам лика којим одише биста резултат је већ истицане потраге за аутентичношћу меморисаног појединца, али истицањем бесмртности незаборављеног владара суштински се појашњава ситуација, и документарност лика транспонује у сферу идеализма. Меморисање за вечност подразумевало је обесмрћивање појединца и његову наиндивидуализацију. Апстраховани владарев лик је постао хиперстилизована маска, парадигма артифициране владареве бесмртности.²⁹ Попримио је обележје античког цезара, омогућивши тако да српски монарх постане окруњени антички тријумфатор, више Бог него човек.³⁰ Колики је значај био вајаног кнежевог попрсја, потврђује и вишеструкост функционосања бисте.

Најпре, из *Српских новина* за 1860. годину, сазнајемо да је једна биста кнеза Милоша стајала на истакнутом месту у свечаној сали двора, на истакнутом месту, маркиравши тиме и сам нуклеус дворског простора.³¹ Мајестетична прослава Божића 1860. године била је повод да извештач пренесе опис сале за време божићне прославе, али и да том приликом укаже на бисту кнеза Милоша. Иако се не каже експлицитно да је у питању Кососова биста, није без основа веровање да је вајар непосредно након кнежеве смрти изобразио преминулог владара, чиме би се отворила претпоставка да је поменута биста баш Кососов рад, и то мермерни или бронзани одливак, чији је гипсани примерак наредне године, по налогу књегиње Јулије похрањен у Народном музеју. Церемонијалним излагањем бисте у најсвечанијој дворској просторији, у простору резервисаном за свечане, јавне церемонијале, биста кнеза Милоша била је презентована најутицајнијим круговима јавности, који су тако имали прилике да виде *образ* митског оца отаџбине, као залог достојанства новог владара и династије Обреновића.

²⁸ Српске новине, бр. 47, год. XXVIII (Београд, 8. април 1861).

²⁹ Исто, 271–272.

³⁰ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација - прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX, 28–29.

³¹ Српске новине, бр. 155, год. XXVII (Београд, 29. децембар 1860).

Колику је мултифункционалност имала Кососова биста кнеза Милоша сазнајемо и из фотографије Анастаса Стојановића, који је око 1860. године фотографисао кнеза Михаила поред бисте кнеза Милоша, чиме је јасно истакнут династички континуитет и легалитет новог монарха, који је свој статус базирао и на освештаној појави свога оца.³² (сл. 205)

Кососова биста била је један од кључних династичких топоса у време владавине кнеза Михаила, што потврђује и њено излагање приликом спектакуларне прославе педесетогодишњице Таковског устанка, која је одржана у Топчидеру, 1865. године.³³ Тада је биста кнеза Милоша изложена у специјално постављеној ротонди–ефемерном меморијалу оцу отаџбине, чија је кружна форма додатно истакла божански статус кнеза Милоша. (сл. 206)

Јубиларну годину требало је обележити и спомен-медаљом у част педесетогодишнице Таковског устанка. Посебно место у визуелизацији знаменитог јубилеја заузима медаља на чијем су се аверсу, у овалним формама, нашли ликови кнеза Милоша и кнеза Михаила.³⁴

Током 1865. године Анастас Јовановић је оставио драгоцен запис на основу кога се лакше поима поступак рада и медијски трансфер из пикторалног медија у вајану форму медаље, коју је 1865. године требало израдити у Бечу. *Извођење* лика кнеза Милоша за ову неименовану медаљу, текло је на следећи начин:

Ја сам од једног врло искусног художника дао портрет Његове Светлости Књаза у воску пулцирати и сад настојимо да се добро изради и већ унапред могу рећи да ће врло добро бити, и то ће се после предати граверу да се тачно по њему влада и то ће учинити да се може без мене медаља резати, сад како добијем маску блаженпочившег кнеза Милоша и ја ћу дати пулцирати, прво по маски а друго по портрету који овде имама, и тако ћемо имати на тај начин добро погођен портрет, но наравно требаће нам 10 до 12 дана времена, за то

³² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 404.

³³ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, *Наслеђе IX*) 27–29.

³⁴ Исто, 33–34.

*молим те буди добар и питај Његову Светлост, могу ли остати или не, ако не могу да гледам*³⁵

Такође, Јовановић потврђује устаљену шему израде владарског лика која је заснована на поштовању аутентичности, што потврђује чињеницу да је лик кнеза Милоша на медаљи морао бити урађен по веродостојном узору. Тако је потврђен уметнички процес конципиран на начелима академске доктрине, што је подразумевало поступност и прецизност у реализацији владаревог лика.

Мали број скулптуралних дела у време владе Михаила Обреновића, као и одсуство представа с ликом кнеза, могу се објаснити непостојањем школованих вајара. Развој вајарске уметности ишао је споро и поступно, па отуда и непостојање вајаних представа са ликом кнеза Михаила Обреновића. Кнежева биста, данас изгубљена, настала је 1868. године, дело је уметника са Брача, вајара Ивана Рендића и вероватно је сведочанство јужнословенског заноса, који је могуће надахнуо уметника, али и практичне потребе да и кнез попут других европских монарха, задобије свој лик.³⁶

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Након смрти кнеза Михаила 1868. године, долази до глорификације почившег владара што ће се одразити и на званично дефинисање јавне скулптуре у Србији у 19. веку. Трагична смрт кнеза Михаила проузроковала је невиђени култ кнеза Михаила,³⁷ који је у доброј мери био произведен да би легитимисао нови политички поредак. Нова власт морала се легитимисати и отуда је почела производња лика почившег кнеза. С том идејом започет је пројекат подизања монументалних спомен-обележја, која би трајно меморисала преминулог кнеза. Посредством визуелних артефаката требало је интегрисати национ, који би се сакупио око династије и националне елите. Нацију и династију требало је

³⁵ АС, А. Јовановић, судија - К. Цукићу, Мин. финансија, Фонд ЛЈК-908

³⁶ Д. Кеџкемет, *Ivan Rendić, život i delo*, Supetar 1969.

³⁷ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45 - 77.

дефинисати у споменичким белезима кнеза Михаила, будући да је малолетни владар на престоу био још увек недовољно снажна личност.

У том духу можемо пратити и корпус поклоне које је кнез Милан примио приликом стицања пунолетства и ступања на престо 1872. године. Поклони припадника грађанске елите имали су за обавезујући циљ — одређивање курса политике и нормирање деловања кнеза Милана. Национална политика грађанства била је обавезујућа норма. Материјализација националног курса сублимирана је у скулптури Србије, изведеној по нацрту уваженог уметника и националног радника Стевана Тодоровића. Опис скулптуре пренесен је у ондашњој штампи. Из описа сазнајемо да је алегоријска персонификација Србије представљена у виду окруњене женске фигуре, заоденуте порфиром, са заставом и штитом, чиме је потврђена готово стандардна иконографија алегоријских приказа, симбола партикуларних нација. Целокупна представа подржана је фигуром побеђеног непријатеља, који се налази под ногама тријумфујуће мајке нације. Постамент је такође по устаљеном обрасцу визуелизовао целокупни наротив сублимиран у фигури Србије, чиме је постигнуто симбиотичко преплитање нације и династичке историје, који су обједињени у један визуелни систем, у коме ипак доминира фигура Србије као отелотворење националне идеје:

Прво, на фронту, изложен је таковски устанак кнеза Милоша 1815. године, и тог момента, када кнез Милош изишао са молитве из цркве таковске у војводском оделу своје војводе, под оним горостасним грмом таковским развија своју бојну заставу, са јуначким и предводителским поздравом војводама и народу своје: Ево мене, и ево и вас рата с Турцима. На задњу страну постављен је рељеф с представом Предаје градова: Иза те слике на другој страни изложено је заузеће градова у Србији од Турака 1867. године, и то моменат, када је кнез Михаило у војничком, ђенералском оделу на коњу улазио у београдски град са Калемејдана кроз гарнизоне с једне стране српски, а с друге турски, пред којим стоји паша на отворену капију градску пружа руке те показује кнезу кључеве града; пред кнезом на бедемима градским излази српска војничка стража те заузима град, и развија се српска застава; а иза кнеза поврвио народ....На левој бочној страни био је рељеф са представом кнеза

Милана у цивилном оделу, кога води Вила с маслиновом граном у рукама и показује му напредак радиности, трговине, културе и уметности у ослобођеној Кнежевини Србији. На десној бочној страни био је рељеф са представом младог кнеза у војној униформи, кога води Вила с мачем у рукама и показује му порообљени српски народ у још неослобођеним крајевима.³⁸

У којој је мери елита учествовала у већ поменутом успостављању кнежевог култа, па и идеји за подизање споменика, може се видети из говора митрополита Михаила на парастосу у Топчидеру 1868. године:

Овде паде од мучких убица, витез, који одушевљаваше све нас, овде издахну насилно онај, који беше стожер, око кога се окретало цело српство. Непријатељи велике Србије непрезали су све силе, да спрече остварење идеје, испуњење велике мисије, која у кнезу Михаилу беше оличена. Но невина крв његова што се проли на овом месту, зар да не изазове веће напрезање наше, те да не допустимо да пропадне идеја и мисија покојника... Браћо не одрекнимо се овог позива, па ћемо тиме највећи моралан споменик подићи борцу и витезу Михаилу. А међу тим благословимо жељу нашег народа да се подигне и материјалан споменик имену кнеза Михаила како у престолници тако и на овоме месту; јер ћемо тиме споменик патриотству србском, идеји србској, поштењу србском, побожности србској...³⁹

Идеја је била да се кнезу подигне спомен-капела на месту његове погибије у Топчидеру, а чисто фигурални споменик био би лоциран у центру Београда. У склопу такве идеје, у јулу исте године основан је организациони одбор, који је започео реализацију и сакупљање новца.⁴⁰ Требало је, по уобичајеном маниру, да

³⁸ С београдске шетње по светковини, Јединство, бр. 184, год. IV (Београд, 29. август 1872).

³⁹ Београдске вести, Српске новине, бр. 94, год. XXXIV (Београд, 11. јул 1868).

⁴⁰ Састали су се 2. јулија преставници обштине београдске махом, не би ли реализовали идеју о којој се у граду говори, да се подигну у спомен. Мих (један у граду, црква на месту убиства). Пошто се народ није знао коме одазвати решено је да се оформи одбор за прикупљање прилога. За пред. је изабран под. Др. савета. Цветко Рајовић, за под. Потпуковник Милисав Јоксић, за казначеје Никола Крсмановић - трговац и Димитрије Данић-трговац, а за деловођу Чедомиљ Мијатовић-проф. велике школе. Одлучено је да се ова општа патриотска ствар, којој се ради у корист имена Обреновића, заокружи писањем једног прогласа народа, и за то су задужени: Н. Крсмановић, Алекса Спасић-протоколиста мин. финансија, и Стојан Бошковић- прог. Школе. Одлучено је да на другом састанку буде претресен тај позив: Протокол првога састанка за сакупљање прилога за споменик блажене памети кнезу Михаилу М. Обреновићу, Српске новине, бр. 91 год. XXXIV (Београд, 4. јул 1868).

процес буде спор и постепен, и јаван, с циљем сталног држања нација у стању приправности.⁴¹ Тако се већ у јулу 1868. године почињу бележити први прилози,⁴² међу којима се посебно истичу прилози знаменитих приложника: Мише Анастасијевића (300 #), Јована Ристића (20#), Миливој Блазнавац (20#), Јована Гавриловића (20#).⁴³

Одбор је ангажовао руског вајара Михаила Осиповича Микешина, познатог у тадашњем Београду по знаменитом споменику у Новгороду⁴⁴ подигнутом у част хиљадугодишњице руског царства, из 1862. године.⁴⁵ Акција прикупљања новца текла је веома добро, судећи по бројним приложницама, чија су имена објављена у званичном гласилу, *Српским новинама*. Поред бројних појединаца и одбора који су формиран за ту прилику, истичу се и знаменити странци, попут браће Думба, банкара из Беча.⁴⁶

Српска влада била је задовољна пројектом који је за спомен-места израдио Микешин, на чему му се преко Министарства просвете јавним путем и захвалила.⁴⁷ Уметник је оставио две бојене литографије, на основу којих је требало израдити споменике. Опис замишљене спомен-капеле из *Српских новина* преносимо интегрално:

Од земље у вис подиже се црквица од самотворога камена, с поља неуглађенога, као што беше и пут, којим за живота је ишао велики покојник....Унутра је још све што богомољи ваља, да се дању и ноћу може

⁴¹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 165–182.

⁴² Тако су браћа Флеш дала 100 цесарских дуката: Српске новине, бр.97, год. XXXIV (Београд, 18 јул 1868).

⁴³ Српске новине, бр.101, год. XXXIV (Београд, 25. јул 1868).

⁴⁴ R. S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press 2000, 81–82.

⁴⁵ Српске новине, бр.114, год. XXXIV (Београд, 24. август 1868).

⁴⁶ Браћа Думба су приложили 50 царских дуката, док је Хенри Гриња из Париза приложио 50 франака: Српске новине, бр.117, год. XXXIV (Београд, 31. август 1868).

⁴⁷ *Кад је српски народ, лишен изненада свога великога и мила Владаоца, свечано решио да му подигне споменик, који бин остао потомцима вечиз видан знак и туге и благодарности његове, Ви сте, Господине, први од европских уметника лично поднели влади српској два пројекта за остварење тог народног дела.*

Колико год влада српска уважава ово братинско чувство, које Вас је подстакло на тај племенити поступак, толико исто и високо цени пројекте Ваше, у којима се огледа висока, правога вештака достојна и мисао и израда...У Београду, 26. септембра 1868. Димитрије Матић с.р: Српске новине, бр. 131, год. XXXIV (Београд, 3. октобар 1868).

чинити служба Богу праведника, да се дању и ноћу може пасти пред тај свеобухватајући иконостас ...

Над раменима од врата у црквицу стоје забележене године његова владања Србијом, над самим вратима је грб Српски, а по врху свега ослоњен на леву руку одмара се он погледом пуштеним у даљину а лицем пуним једрих мисли и великих намера. Но баиш у том самом тренутку, кад он мисли о срећи народа свога лагано се пуже уз камен гуја љута и уједа га по леву пазуху у само срце. Гледаоцу се кожа најези и очи му смоте одмах испод слике кнежеве ове речи из страсне стихире: људи моји што сотворих, возда сте ми зала за блага. Слика кнежева биће саливена, а све је друго од самотвора камена. ...Проћи ће дани и године, па ће топчидерском долином јурити локомотива-хала нашег доба. коју покојник тако ватрено жељаше да види у Србији, а у китном Кошутњаку хладна слика Кнежева тек ће бити сведок тога напретка и доказ наше према њему истинске љубави.

Али у ромирању лиића зујаће његове свагдашње речи: нека Бог благослови Србију⁴⁸

Јасна је намера идеатора споменика коју тумачи писац текста у *Српским новинама*. Спомен-капела постаје династичка алегореза, испричана у сликама које представљају метаисторијску борбу добра и зла, где кнез постаје метафора светлости и симбол идеологије прогреса, док завереници симболишу назадовање, заустављање, и нецивилизацију. (сл. 207) Заспали владар, окренут на бок, евоцира класично место историјског сликарства, и представља херојску позу идеалне смрти, симболишући сан, медитацију, нестварност.⁴⁹ Стога је владар постављен у стање хибернације, премештен у идеализовани простор златног доба нације, у непатворени природни, рајски амбијент, који симболише бујно растиње, где чека буђење, моменат испуњења наративног хода националне историје.

⁴⁸ *Споменик незаборављеном кнезу Михаилу III Обреновићу*, Српске новине, бр. 132, годXXXIV (Београд, 5. октобар 1868).

⁴⁹ *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III, Наслеђе IV*, 46 – 48.

Тако припремљен, владар чека испуњење националног задатка, које ће, по речима писца, да се оствари када нација испуни свој телеолошки, линеарни прогрес, и закорачи у време индустријског доба, које симболизује пруга — метафора развоја. Пред очима уснулог кнеза појавиће се симбол модернизације, и означити појаву новог златног доба, што ће бити јасан знак уснулом хероју да је дошао тренутак буђења.

Исти писац описао је и Микешинов идејни нацрт за споменик кнезу Михаилу који је планиран за центар Београда, и који такође преносимо у интегралној верзији:

Дивна ова слика представља главне моменте из радње кнеза Михаила. Најпре вам пада у очи сам образ покојника, који стоји с десне стране стола, на коме је круна и скиптар, као владалачки знаци. С леве стране је пашиа београдски који ставља на стол кључе од градова. Примајући их кнез левом руком показује београђанима, да од тог часа демоклијев мач више не виси над њиховим главама. Одмах преко ивице од стола пружа се царска порфира а на њој су нацртани знаци свих српских земаља. Око места, на коме ногама стоји кнежева слика повија се хартија на којој се чита реч капитулације хотећи казати, да се кнезу Михаилу има захвалити за дејствовање што велике европске силе благоволеше ослободити земљу нашу од тешких стега.

Слика кнежева биће изливена од старих топова с београдског града. Ногама ће стајати на углађеном камену од кијевског, сав пак остали самотвори камен биће неуглађен.

Испод тога, с предње стране на камену изрезан је српски грб с лаврима, а испод њега снажан Србин довршује длетом изрезивање изреке : твоја мисао погинути неће. На противној страни биће запис да се види да тај споменик диже благодарна Србија своје незаборављеноме Михаилу Обреновићу.

С једне побочне стране, биће представљена преображењска скупштина 1861, као знаменита унутрашњим преображајем а с друге стране освештавањем заставе народној војсци.

Све слике и сви барелефи биће изливени а све друго је од камена. Као што се види, овде ћемо имати изражену предају градова, ослобођење од капитулација, мисао кнежеву; да Србин буде Србин, где био да био, преображај унутрашњег поретка истицавшиг из акта несрећнога спомена од 1838. године и освећење идеје, коју има да изврши народна војска.

Од ових великих намера, неке су извршене, неке почете а неким се тек приступало. Но сабране овако на вечно подсећање у престоници српској, оне ће помоћу Бога и под закриљем снажнога спомена о кнез-Михаилову имену, све бити извршене.

Прионимо само час пре, ко чим може, да колико толико одужимо дуг захвалности према том великом имену, да се одужимо и према имену своме, којим се он увек поносио.

Благо њему, кад га оволики народ и овако искрено жали и оплака, а благо ће бити нама, који се бројимо међу прве људе у народу, ако узмемо овечити спомени тога великога имена, толико драгоценога за све потоње радње народне.

Обе се слике могу видети у београдском читалишту.⁵⁰

За разлику од спомен-капеле у Топчидеру која је представљала сублимацију идеје о изгубљеном и поново стеченом рају, споменик у граду носио је јаснију политичку поруку. Символичка борба таме и светлости и овде је визуелизована, путем симболичких фигура кнеза Михаила и Али Риза паше, али је ипак алегореза спуштена у форму језика политичке иконографије, са јаснијим реторичким вокабуларом.⁵¹ Идеја нације и династије визуелизована је кључним догађајима из домена владавине кнеза Михаила, чиме је основна функција споменика била да на јасан и педагошки поучан начин убеди будућег реципијента у ваљаност идеала нације и династије.

Тако је контемплативна споменичка конструкција из Топчидера добила свог суплемента у активној, политички детерминисаној верзији споменика кнезу

⁵⁰ *Споменик незаборављеном кнезу Михаилу III Обреновићу*, Српске новине, бр. 132, год. XXXIV (Београд, 5. октобар 1868).

⁵¹ *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV, 47–49.

Михаилу који се имао подигнути у Београду. На концу оба споменика требала су да конституишу један комплементарни диптих у славу кнеза Михаила.

На крају сазнајемо да је јавност, као претпоставка процеса реализације споменика, била упозната са Микешиновим пројектом, будући да су нацрти били изложени у Београдском читалишту.⁵²

Међутим, упркос напорима иницијалног одбора, о чијем раду доста сазнајемо из мемоара Милана Ђ. Миличевића,⁵³ Микешинове идеје нису реализоване. Наиме, упркос и даљем приливу новца од приложника намењеног за изградњу спомен-капеле и споменика,⁵⁴ појавила се и нова, идеја да се подигне јединствени, интегративни споменик кнезу Михаилу у Београду.

Тако је 1871. године војни министар Јован БелиМарковић потписао проглас за пријем конкурсних радова за споменик, у износу од 600 дуката за прву награду.⁵⁵ Потом је одбор обавестио јавност, као и потенцијалне апликанте, које захтеве би требало да испуне идејни нацрти за споменик кнезу Михаилу, те наводе да му је место испред Народног позоришта, као и да треба да буде два и по пута већи од природне величине. Истовремено, истиче се да споменик треба да буде сачињен од бронзе, а постамент од камена, на коме ће бити рељефи од бронзе, као и да је за подизање одобрено 1.200 дуката.⁵⁶ На рељефу је требало исписати крилатицу којом се асоцира на дуг друштва према кнезу Михаилу, и која се сажима у речима: *Твоја мисао погинути неће*, док би на фронталној страни стајало: *своме кнезу Михаилу М. Обреновићу захвално српство*. У прогласу се

⁵² Потврду, да су пројекти били изложени у Београдском читалишту преноси и лист *Видовдан*: Видовдан, бр. 217, год. VIII (Београд, 8. октобар 1868).

⁵³ *Дневник Милана Ђ. Миличевића*, књ. 1, Архив САНУ, историјска збирка, сигн. бр. 9327, (8. април 1869, 15. јул 1869, 19. фебруар 1870, 12. октобар 1870, 18. децембар 1870, 20. јул 1871, 22. август 1871).

⁵⁴ Београдски одбор оформљен 1868. зарад подизања споменика и капеле кнезу Михаилу, обавештава у октобру 1870. године да је сакупљено 539. 044 гроша и 16 пара, и да се може почети са градњом споменика, док за капелу треба још новца: Видовдан, бр. 234, год X (Београд, 30. октобар 1870).

⁵⁵ *Распис награде за састав пројекта за споменик кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Српске новине, бр. 104, год. XXXVIII (Београд, 2. септембар 1871); *Распис награде за састав пројекта за споменик кнезу Михаилу Обреновићу*, Видовдан, бр. 191 - 192, год. XI (Београд, 5. септембар 1871).

⁵⁶ *Програм за састав споменика блаженопоч. Кнезу МИХАИЛУ М: ОБРЕНОВИЋУ III*, Српске новине, бр. 104, год. XXXVII (Београд, 2. септембар 1871); *Програм за састав споменика блаженоп. Кнезу Михаилу М Обреновићу*, Видовдан, бр. 191-192, год. XI (Београд, 5. септембар 1871).

апострофирају врлине кнеза Михаила, његове заслуге на стварању народне војске и ослобођењу градова, као и силни доприноси на пољу културе и просвете. Том приликом се истиче да уметник своје надахнуће при изради споменика кнезу Михаилу треба да пронађе у идеји ослобођења свих Јужних Словена, чиме се јасно ставља на знање да је израда споменика, поред естетске вредности и питање политичког и идеолошког нахођења.

Идеја није изазвала веће интересовање, па су свега три рада приспела : Стевана Тодоровића, ријечког вајара Ватрослава Донеганија и непознатог пруског уметника.⁵⁷ Најинтересантији је, свакако, био акварелисани цртеж Стевана Тодоровића, на основу ког је макету у бронзи извео минхенски вајар Јохан Халбиг, а о коме више сазнајемо на основу цртежа који је илустрован у *Српским илустрованим новинама* за 1881. годину.⁵⁸ (сл. 208) Владар је представљен као заповедник војске, дефинисан војном одеждом. Генералска униформа је маркирала кнеза, али и државу у целини, будући да је униформа била и натперсонални државни амблем. Тодоровић је представио кнеза у стојећем ставу, огрнутог плаштом, у класичном контрапосту, сугеришући тако контролу и моћ управљања. Постамент је, по устаљеном обрасцу, кодификовао меморију на кнежева славна дела, будући да је, на основу сачуваних података, на једној страни било представљено оснивање народне војске под патронатом кнеза Михаила, до је на наличју постаментa, у рељефу, представљен кнез Михаило на коњу, испод кога се налазе побеђени непријатељи. Класично место владарске репрезентације представља замрзнути тренутак кнежевог тријумфа над противницима, те тако ситуацију која се у стварности није догодила пребацује на трансисторијски ниво, чиме се кнез додатно мајестетизује и посвећује као симболичка фигура, а његов историјски рад постаје топос митске пројекције. Међутим, ни овај рад није реализован јер је доживео неуспех на конкурсy. Бронзани одливак се налазио у

⁵⁷ Више о награђеним радовима и наставку процеса конституисања споменика, у: *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV, 51. и даље.

⁵⁸ *Пројекат за споменик кнезу Михаилу. Од професора Стеве Тодоровића*, Српске илустроване новине, бр. 5, год. I, 1882, 79, слика цртежа споменика репродукована је на страни 69.

уметниковом атељеу све до 1881. године, када је свечано поклоњен краљу Милану.⁵⁹

Остали радови нису забележени, па је пажњу јавности привукао нацрт споменика кнезу Михаилу, који је исте године извео Ђорђе Крстић.⁶⁰ Упркос томе што Крстићев цртеж није део конкурсног пројекта, он је у сваком случају део опште климе која је тих година обузела српску елиту: мит о националном хероју треба да буде отелотворен у лику кнеза Михаила, владар је виђен као национални симбол, а уметници су задужени да визуелизују очекивања нација.

Крстићев цртеж евоцира стари алегоријски језик, конципиран на борби добра и зла. Симболички сукоб сублимиран је у фигури кнеза, који у ставу мученика клечи на подесту, а аждаје суперсонификације Османског царства. Тиме је кнежев живот поново истумачен на основу наративног тока српског нација, који своје коначно ослобођење задобија у политичкој независности.

У међувремену, 1872. године, кнез Милан је започео самосталну владу. Свечани чин је пропраћен разноврсним визуелним артефактима у славу новог владара. Тако је по налогу Милана Симића, израђена једна медаља са кнежевим ликом за фонд Народног позоришта.⁶¹ Конкурс за централни споменик кнезу Михаилу обновљен је 1873. године, под директним надзором Министарства грађевина, које је за реализацију пројекта одредило суму између 20.000 и 25.000 дуката. У *Програму* је наведено да споменик треба да буде постављен испред зграде Народног позоришта. За председника конкурсне комисије изабран је бивши намесник, Јован Гавриловић, а остали чланови били су: архитекте Драгиша Милутиновић и Александар Бугарски, као и проф. Велике школе Михаило Валтровић. Остатак одбора чинили су чланови из иностранства: вајари Пјетро Мањи из Милана, Јиндржих Чашек из Прага и Луј Јакоби из Беча.

⁵⁹ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV, 52.

⁶⁰ Цртеж је власништво Народног музеја у Београду. Заведен је под инв. бр. гр. 552: В. Краут, *Цртежи 19. века у Србији*, Београд 1992, 36–37.

⁶¹ В. Хан, *Примењена уметност у XIX веку*, Историја Београда, деветнаести век, књ. 2, Београд 1974, 700.

Прву награду на другом конкурсу освојио је бечки вајар Винченцо Пилц, другопласирани је био рад фирентинског архитекте Ђованија Бочинија, а трећу награду заслужио је бечки вајар Антонио Вагнер. Аутори награђених радови у фокус су поставили стојећу фигуру кнеза, са неизбежним постаментом украшеним рељефима, као и алегоријским персонификацијама јавних врлина. На два најбоља рада кнез је представљен у народном оделу, са исуканом сабљом у левој руци, чиме је истакнут концепт активног, победоносног владара, који делује у јавном простору у корист општег, народног добра.

Убрзо су радови изложени у просторијама Министарства грађевина, док је у ондашњој периодици избила полемика, који је свој епилог добила у књизи *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века. Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу III Обреновићу*, коју је објавио Михаило Валтровић.⁶² У својеврсном теоријском трактату Валтровић износи основну анализу приспелих конкурсних решења, али даје и шири преглед уметничких и идеолошких одредница које су тих година важиле у Европи. Валтровић тумачи приспеле радове у складу са захтеваним идеалистичким реализмом и начелом идејног у уметности. Он истиче чињеницу да су конкурсни предлози последица интелектуалног процеса (*духовног рада*)⁶³ чиме потврђује старо хуманистичко начело да је процес настанка уметничког дела заправо чин ре (креирања). Уметник у складу са правилом декорума чини једно дело прикладним тако што стваралачки реинтерпретира постојеће иконографске и идејне обрасце, који се, морају ускладити са историјским околностима, али и са суштином медија у коме се материјализује идеја. Потом Валтровић кодификује људску телесност као претпоставку споменичке културе и праксе :

*Споменик покојном кнезу Михаилу спада као предмет за уметнички рад у скулптуру, а створови ове-од дрвцета, земље, гипса, камена или метала - као што је познато пластични су...*⁶⁴

⁶² М. Валтровић, *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века. Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу III Обреновићу*, Београд 1874.

⁶³ Исто, 1.

⁶⁴ Исто, 2.

Одредивши скулптуру као медиј који се изражава у пластичној, тродимензионалној форми, он је јасно структурира у односу на материјал израде и тако нормира њене границе. Сходно таквој класификацији скулптуралног медија, Валтровић наводи да је Стеван Тодоровић предао модел у бронзи (у питању је модел који је урадио за претходни конкурс 1871. године, Донегани у гипсу, а да су остала конкурсна решења представљена у форми цртежа (припремни нацрт).⁶⁵

Валтровић, потом, у складу с начелима да уметност није само пуки одраз реализма, а да медиј није само технички репликант стварности, већ да је суштина у духовном, унутрашњем, износи следећи, општи утисак о приспелим пројектима:

Ниједан од модела, ни цртежа... не представљаше лични дух у целини својој остварен у пуној телесности, не показаше праву лепоту у хармонији духовно потпуне унутарности и спољашности. У ниједној од пројектираних статуа није се видио владар са свима природно припадајућим му духовним својствима, Преовладавање једног од истих, нарушава равнотежу између њих и не даје потпуно лепу сполност. Готовост бранити праг свој срцем и душом, краси сваког а владоца нарочито. Али врлина ова, узета за главну или једину, одводи на онакове слике, какове их је са изазивајућим положајем, голом сабљом, калпаком и перјаницом представио један мљетачки уметник у два цртежа и у једној фотографији са непослатог модела. Исто тако не одговара потпуном појму о владару ни искључива благост, која се опажала у пројектима више уметника, нити немарна самозадовољност у моделу бечког једног уметника, нити усиљена грандеца у цртежу београдског уметника, а да не спомињем још и слабост оних пројектаната који у раду свом показиваху јасан утицај неких фотографија почившег кнеза Михаила не желећи бити што вернији тим обрасцима, заборавише да тиме падају у сухопарност, да тиме жртвују полет ђенијалности и да тиме уметнички створ треба да је потпуни израз једне идеје...⁶⁶

Строги суд водећег теоретичара у Србији тог времена представља глас критичне јавности који је постојао на ондашњој културној сцени, и са којим су

⁶⁵ Исто, 4.

⁶⁶ Исто, 7.

уметници, па и владар, морали рачунати. Јасна је Валтровићева поставка-он у владаревом лику првенствено види испуњење идеалне слике. Владарев лик је, заправо, материјализовани скуп свих врлина, које су обавезујуће за владара. То је основни модел ка коме уметници морају стремити, и који се остварује равнотежом реализма и идеализма у конкретном историјском лику. Стога Валтровић замера уметницима који су на основу фотографија сувопарно пренели владарев лик, истичући да уметност није само пука репродуктивна вештина и да уметник мора поседовати право на свој израз, *ђенијалност*,⁶⁷ која се тиме и разликује од занатства. С друге стране Валтровић не допушта уметницима *новотарије* које би постале вредност по себи. Самопрокламованој ингениозности, он претпоставља *оригиналност*, као уметнички став који је, заправо, искуствена, завршна радња интелектуалног процеса, заснованог на поступном и ступњевитом процесу, који захтева поштовање правила декорума и историјске веродостојности, и који је кредо академске уметничке праксе:

*У чисто идеалној статуи уметник је у раду своје неограничен. Узимајући пак личност са историјским животом за предмет свога рада, уметник мора тражити да позна и представи оно што је у тој личности карактерно и постојано, што је лепо и значајно, Упуштање у споредности, сведочило би о његовом незрелом духу.*⁶⁸

Захтевану историчност и контекстуализацију кнежевог лика уметници су са одређеним варијацијама морали испунити, на шта упућује и избор кнежеве одеће, који је уклопљен не само у идеолошки кнежев профил, који је подразумевао милитарну униформу као ехо времена, већ је био и последица историјског веризма:

Већи део уметника употребио је за статуу своју оно живописно одело - душанка са отвореним, оперваженим, кратким огртачем - у коме је почивши књаз Михаило чешиће литографисан и фотографисан, г. Донегани изабрао је за свој модел војничко одело са обученим шињелом, а г. Тодоровић са огрнутим

⁶⁷ Исто, 7.

⁶⁸ Исто, 17.

*владачким плаштом, У програму се пак тражи за статуу одело старо-српско или српско генералско...*⁶⁹

Тако конципиран владарев лик постаје резултат низа припремних радњи, заснованих на практиковању историјске документарности и аутентичности приказаног, као и на познавању ограничења и могућности медија у коме је настао, и он треба да се препозна у *пластичности вајаног лика*⁷⁰.

Међутим, услед политичких околности, као и полемике која се у јавности подигла, ниједан од конкурсних радова није реализован. Тако је Валтровићев трактат остао драгоцено сведочанство о вредности приспелих радова, као и о ширем значају скулптуре у Србији и Европи.

На последњој седници владе 1873. године, којом је председавао Јован Мариновић, коначно је изабран скулптор. На инсистирање Стојана Новаковића и Анастаса Јовановића изабран је фирентински вајар Енрико Паци. Паци је већ 1872. године, у склопу припремних радњи, извео модел кнежеве бисте, накнадно изливен у галванопластици, за шта је био задужен фирентински ливац Ђузепе Фиренце.⁷¹ Кнежева биста изведена је веристички, с циљем да укаже на верни владарев лик као основну претпоставку извођења монументалног коњаничког споменика. Истовремено, по устаљеном обрасцу, комеморативном функцијом бисте дивинизован је представљени, па је Пацијев рад постао самостално дело. Биста је највероватније била постављена у Народно позориште, потврдивши симболичку везу овог позоришта и његовог првог мецене. Биста изведена у галванопластици данас се налази у фонду Народног музеја у Београду, где је 1882. године доспела посредовањем Михаила Валтровића. Вероватно је у питању отисак изведен с мермерног оригинала који је те године био дарован Народно позоришту.⁷²

Коњанички споменик кнезу Михаилу коначно је изливен 1879. године у радионици Фердинанда фон Милера, након што је дипломата Димитрије Матић

⁶⁹ Исто, 26.

⁷⁰ Исто, 26.

⁷¹ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV, 56.

⁷² Исто, напомена 77.

током 1878. године посетио вајара у Фиренци, не би ли га пожурио да што раније изради споменик.⁷³ Могуће је да је тада и настала фотографија која се данас чува у Архиву Србије и на којој је приказан модел споменика (сл. 209).⁷⁴

Целокупан споменик је потврђивао мајестетичност владарске слике, будући да су степениште и сама база изведени од величанственог белог мермера (саравце). У прилог величајности истакнута је и колосалност — споменик је био висок 11, а дугачак 8 метара, док је сама коњаничка фигура била висока 5 метара. Израда монументалног споменика изискивала је огромну своту новца, с обзиром на чињеницу да је Пацију на име хонорара исплаћено 300. 000. динара.⁷⁵

У сржи споменичке целине нашла се коњаничка кнежева фигура, понављајући стандардни образац владаревог тријумфа, који је још од антике установљен као оптимални тип приказивања величанствености и моћи владара. (сл. 210) Додатну симболичку потенцију кнеза потцртава његова десна рука са испруженим кажипрстом, указујући на владареву визију, али и на линеарни правац српске нације на чијем је он челу, а који се састоји у експанзивној државној политици и освајању нових старих територија. Корпорална реторика кнежеве испружене руке истовремено је представљала и инкорпорирање старог империјалног поздрава римских царева, који је био у директном садејству са соларном симболиком, изједначавајући суверена с непобедивим сунцем-Sol Invictus.

⁷³ Исто, 56.

⁷⁴ АС, РО К65–13.

⁷⁵ ...је висок 11 мет. А широк 8 мет. 46 сантим. Степени су од угасита мермера (над степенима развија се квадратна база (Пиедистал) од бела мармора, тако званог саравце. На самој бази с лица стоји српски грб у бронзи са фестанима, с леђа натпис златним словима: Своме Кнезу Михаилу М. Обреновићу 3. благодарна Србија, с леве и десне стране по три велика фестона у бронзи, а над сваким фестонем стоје натписи златним словима: Соко, Ужице, Београд, Кладово, Смедерево, Шабац. Над квадратном базом развијају се у форми слике бронзани басорелиеви у половини природне величине, и то слика, књаз Милош на Такову, с леђа, српски гуслар с десне народна депутација пред књазом Михаилом, а с леве Срби полажу заклетву над гробом Књаза Михаила. Над сликом је колосална статуа Књаза Михаила, који јаше на коњу, он је у српском руху и десном руком показује на југ. Споменик је моделисао флорентински скулптор Енрико Паџи, а у бронзи је ливен у фабрици Милера у Минхену. Монументат је стајао 300.000. динара: Монументат Књаза Михаила, Видело, бр. 167, год. III (Београд, 8 децембар 1882).

Замрзнути став коњаника који левом руком држи узде, као одраз контроле, истицао је оне кнежеву парадну, симболичку улогу, чиме је назначено да он своју победу није остварио на бојном пољу, него је њу извојевао дипломатским средствима. Отуда ни коњаничка статуа не представља владара у експлозивном, вибрантном покрету, који би указао на његове успехе на бојном пољу, већ га визуелизује као смиреног, али одлучног тријумфатора.

Снажна визуелна порука представљена је и на четири рељефне плоче којима је опточен постамент. Идеја династичке и народне конкордије повезала је прочеље и зачеље постамента, на којима су представљени кнез Милош с барјаком и слепи гуслар. Митска фигура кнеза Милоша са Таковским барјаком у руци отелотворење је симболичког уздицања српског народа под родоначелником династије, који свој континуитет и историјско оправдање наставља у делу и раду кнеза Михаила. Истовремено, и симболичка фигура гуслара визуелни је симбол концепта народности, који у себи инкорпорира народни дух династије Обреновића.

Бочне стране рељефа су директније упућивале на кнеза Михаила. Тако је у центру бочног рељефа, с леве стране, представљена Народна депутација пред књазом Михаилом. Достојанствена кнежева фигура дочекује народне прваке, чиме је подстакнуто јединство кнеза и народа, оличено у фиктивном догађају, који није историјски верификован. Док је на другом рељефу, с десне стране, представљена сцена где Срби полажу заклетву над гробом књаза Михаила. Истакнут гробни белег је фокални и идејни центар композиције, око кога су изображене симболичке фигуре нације, чијим се присуством симболизује верност кнежевој идеји.

Сложена структура споменика ступњевито је детерминисана ликом кнеза Михаила, који је на величајан начин представљен на коњу, у замрзнутом акционом ставу, који пројектује узвишени статус вечите славе и тријумфа. Скупом визуелних аргумената сублимираних у племенитој кнежевој представи евоциран је патос његових савременика, на шта упућују речи извештача листа *Видело*, у моменту откривања споменичке представе 1882. године:

Блажена сени, незаборављени Кнеже Михаило-чуј завештања наша-Мити се кунемо пред овим знамењем твога спомена

Твоја мисао погинула није, твоја мисао погинути неће

И гле, неста оног тробојног покривала---а сину прилика лица Кнежева, сину мученик Кнез на коњу витезу, сину као јарко на гори сунце...⁷⁶

Оваквом перцепцијом јасно се сугерише трансцендентална суштину споменика. Кнез је ново непобедиво, митско сунце, које се вечито обнавља и еманира у савременом медију-сада коњаничкој скулптури на главном београдском тргу.

Дидактичким особеностима вајарског језика визуелизован је кнежев лик и генерисан у неуробиолошки систем реципијента, с циљем да се формира интерсубјективни систем вредности. Колективна енергија пред спомеником сублимирана је, приликом његовог откривања, у речима Стојана Новаковића:

Али је врх његова мртвога тела кроз гнушање од безбожног злочинства, кроз тугу народну, један шапат, један шапат се ширио од уста до уста као тиха заклетва, као свети аманет: Твоја мисао погинути неће.

А врх тужно склопљенога гроба растужена српска срца, у којима је споменик његове племенитости тако сјајан био, једно другоме су се отварао речима: Подигнимо му споменик и изван срца нашега...

Тако је споменик имао улогу да евоцира меморију на славног кнеза, али и да постане ангажовани реторички агенс у служби подстицања емоционалности поданика круне и државе.

Централни градски трг природни је простор постављања споменика. Његов стратешки и симболички значај био је већ потврђен подизањем зграде Народног позоришта, чиме је трг постао семантички центар града. Стога је и његова симболичка намена подстакнута подизањем споменика у епицентру Београда, а самим тим и читаве земље. Сједињењем различитих медијских израза настала је

⁷⁶ *Пред спомеником кнеза Михаила*, Видело, бр. 166, год. III (Београд, 6. децембар 1882).

уметничка фузија, чиме је коначно извршено идејно мапирање Београда. Трг са кнежевим спомеником постао је нуклеус земље, основни визуелни топос урбане структуре града и интегративни локус симболичког ткива српске нације.

Поред своје политичке дефинисаности, будући да је простор трга био епицентар критичког живота заједнице, он је својим отвореном просторношћу омогућио да се кнежева коњаничка скулптура уклопи у амбијенталну целину. Симболичка и физичка конекција коњаничког споменика и Народног позоришта потврђена је и колосалним попречем кнеза Михаила, која је 1883. године позоришту поклонио вајар Петар Убавкић.⁷⁷ О бисти, која је најпре била изложена у Народном музеју, речи похвале имао је Михаило Валтровић:

*Биста покојног кнеза Михаила, коју је г. Убавкић изложио у београдском музеју, казује његов уметнички дар за схватање духовних и телесних особина и његову вештину у остваривању својих замислија. Биста је пуна карактеристика и вештачки је изведена.*⁷⁸

Тако је биста кнеза Михаила, коју је скулптор израдио у Риму 1881. године, завршила у свом природном станишту, у простору славе нације, који је директно конституисан оснивачким актом кнеза Михаила.

Народно позориште дефинисано је као пантеон нације, простор у коме се нација артикулише као ентитет достојан уметности. У таквом идеолошком хабитусу и владари су имали своје место, па стога и не чуди обележавање Народног позоришта вајаним ликовима кнеза Михаила. У том контексту можемо сагледати и бисту кнеза Михаила коју је извео Енрико Паци још 1872. године, и која се налазила у фоајеу на првом спрату.⁷⁹ (сл. 211) Још значајнија је била

⁷⁷ Петар Убавкић, прип. Л. Трифуновић, Београд 1973, 47.

⁷⁸ М. Валтровић, *Радови вајара Убавкића*, Српске илустроване новине II, (1882), 367, прештампано у М. Коларић, *Изложбе у Београду, 1880–1904*, Београд 1985, 18.

⁷⁹ У Позоришту је била још једна биста за коју Коста Христић 1922. каже: Данас се у Народном позоришту налази нарочита једна реликвија из времена кнез-Михајловог. То је уметнички извајана биста у фоајеу на првом спрату. Ту своју бисту поклонио је сам кнез Михаило Јовану Мариновићу, председнику државног савета, на насеље у нову кућу. Унука Мариновићева, удовица покојног Милована Миловановића, уступила је ту бисту Народном позоришту. И право је да оригиналну бисту кнеза Михаила чува посмрче његово, *Народно позориште*.: К. Н. Христић, *Јубилеј Народног позоришта*, Записи старог Београђанина 1987, 274.

представа кнеза Михаила смештена над централним порталом изнад саме бине.⁸⁰ У картушираном рељефу изведен је профилни лик кнеза Михаила. Тако је целокупан простор детерминисан кнежевим ликом. Фокални центар аудиторијума, жижна тачка свих погледа, кнежева меморијска представа дефинисала је простор позоришта и на симболичком и на структуралном нивоу.

Значај и бројност скулптуралних биста у време власти краља Милана потврђени су још једним делом Петра Убавкића. Вајар је 1889. године израдио бисту краља Милана, која се налазила у владаревој спаваћој соби у двору.⁸¹ Тако је након низа биста у част кнеза Михаила, овековечен и лик актуелног краља, чиме је додатно потврђен низ портретних биста владара из дома Обреновића.

Непостојање вајарске праксе у Кнежевини Србији обележило је и доба владавине кнеза Милана, па се скулптурална пракса углавном везује за плитак рељеф. Изгубљени бар – рељеф из Народног музеја потврђује изнету тезу.⁸² У форми бар – рељефа, кнежев лик је изображен у порцелану, и то 1882. године, с обзиром да је владар титулисан као кнез.

Доба владе краља Александра Обреновића

У доба владавине кнеза Милана, осим монументалног коњаничког споменика кнезу Михаилу, рад Енрика Пација, није било других величајних скулптура Обреновића. Међутим, у периоду власти краља Александра појачава се интересовање за скулптурални медиј, што се читава и у многобројним владарским представама из династије Обреновића. Тако је Х. Зимани 1899. године извео владарев лик у виду мале кабинетске бисте.⁸³ (сл. 212) Дакле, од самог ступања на престо младог владара интензивира се анагжовање уметничке праксе у

⁸⁰ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду–храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 22.

⁸¹ Н. Симић, *Петар Убавкић*, Београд 1989, 144

⁸² Рељеф се налазио у власништву Народног музеја у Београду, и заведен је под инв. бр. 310. Пратећи натпис је гласио: *Слика Његовог Величанства кнеза Милана: П. П. Петровић, У потрази за несталим уметничким делима из Народног музеја у Првом светском рату*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 579.

⁸³ Скулптура се налази у власништву Историјског музеја Србије. Заведена је под инв. бр. ЛТ–798: Т. Чешка, *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 262.

обликовању визуелизације новог владара. Гипсана биста је вероватно била типски израђена, с намером да као симболички амблем краси радне столове у јавним, државним здањима или радним просторима угледнијих појединаца, што смо већ имали прилике да видимо на знаменитом аутопортрету Анастаса Јовановића из 1854. године.

Након доласка на власт краља Александра и доношењем Устава 1893. године запажа се појачана визуелизација краљевог лика у скулпторалном медију. Тако Ђорђе Јовановић ваја краљеву бисту 1893. године,⁸⁴ док је исте године издата и медаља с краљевим ликом у част доношења новог устава.⁸⁵

Слика краља Александра у дворском ентеријеру, коју је 1895. године насликао Марко Мурат (сл. 213), савршено репрезентује идеју о пропагандном дејству владара и краљевског дома помоћу скулптуралног медија. Наиме, краљ Александар као актуелни владар, окружен је галеријом митских чланова владарске куће у служби потврде његовог суверенитета и легитимитета. Скуп Обреновића постигнут је сједињењем времена у једном замрзнутом историјском тренутку. На зиду се уочавају рељефи с ликовима краљевих родитеља, као директних претходника још увек младог владара на престолу. У сваком случају, брижљиво изрежираним ентеријером доминира скулптурална биста кнеза Михаила, харизмом овенчаног владара из куће Обреновића. Уколико се сетимо фотографије Анастаса Јовановића на којој је представљен управо кнез Михаило са бистом кнеза Милоша, као и фотографије портрета кнеза Милана с бистом кнеза Михаила, запажамо структурални континуитет када је у питању намена скулптуре. Лик краља Александра изображен је неколико пута у скулптуралном медију, и то у плићој пластици. Тако је краљ рељефно представљен у форми медаље коју је израдио Ђорђе Јовановић 1894. године.⁸⁶ Профилни лик владара евоцирао је стару структуру представања владара на новчићима, чиме се јасно истицала меморијска функција изображеног лика.

⁸⁴ Биста се води као изгубљено дело: М. Јовановић, *Бока Јовановић*, Нови Сад 2005, 227.

⁸⁵ Н. Тодоровић, *Југословенске и иностране медаље*, 49–50.

⁸⁶ Слика је репродукована, у: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, сл. 90.

Још је израженија визуелизација владаревог лика у форми бисте. Комеморацијска структура владарских биста своју кулминацију доживела је управо низом краљевих биста, које се везују за 1895. годину и дело су Петра Убавкића.⁸⁷ (сл. 214) Прва је изложена у Грађанској касини.⁸⁸ Излагањем у јавном простору потврђена је улога јавности у односу на пласман владарских слика. Остале бисте (изливане у бронзи) намењене су: Народној скупштини, Министарству просвете, Министарству војске и Министарству финансија.⁸⁹ Јасна је намера уметника да све кључне установе моћи у држави буду маркиране краљевом бистом. Позитивни извештаји сведоче да су бисте прошле суд јавности. Тако је биста у Народној скупштини валоризована као достојно дело које испуњава естетске норме и идејне оквире.⁹⁰

Веризам лика и минуциозност идеје дефинисали су морфолошку структуру кнежевог лика, док је извесном идеализацијом представљеног указано на изванвременост кнежеве власти, чиме су Убавкићеве бисте с ликом краља Александра смештене у већ описани домен идеалистичког реализма.

Ђорђе Јовановић је 1895. године поводом велике Пожаревачке изложбе израдио бисту краља Александра.⁹¹ Биста владара на мермерном постаменту изведена је у Паризу, а била је постављена током трајања изложбе испред занатског павиљона, изведеног у српско-византијском стилу.⁹² Симеон Роксандић је извео бисту краља Александра 1898. године. Велико краљево попрсје у гипсу требало је коначно да буде изведено у белом мермеру. Владарева биста је по речима Михаила Валтровића имала мањаквости будући изведена по *недовољним фотографским снимцима*. Биста је јавно изложена на заједничкој изложби радова Симеона Роксандића, Бете и Ристе Вукановића у Народној скупштини у Београду

⁸⁷ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 32.

⁸⁸ *Краљева биста*, *Вечерње новости*, бр. 254, год. III (Београд, 13. септембар 1895).

⁸⁹ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 50.

⁹⁰ *Нова биста*, *Вечерње новости*, бр. 342, год. IV (Београд, 9. децембар 1896)

⁹¹ *Пожаревачка изложба*, *Вечерње новости*, бр. 170, год. III (Београд, 21. јун 1895).

⁹² *Пожаревачка изложба*, *Вечерње новости*, бр. 249, год. III (Београд, 8. септембар 1895).

20. септембра 1898. године, којом приликом је поздравно слово одржао Михаило Валтровић.⁹³

Колики су значај имале владарске бисте у пропагандном делању у име нације и династије потврђује и апел Петра Убавкића да се бисте краља Александра и краља Милана изложе у Српском павиљону на Светској изложби у Паризу 1900. године.⁹⁴ Крајем 19. века додатно је уздрман ионако неповољан политички статус краља Александра. У таквој клими морало се посегнути за додатном идеолошком аргументацијом, имајући у виду да је краљева личност била недовољно снажна да би могла да задовољи јавно мњење. Стога је дошло до поновног идеолошког читања лика кнеза Милоша у контексту успостављања медијског култа кнеза Милоша.⁹⁵ Митски родоначелник династије добио је епитет Велики, чиме је додатно освежен његов историјски лик. Тако пласиран, митски кнез је постао нов производ у медијском спектру, и његова се визуелизација спроводила у различитим медијским гранама. Преко скулптуралног медија снажно је актуелизована реинтерпретација лика кнеза Милоша, будући да је крајем века дошло до зачетка монументоманије у Србији, што се најјасније уочава на многобројним реализованим и нереализованим пројектима за споменик кнезу Милошу.

Први монументални споменик кнезу Милошу откривен је у Пожаревцу 1898. године (сл. 215). Гипсани модел скулптуре кнеза Милоша вајар је изложио на париском Салону 1898. године. Позитивне критике условиле су да она буде репродукована у официјелном каталогу Салона.⁹⁶ Коначно, статуа висока два и по метра изливена је у бронзи и откривена у Пожаревцу 1898. године, а целокупна израда споменика коштала је 12.000 франака.

⁹³ Говор Михаила Валтровића којим је 20. IX 1898. Отворио изложбу слика Ристе и Бете Вукановић и скулптура Симеона Роксандића у просторијама Народне скупштине: Искра, бр. 19 (Београд 1898), 292–295 пренесено, у: *Изложбе у Београду 1880–1904*, прир. М. Коларић, 89–95.

⁹⁴ Убавкић је 1898. године упутио писмо Одбору за Париску изложбу, где препоручује да се откупи његова композиција *Таковски устанак* по цени од 12.000 динара, као и биста краља Александра у бронзи за 3.500 динара и краља Милана у мермеру за 5.000 динара: *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 170.

⁹⁵ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 145–150.

⁹⁶ М. Јовановић, *Бока Јовановић*, 38.

На споменику је кнез представљен у свечаној долами, у енергичном ставу, с испруженом десном руком, усмереном у правцу Пожаревца. Скулптура је сублимација битке која се одиграла у близини Пожаревца 1815. године. На скулптуралној представи сажела је читав ток борбе, посредно визуелизујући целокупан историјски наратив устаничке Србије. Тако је херојска кнежева фигура постала амблем борбе за ослобођење, и сублимација целокупног устаничког патоса. Морфолошка форма скулптуре прати идеју, па тако кнез Милошев енергични гест руком дефинише вибранти покрет фигуре, који ипак не прелази у дивљу акционост, већ остаје у сфери контролисане гестуалности, конципиране у духу академске вајарске праксе 19. века.

Успех пожаревачког споменика додатно је популарисао кнежев лик, па је у Грађанској касини у Београду 1899. године, син уметника Доменика д'Андреа изложио нацрт споменика кнезу Милошу.⁹⁷

Идуће године председник Касационог суда у пензији, Ж. Петровић, упутио је јавни апел за прикупљање новца за централни споменик кнезу Милошу у Горњем Милановцу, са предлогом да сви дају по пола динара, а да имућнији дају за оне који немају.⁹⁸ У истом апелу истиче се да је кнез Милош право отелотворење Србије и да је то изрекао:

највиши и најправеднији суд на земљи-суд историје. По томе суду је Милош Велики, за своја велика дела под лаворовим венцем, већ давно уведен у Свети храм Историје, где заслужни великани вечно живе...Захвалност Срба...Зар није јасан доказ за то тек довршени споменик у Пожаревцу, за тим предузети радови за спо. у Г. Милановцу, Дубљу, Златибору. Све ове светле искре племенити српски народ прихвата једнодушно, дајући им живота, да својом слабом светлости осветле, док се као јасно сунце не појави оличена благодарност свију Срба, које ће целом свету приказати величину дела Милоша Великог.⁹⁹

⁹⁷ Извештај је пратила и похвала уметнику: *Обраћамо пажњу грађанству да оде и види овај одиста леп нацрт, јер идеја која је овим нацртом представљена садржи такве оригиналности и лепоте, да се младом дандреји може само честитати: Нацрт за споменик, Вечерње новости, бр. 123, год. VII (Београд, 5. мај 1899).*

⁹⁸ *Похвала родољубима, Вечерње новости, бр. 51, год. VII (Београд, 22 фебруар 1900).*

⁹⁹ Исто.

Да су овакви апели и поред бројних неуспешних подухавата реализовани, потврђује откривање споменика кнезу Милошу у Крагујевцу 1900. године¹⁰⁰ (сл. 216) Угледни вајар Симеон Роксандић извео је скулптуру кнеза Милоша која је била намењена свечаној дворници Гимназије „Кнез Милош Велики“ у Крагујевцу. Манифестациони простор уприличен је величајном кнежевом бистом, чији опис преносимо из ондашњих новина:

Лик Милоша Великог подсећаће и ученике и наставнике на крваво доба које је донело златну слободу и озарило српску просвету, захваљујући неустрашивом борцу Кнезу Милошу Великому. Споменик је израдио Симеун Роксандић, учитељ цртања у истој гимназији и вајар. Он нам представља Кнеза у природној величини а у богато везеном свечаном оделу. До колена му се пружа долама, на којој су по грудима поредани многи ордени страних владара, међу којима је и орден Султана Махмуда 2, који је Кнез добио кад је потврђен за наследног кнеза српског. Преко доламе је израђен плашт, који је под вратом закопчан а спушта се у наборима чак до постоља на коме је статуа.

Кнез Милош је изведем у мирној позитури, на десну ногу се ослонио, а леву је напред мало испружио, горњим делом тела приметно је окренут у десно. Глава му је нагнута напред, лица је замишљена, у десној руци држи калпак са перјаницом а левом је ухватио за балчак богато украшене сабље.

Статуа приказује кнеза у педесетим годинама живота таман како је изгледао када је стварао ову гимназију.¹⁰¹

Минуциозна обрада кнежеве доламе није постала вредност по себи, већ је, донекле релаксирана контрапостом, док је блоковита структура тела и даље била носилац идеје. Јединственом формом визуелизована је слика моћног, снажног владара — ратничког сина Шумадије. Уметник је тако прилагодио маскулозну скулптуру кнеза Милоша локалном поднебљу, те је Шумадија добила слику кнеза по мери својих идеала.

¹⁰⁰ Свет, *Откриће споменика Кнезу Милошу Великому у Крагујевцу*, Нова искра, бр.1 год. III (Београд, јануар 1901), 16–27.

¹⁰¹ Исто.

Следеће, 1901. године, са откривањем споменика кнезу Милошу у Неготину, кулминирало је представљање лика кнеза Милоша у скулптуралном медију.¹⁰² (сл. 217) Монументални споменик висине 4,70 метара дело је прворазредног националног уметника, вајара Ђорђа Јовановића. Сложена скулптурална представа првог Обреновића подигнута је на главном градском тргу испред Саборне цркве, чиме је јасно истакнута фузија скулптуре и архитектуре у простору, који је конструисан јединствен семантички, идеолошки простор, али и јединствена просторна целина.

Подизање споменика кнезу Милошу у спомен на владара који је 1833. године присајединио Крајину кнежевини Србији 1833. године, указује на идеолошко и политичко читање скулптуре. Моћни владар поново је путем споменика маркирао више националну рубну територију, додатно је национализујући и династизирајући.

Сложени споменик је сублимација целокупног историјског дела кнеза Милоша. Величајни владар је представљен у свечаној долами, са десном руком окренутом на доле. Рука, као фокални и идејни центар погледа, реторички је детерминисала споменик, који је у слојевитом читању дефинисао кнеза као законодавца, оца отаџбине...¹⁰³

Цео патос споменика указује на самодисциплину вајара, али и приказног владара — контрола и уздржаност дефинишу контемплативност кнеза, који ставом и строгоћом обезбеђује постојаност народа и територија. Тако постављена скулптура чини наизглед опозит споменику кнезу Милошу у Пожаревцу, који је такође извео Ђорђе Јовановић. Међутим, медитативност неготинског споменика и активност пожаревачког надопуњују се међусобно, чинећи јединствен диптих у славу кнеза Милоша. Њихова површинска подвојеност резултат је контекстуализације и историзације споменика који су у том периоду настајали у односу на историјску веродостојност. Тако се вајар прилагођавао историјској наративи, приказавши борбеног кнеза у Пожаревцу, док је смиреном фигуром у

¹⁰² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 359. и даље.

¹⁰³ Исто, 289 - 358.

Неготину представио кнеза као победника на дипломатском пољу, алудирајући и на мирно писаједиње Крајине Кнежевине Србији 1833. године.

Идејна и естетска формулација кнежевог споменика резултат је сложеног процеса који је стајао на располагању ученом вајару.¹⁰⁴ Вишеслојни процес настанка овог споменика представљен је на три фотографије. На првој фотографији видимо Ђорђа Јовановића у свом атељеу како позира поред фигуре нагог кнеза Милоша. (сл. 218а) Реализам рада истакнут је на самом почетку поступка, чиме је потврђена вајарева приврженост академским постулатима. Познавање анатомије, и самим тим, верно приказивање људског тела део су обавезне наставне праксе свих европских академија. Идеализована и селектована стварност није била могућа без правилно простудирани природе. Основа идеалног света није лежала у укидању природе, већ у њеном надвладавању. Идеалистички реализам није подразумевао негацију природе већ њену прераду. Без спознаје природе и њених закономерности није била могућа ни његова идеализација, па се рад на основу природног модела подразумевао у академском свету високе уметности. На следећој фотографији приказан је други корак у конципирању владарског лика. (сл. 218б) Сценом у атељеу сада доминира *живи модел*, који позира у култној, освештаној кнежевој долами, која је за ту прилику позајмљена из Народног музеја. Веродостојношћу историјског костима потврђена је документарност представљеног лика, у овом случају кнеза Милоша. Правила декорума су се морала испоштовати и истинитост приказа је постављена и на врх академске доктрине. Стога је вајар, да би што аутентичније приказао владара, посегнуо за оделом, док је истовремено за што реалистичнији приказ владаревог лика предузео друге кораке. Наиме, у углу фотографије видимо историјски портрет кнеза Милоша, који је вајару служио да што исправније и реалније прикаже кнежев лик. На последњој фотографији приказано је довршење процеса, будући да је кнез одевен у историјски костим. (сл. 218в) Тиме је реализација израде споменика била довршена. Процес рада постао је својеврсни час историјског веризма, који ипак није постао вредност по себи, будући да је идеја остала основни и крајњи циљ уметничког процеса.

¹⁰⁴ Исто, 258 - 288.

Лик кнеза Милоша био је и кључни фактор у читању династичке историје Обреновића. Меморија на Други српски устанак била је део ширег династичког програма династије Обреновића. Митски догађај је с временом постао кључни симбол култа створеног око Српских цвести - Таковског устанка, у чијем се центру нашла харизматична фигура кнеза Милоша - вође Другог српског устанка.

Тако је Петар Убавкић за Светску изложбу у Паризу (1900) представљао државу с композицијом *Таковски устанак*. (сл. 219) Вајар је дело стварао у згради палилулске основне школе. Краљ Александар је посетио вајарев *привремени* атеље, и том приликом је похвалио скулпторов рад.¹⁰⁵ Знаменита тема и вајарев углед подстакли су и поједине апеле да држава откупи композицију, којом би се могла *подичити српска престоница*¹⁰⁶ На сличан се похвално изразио и Божидар Николајевић:

Убавкић је ово лепо појимио. Он је у речима ево мене, ето рата с Турцима угледао бујно врело за композицију српског скулптора, у којој се одиста красно може да манифестује родољубивост и артистичка способност његова.

...Његову статутарну групу Таковски устанак творе две фигуре: Милош и поп Мелентије. Ми гледамо Милоша, извајаног у оном тренућу ока, када дотрчавши из цркве стаде пред народ, махну ђордом у десници високо, левицом барјак о земљу упре, па кличе Ево мене, ето вама рата с Турцима,...Откуда живота. Њега изазивају полет и покрети, којима се је с поља природним начином оцртало оно, што се онога тренутка збива у унутрашњости. На покретима и изразу лица концентрисана је свеколика дубина скулпторске уметности...¹⁰⁷

Композицију дефинишу идеологија и уметност, политичност и естетичност. Лик кнеза Милоша је доминантан симбол скулптуралне композиције и резултат је пажљиве студијске анализе. Кнежева представа је изведена по уобичајеном и обавезујућем академском обрасцу. Убавкић је, као и Ђорђе Јовановић, кнежеву представу формулисао на основу историјске

¹⁰⁵ Вечерње новости, бр. 164, год. VIII (Београд, 16. Јун 1900).

¹⁰⁶ *Таковски устанак*, Вечерње новости, бр. 206, год. VIII (Београд, 28. јул 1900).

¹⁰⁷ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 35.

веродостојности, која је подразумевала поштовање аутентичности кнежевог лика, као и осталих пратећих елемената, на шта упућује и Божидар Николајевић:

На лицу Убавкићева Милоша, као и његовим покретима, има израза и енергије. Глава му је мало у десно окренута и поглед му је на тамо. Не знам којом се сликом Убавкић користио радећи Милоша. И ако је уметницима допуштена слобода замисли, ипак је неугодан ефекат, што је сваки, који је Милоша сликао или вајао, другачије га замишљао. То долази свакако отуда, што уметници, без сумње, не имађаху при руци слике његове, по њему самом израђене. У Дому Друтва Светог Саве има један портрет кнеза Милоша из 1824, који је радио Кнежевић. Крај сићушне уметничке вредности овога портрета, наше је мишљење, да се по њему ипак да расудити Милошева физиогномија. И на том портрету лик Милошев је без браде. И коштуњавост његова и очи придају му неку необичну енергију. Тако је и Убавкић замислио кнеза Милоша, и ако није имао у виду овај портрет.

Након уводног осврта, Николајевић описује сто у уметниковом атељеу, који је, по његовим речима, пренатрпан *оделима* кнеза Милоша. Након тога Николајевић визуелизује и одело на самој статуи, хвалећи минуциозност и виртуозност израде:

То је она техничка прецизност којом је Милошево одело извајано. Гајтанисани пачалуци, набори на чакширама, вез и она лешничаста пуцад, којима је оперважен џамадам, па сарук око главе с финим угибањима, па долама чије је скуте ветрић малчице посувратио...¹⁰⁸

На прелазу између два века дошло је до покушаја успостављања култа краља Милана, што је било много компликованије него у случају с рађањем култа кнеза Милоша. Несугласице између оца и сина, краљев одлазак из Србије након венчања краља Александра и краљице Драге, а и изненадна смрт краља Милана, умногоме су отежали конструисање мита о краљу Милану. Међутим, харизма бившег владара могла је бити од помоћи недовољно популарном сину. Снажна меморија на бившег краља особито омиљеног у војним круговима, као и у

¹⁰⁸ Исто.

окрузима који су након 1878. године ослобођени његовом заслугом, омогућили су накнадну глорификацију краља Милана, и посредно, и његову визуелизацију. Многобројни, замишљени подухвати ипак нису реализовани, попут идеје члана Општинског суда из Алексинца да се краљу Милану подигне споменик на Рајевици, месту одакле је краљ Милан објавио рат Турској.¹⁰⁹

Радило се на подизању два централна споменика у Београду и Нишу. Споменик у Београду би симболизовао званичну престоницу државе, док би споменик у Нишу маркирао незваничну престоницу краља Милана. Идеја о подизању споменика краљу Милану у Београду била је грандиозна замисао. С том идејом ангажован је чувени француски вајар Антоан Мерсије. Вајар је у склопу припремних радњи¹¹⁰ и посетио Београд у априлу 1901. године.¹¹¹ Одмах након доласка вајара београдска штампа у мају месецу преноси извештај из париског листа *Le Temps*, у коме, након навода да је идеју за споменик дао лично краљ Александар. У истом листу дат је и опис будућег споменика, који преноси и београдска периодика:

*Споменик ће бити висок бм. Представиће краља на коњу у свечаној ген. униформи. На пиједесталу биће ове две групе: прва група епизода из Косовског боја, која се састоји у овоме : Косовка девојка држи у рукама рањеног јунака. Испод њених ногу саломљена српска круна и српски орао у ланцима. Друга група представља младу Српкињу, која значи васкрслу независност, са Краљевском круном на глави, а више круне двоглави бели орао Дома Обреновића. Њени су ланци раскинути. Она држи српску заставу у једној руци, а у другој мач у облику крста. На странама пиједестала представља се: како Краљ Милан прима од турског паше кључеве града Ниша и како прокламује Краљевину на скупштини.*¹¹²

¹⁰⁹ Вечерње новости, бр. 38, год. IX (Београд, 7. фебруар 1901).

¹¹⁰ Споменик ће бити од бронзе и висок 13 - 15 метара. Подножје ће бити од ружичастог гранита нашег.

Пиједестал ће бити од бронзе, као и све фигуре и украси. Сви радови, подразумевајући и транспорт и полагање споменика у Београду, биће на рачун Мерсијеа. Г. Мерсије се обавезује да сврши цео посао за цену од 350.000 динара у злату. Мерсије је узео 10.000 динара на суво... Све је изнесено у пред. Мин. Савета, ПМ. бр. 157, 27. априла 1901. год. у Београду: Ј. Авакумовић, *Мемоари*, Нови Сад 2008, 453.

¹¹¹ *Допутовао*, Вечерње новости, бр. 114, год. IX (Београд, 26. април 1901).

¹¹² Старе мале новине, бр. 47, год. I (Београд, 18. мај 1901).

Осим описа споменика, извештај садржи и драгоцене податаке о цени његове израде, која је износила 350.000 динара, од којих је већ 40.000 динара послато вајару, што је све заједно за ондашње прилике била огромна сума.¹¹³ На крају извештаја је дато драгоцено обавештење о месту постављања споменика, које је требало да буде на главном улазу у Калемегдан.¹¹⁴

Идеја је била грандиозна. Осмишљена је да евоцира мајестичност римских коњаничких скулптура. Колосална скулптура, прожета националним и династичким мотивима, имала је да краља Милана уздигне у статус божанствених римских тријумфатора. Груписањем мотива и симболичких фигура, сложени, композитни споменик кулминирао је у лику краља Милана. Ступњевита композиција изведена у важећем алегоријском језику академске доктрине, била је замишљена као визуелни буквар живота краља Милана и српске краљевине. Моћни, монументални споменик замишљен је да обнови пољуљану славу династије Обреновића, на шта јасно упућује избор места. На крају замишљеног златног пута,¹¹⁵ на улазу у Калемегдан, пред зеленим националним пантеоном, требало је подићи величанствени коњанички споменик, достојан античних императора. Пројектована, замишљена стреловита оса, спојила би два коњаничка споменика, кнеза Михаила и кнеза Милана, као два владара који спајају златни наратив династичке и националне историје. Главни корзо града постао би линерана метафора јавности града и рефлексивна династичке глорификације Обреновића.

Замисао идеатора била је да споменик буде грандиозни омаж краљу Милану. У складу с античким концептом, монументални краљ на коњу евоцирао би тријумфални адвент римских царева. Да је таква намера била у фокусу ондашње елите, види се из целовитог приказа замишљеног споменика на улазу у Калемегдан:

Споменик треба да буде висок 12 метара, да буде изливен од бронзе, и да буде постављен на подножје израђено од српског гранита. За споменике

¹¹³ Исто.

¹¹⁴ Исто.

¹¹⁵ М. Тимотијевић, *Херој пера као путник. Типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III, 50.

изабрато је и место: пред Горњим градом. Краљ Милан био би на коњу, у генералској униформи, на споменику би биле још две женске фигуре, једна с преда а друга позади споменика, од којих би прва представљала Србију, ослоњену на мач са две оштрице, а испред њених ногу био би велики двоглави орао раширених крила. Испод њих би био изрезан датум: 1881. Она друга женска, која би представљала Србију у 14. столећу, држала би на рукама једног рањеног ратника. А други је поред њених ногу у агонији, а поред овога српски орао сломљених крила. Испод њих би био изрезан датум: 1389. Са стране споменика била би два велика рељефа који би представљали краља Милана у тренутку кад прими кључеве града Ниша, и у тренутку кад пред Нар. Скупштином чита прокламацију о независности Србије. С предње стране на споменику би био натпис: *Regi Milano I. Patrie gratitudo erexit.*

По жељи бившег краља споменик је требао да буде готов у мају 1804. године, како би свечано био откривен 10. августа исте године.¹¹⁶

Наведени опис који је изашао у *Штампи* донекле се разликује од оригиналног извештаја из париског листа, што упућује на могућу промену првобитне идеје, која се најјасније уочава у још већим, гигантским размерама споменика, што имплицира познату споменичку праксу широм Европе, оличену у колосалним владарским споменицима, особито заступљеним у првим деценијама 20. века.¹¹⁷

У складу с поменутиим концептом *ала антика*, на подножју споменика требало је да стоји уклесано име краља Милана на латинском. Позивање на античку царску традицију јасно је истакнуто и краља Милана је требало структурално повезати с римским императорима. Уосталом, споменик је замишљен као захвални дар отаџбине, чиме би се концепт популуса увео у владарски програм. Две рељефне представе биле су у функцији идејног враћања на антички вредносни систем. Улазак владара у Београд оличен актом предаје кључева манифестовао је тријумф владара и његову неприкосновеност. С друге стране свечана прокламација владара о независности пред Народном скупштином

¹¹⁶ *Споменик краља Милана*, Штампа, бр. 147, год. II (Београд, 18. јун 1903).

¹¹⁷ P. Curtis, *Sculpture 1900–1945*, Oxford University Press 1999, 56–58.

визуелизовала је концепт ограничености владареве личности, чиме је истакнута не само повезаност са патриотским добом републиканског Рима већ и са савременим политичким приликама. Детерминисаност владарске моћи народном вољом манифестована је уставним регулама широм европског континента, па су и два нереализована рељефа имала да укажу на концепт народног, уставног владара. Саприсуство оба идејна и политичка дискурса, о неограниченом и ограниченом владару, материјализовало се у класичној уметничкој форми античког свет — рељефу. Владар тријумфатор и захвална отаџбина нашли су се у јединственом дискурсу прожимања моћи, везани концептом патриотизма.

Након промене власти и доласка Карађорђевића, огласили су се појединци инсистирајући на патриотској конотацији споменика, с идејом да буде посвећен Независности Србије.¹¹⁸ У извештају се дају неки нови подаци. Тако сазнајемо да је краљ Александар, на наговор свог ујака Катарџија, дошао на идеју о ангажовању Мерсијеа. Истовремено се у тексту наводи да је вајар од уговорене суме већ примио 10.000 динара, као и део новца, потребног за припремне радње, које је исплатило Министарство грађевина. Скулптор је у мају месецу већ урадио земљани модел у висини од два и по метра и требало је да то донесе у Београд на увид, баш у месецу када је краљ Александар убијен.¹¹⁹ Због трагичног догађаја одгођена је вајарева посета Београду, што је изазвало забринутост француских листова за даљу судбину споменика, који се, по њима морао довршити.¹²⁰

Још један монументални коњанички споменик краља Милана планиран је да буде подигнут у Нишу. Општина града Ниша је 1902. године, након доста полемика, усвојила идеју да се споменик краљу Милану подигне у Нишу. С том идејом основан је и одбор за подизање споменика.¹²¹ У јавности је избила полемика о томе да ли треба подићи фигуралну представу краља Милана или спомен-обележје које би носило владарево име (болница, дом, школа...). Накнадно је ипак решено да се испоштује класична фигуралност и да се подигне споменик краљу Милану на коњу, како су поједини морализаторски настројени критичари

¹¹⁸ *Иронија судбине*, Вечерње новости, бр.150, год. XI (Београд, 2. јун 1903).

¹¹⁹ Исто.

¹²⁰ Исто.

¹²¹ *Конституисан*, Мале новине, бр. 85, год. XVII (Београд, 26.март 1902).

пежоративно наводили.¹²² Национ је и даље желео сјајну и моћну представу владарску представу, а не дом или школу у спомен на краља. На крају је постигнут компромис. Стога је у новембру расписан конкурс на коме је одређен и новац за награду, који је износио 800 динара за коњаничку скулптуру, и 400 динара за бисту која би била смештена у сиротињски дом.¹²³ Крајем године, 25. децембра, освећено је и место на коме је требало лоцирати споменик-Трг краља Милана.¹²⁴ Ускоро се приступило предаји конкурсних пријава. Изгледа се на конкурс пријавио само вајар Симеон Роксандић, приложивши три конкурсна пројекта.¹²⁵ Крајем децембра објављено је да ће трошкови подизања споменика износити 150.000 динара, што је указивало на амбициозност пројекта. Међутим, брзи крај династије Обреновића онемогућио је извођење споменика у Нишу.

Визуелизација лика краља Милана ипак је остварена у нишком региону. Откривање монументалног псеудофунералног портала у част недавно преминулог монарха збило се у децембру 1902. године, у сеоској цркви у Ђурлини, крај Ниша.¹²⁶ Сликани портрет краља Милана, рад Ђорђа Крстића, носилац је композитне композиције.¹²⁷ Портрет је уоквирен гробним порталом, рад Емериха Штајлехнера, на коме су извајани симболични династички елементи — двоглави орао са круном и жртвеник отаџбине са инсигнијама монархије.¹²⁸ Пратећи, акцесорни елементи дело су вајара Петра Убавкића. Целокупна мултимедијална представа може се сагледати у домену скулптуралног медија, што је исказано речима извештача са откривања, у којима се истиче реторично деловање споменика:

Укратко рећи сва израда овога споменика таква је, да код гледаоца побуђује поред вечите благодарности неумрлом ослободиоцу ових предела, и

¹²² Меркур, Вечерње новости, бр. 62, год. X (Београд, 4. март 1902).

¹²³ Модел за споменик, Београдске новине, бр. 329, год. VIII (Београд, 29. новембар 1902)

¹²⁴ Прослава ослобођења, Вечерње новости, бр. 358, год. X (Београд, 30. децембар 1902).

¹²⁵ Београдске општинске новине, год. LVIII (Београд, фебруар 1940), 1310 - 1311.

¹²⁶ Откриће и освећење споменика Краљу Милану у цркви Кнежичкој (извештај нарочитог дописника), Вечерње новости, бр. 345, год. X (Београд, 15. децембар 1902).

¹²⁷ И. Борозан, Споменик краљу Милану у Ђурлини, Лесковачки зборник XLVII (Лесковац 2007), 91–102.

¹²⁸ И. Борозан, Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића (магистарски рад, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Београд 2008).

најживље осећаје искреног патриотизма према свему што је српско, добро, племенито и узвишено.

*Нека је хвала трудбеницима овог племенитог остварења.*¹²⁹

Међутим, сликани портрет је основни визуелни агенс читаве представе, што наговештава да ће о њему више бити речи у оквиру виђења владарског лика у домену сликарства. Представљање лика краља Милана у скулптуралном медију у доба власти краља Александра остварено је и у високом рељефу. Профилни краљев лик постављен је на спомен-чесми у порти манастира Дивостин, освећеној 1901. године.¹³⁰ (сл. 220) Култно место, са снажном меморијом на краља Милана, који је ту често ловио постало је део колективног сећања локалног становништва. У контексту културе сећања на краља Милана и успостављања живе традиције везане за његово име, чини се да је са разлогом изабран баш профилни, помало редуковани лик краља као основ будућег сећања. У ту сврху ангажован је вајар Симеон Роксандић, који је рељеф извео 1899. године.¹³¹

У сенци монументалних споменика кнезу Милошу и краљу Милану текла је визуелизација лика краља Александра. Очигледно је да средина није била припремљена за значајнију монументализацију актуелног краља, који је првенство у визуелним медијима препустио својим претходницима, краљу Милану и кнезу Милошу. Тако се лик краља Александра могао видети првенствено у плитком рељефу. На медаљи из 1900. године визуелозована је веридба краља Александра и краљице Драге,¹³² док су друге две медаље из исте године израђене на спомен краљевског венчања.¹³³

Ситуацију крајем века није могла до промени ни вајана биста краља Александра, коју је 1901. године у бронзи и гипсу извео Петар Убавкић.¹³⁴ Очигледан је недостатак изображења лика краља Александра у монументалној

¹²⁹ *Откриће и освећење споменика Краљу Милану у цркви Кнежичкој (извештај нарочитог дописника)*, Вечерње новости, бр. 345, год. X (Београд, 15. децембар 1902).

¹³⁰ *Ловачко славље у Дивостину*, Вечерње новости, бр. 254, год. IX (Београд, 15. септембар 1901).

¹³¹ Д. Тошић, *Десет писама Симеона Роксандића*, Годишњак града Београда XXXXIII (Београд 1996), 163–176, посебно 166.

¹³² Н. Тодоровић, *Југословенске и иностране медаље*, Београд 1964, 55.

¹³³ Исто, 56.

¹³⁴ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 51.

пластици. Изузетак је биста краља Александра коју је израдио Ђорђе Јовановић, која је презентована на изложби у Петрограду 1903. године.¹³⁵

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Доласком краља Петра на власт није промењена улога скулптуре у визуелизацији владареве слике. Политичност скулптуре је од самих почетака препозната и стављена у функцију репрезентације новог владара и династије Карађорђевића. Чињеница да је лик новог владара био готово непознат национу изискивала је брзу манифестацију владаревог лика, као и медијску, масовну експлоатацију у скулптуралном медију.

У таквом пропагандном систему брзо је почела производња лика краља Петра у виду бисте и медаље. Тако је већ у јуну 1903. године, у склопу припрема за долазак новог владара у Београд, Одбор за декорацију вароши ангажовао Ђорђа Јовановића да изведе бисту која ће бити постављена на тријумфалну капију код Лондона.¹³⁶ Биста је због ефемерности тријумфалних кулиса вероватно била од гипса, или сличног лаганог материјала.

Одмах након тога, Ђорђе Јовановић је ангажован да изведе медаљу у спомен на крунисање краља Петра. О изгледу медаље сазнајемо исцрпно из ондашње периодике:

Имали смо прилике да видимо скицу медаље за успомену избора Краља Петра. Скицу је израдио Ђока Вајар. На првој страни је краљев лик са натписом: Петар I, Краљ Србије, који је изрезан око лика. На другој страни је отворен венац од лишћа тополе и ловора. У дну венца укрштене су заставе и мач, а у позађу је представљено рађање сунца. На овој другој страни изрезан је натпис: За успомену избора Краља Петра, 1804-1903. И лик и све остало на медаљи, као и натписи представљени су у рељефу. Медаља нема тзв. Ранда, као што се и свом композицијом и израдом разликује од осталих нарочито новијих наших медаља.

¹³⁵ М. П. Цемовић, *Петроградска изложба одела*, Нова искра, бр. 1, год. V (Београд, фебруар 1903), 25–26.

¹³⁶ *Краљева биста*, Штампa, бр. 133, год. II (Београд, 4. јун 1903).

Ова скица, којој је уметник посветио сву своју пажњу, заслужује похвалу, желећи да се надлежни њоме у свој мери заинтересују. Израђена у металу, ова медаља би била доиста уметничко дело и прави украс. Она је компонована у овом дивном уметничком жанру, којим се одликују радови Шаплена Ротија, и других великих француских уметника.

Напоменућемо још и то да, надлежни израду ове медаље не треба да сматрају као обичну државну лиферирацију, него треба да се потруде да пре свега добију једно уистину уметничко српско дело.¹³⁷

Колики је значај ове спомен - медаље, исковане 1904. године, у систему функционисања краљевог лика, чији је циљ била популаризација новог краља, види се извештаја о потреби да се медаља с ликом краља Петра мултиплицира и разасиље широм друштва:

да би њих могли имати на расположењу они, који се приме да лиферирају потребан број ових медаља у бронзи, Јовановић стигао је по позиву канцелара краљевских ордена, из Крушевца у Београд и кроз два три дана биће готов са отисцима у гипсу, а затим ће се вратити у Крушевац да руководи намештање споменика Косовског.

Овом приликом мислимо да смо дужни подсетити да би министарства могла поручити само за се по један примерак ове медаље у првој количини, пошто су већ неки приватни људи поручили Јовановићу извештан број медаља, које ће бити изливене у бронзи.

Медаље те величине могли би још поручити за се и ова надлежства, управа краљевске цивилисте и добара, команда краљевске гарде, команда 18 пука, пешадиског пука и команда пукова Карађорђе, Књаз Александар, престолонаследник Ђорђе, Принц Александар...¹³⁸

Потом те, исте 1904. године у част стогодишњице Првог српског устанка, кује се и јубиларна школска медаља са ликом краља Петра на аверсу, док је на реверсу исписано: *1804-1904. У спомен стогодишњице српског устанка.*

¹³⁷ Скица медаље, Штампa, бр. 210, год. II (Београд, 20. август 1903).

¹³⁸ Медаља споменица, Штампa, бр. 223, год. II (Београд, 2. септембар 1903).

Престолонаследник Ђорђе.,¹³⁹ Медаљу је урадио Ђорђе Јовановић.¹⁴⁰ Планирано је да се изради у 60.000 примерака,¹⁴¹ у алуминијуму по цени од 0,18.¹⁴² Готово идентичан тип медаљона, само у редукованој форми настао је по замисли Ђорђа Јовановића 1904. године и данас се налази у Историјском музеју Србије.¹⁴³ У години стогодишњице устанка Јовановић је у рељефу изобразио модел за јубиларну марку 1804–1904, у чијем центру, у медаљону, доминирају профилни ликови Карађорђа и краља Петра.¹⁴⁴ Исте године у склопу велике прославе Ђорђе Јовановић је извео нацрт плакете *Зора Ослобођења 1804-1904.*¹⁴⁵ Лик Карађорђа доминира међу устаницима, и тако маркира групну композицију коју наткриљује алегоричка персонификација славе.

1904. године наставља се визуелизација краља Петра и у скулптуралном медију. Тако је вајар и сликар Анастас Боцарић лично поклонио краљу Петру вајани рељеф, с краљевим ликом, у природној величини, који је краљ радо примио.¹⁴⁶ Исте године током јула месеца у излогу радње А. Ђорђевића на Теразијама могао се видети краљев лик са огромном круном на глави, изведен у рељефу, рад Ж. Лукића, самоуког ђака трећег разреда гимнзије. Извештач *Штампе*¹⁴⁷ протестује против неуког рада, сматрајући да је аутор, у најмању руку, морао да се посаветује са старијим и искуснијим уметницима. Тиме је актуелизовано старо питање да ли само вредна, оригинална уметнина конципирана на академским основама може бити достојна репрезентовања владаревог лика, или је подобан било какав визуелни израз који представља владара. Јасна је идеја да је репрезентовање владаревог лика допуштено само

¹³⁹ Рељеф у гипсу се налази у власништву Галерије Матице српске: Р. Кулић, *Збирка вајарских радова Галерије Матице српске*, Нови Сад 2012, 75.

¹⁴⁰ *Престолонаследников дар ђацима*, Штампa, бр. 163, год. III (Београд, 15. јун 1904).

¹⁴¹ Министар просвете и црквених дела Љуб. Давидовић, шаље допис 3. марта 1904, управи тополивнице да се види у време у коме ће израдити споменицу с ликом краља Петра: *Стогодишњица Карађорђевог устанка*, Архивска грађа, прир. Љ. Поповић, Аранђеловац 2010, 90.

¹⁴² Исто, 92.

¹⁴³ Рељеф је заведен под инвентарским бројем Л-2608: Т. Чешка, *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 145.

¹⁴⁴ М. Јовановић, *Бока Јовановић*, 199, 239.

¹⁴⁵ Плакета је заведена под инвентарским бројем Л-856/5475: Т. Чешка, *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 142.

¹⁴⁶ *Аудијенција код Њ. В. Краља*, Штампa, бр. 98, год. III (Београд, 9. април 1904).

¹⁴⁷ *Краљев рељеф са круном*, Штампa, бр. 197, год. III (Београд, 19. Јул 1904).

академским уметницима, будући да владарска слика спада у хијерархијски највиши ступањ уметничког представљања.

У том периоду требало је представити канонски лик до тада мало познатог краља и направити његов оптимални медијски отисак, који ће снагом прототипа нормирати владарев лик. У ту сврху ангажовали су се и најугледнији вајари, попут Рудолфа Валдеца¹⁴⁸ и Ивана Мештровића¹⁴⁹. Учешће скулптора југословенске провенијенције не треба да чуди, ако се има у виду да је од самог почетка владавине краља Петра појачана агитација у корист обједињења јужнословенског уметничког простора.

На позив Двора 1904. године Иван Мештровић приступа визуелизацији краљевог лика, о чему и пише у својим мемоарима:

7. Пред Божић године 1904. био сам позван у Београд, да израдим бисту краља Петра. Како су дошли на ме, али је то, вероватно, било сугерисано од стране кругова из Словенског југа, који су приметили моје и мојих другова радикалније држање у југословенском смислу приликом 2. Југословенске уметничке изложбе у Софији. Краљ Петар ме је примио без икаквог церемонијала, врло љубазно и ненамештено срдечно, Био је једноставан и миран човек, којему се из сваке гесте и речи разбирало искрено демократско уверење, тако да сам се у додиру с њиме осећао потпуно слободан. Осим тога, био је и као тип, физиономијом, некако фамилијаран и као неки човек из мога краја, као да си неког старијег Загорца пресвукао у униформу. Трудио се да говори ијекавским наречјем, али је дакако, мијешао с екавинином. Успркос томе, његов ми је нагласак био фамилијаран, јер је ријечи изговарао обло и разговетно, и није их сјекао, као понеки Србијанци, а нити растезао као војвођани.

*Истог смо јутра прешли на посао. Сједио је мирно, као на дужности, па ми је било неугодно, да га не замарам. Он ме уверавао, да то чини радо и да је неколико пута сједио с артистима, да му је при том најтеже што не може пушити. ...*¹⁵⁰

¹⁴⁸ Више о Рудолфу Валдецу: И. Борозан, *Рудолф Валдец*, Енциклопедија САНУ, том. В. (у штампи)

¹⁴⁹ Више о Ивану Мештровићу: Д. Кеџемет, *Живот Ивана Мештровића*, књ. 1 - 2, Загреб 2009.

¹⁵⁰ И. Мештровић, *Успомене на политичке ljude i događaje*, Загреб 1969, 8.

Учитавање уметника у владара јасно је изражено. Интегративна личност краља Петра унапред је дефинисана — краљ је постао близак различитим поднебљима заједничког јужнословенског поднебља. Могао је бити Загорац, као и Србијанац, јер је он постао конструкција, идеал који је вајан по мери идеје која је руководила уметника, у конкретном случају Ивана Мештровића. *Рурално*, архајско лице краља Петра инкорпорирано је у заједнички дискурс трагања за примордијалним архајским типом човека, за којим су трагали Мештровић и други идеатори творца, интегралног југословенског, народског натчовека.

Управо ће нас о томе посредно обавестити и Мештровић у наставку својих сећања на процес уобличавања бисте краља Петра:

Мој посао је ишао врло добро, из почетка, али што сам ишао више напријед, то сам био све мање задовољан, и лик је све мање одговарао мојој предожби, тј. ономе што сам бистом желио дати. Моје познавање Карађорђа из народних пјесама о буни на дахије, а још више оно, што смо ми млади националисти видјели, или желели видјети, у лику Петра Карађорђевић, није се подударало с овим живим ликом краља Петра. У неким детаљима да, али у цјелини не. Нос јак и кукаст, но одвојен од чела, вилице избочене али без енергије, јагодице избочене, а образи упали, а око горње уснице набори више болешљиви или измучена човјека него енергични. Чело ниско и нагло побјегло напред. Лубања мала и округла, понешто у дну, иза ушију раширена, тако да се још више истицао слабуњав врат, који је упадо у рамена. Очи су биле симпатичне, али без изражаја јачег унутарњег живота и неке макар прикривене самосвести. Дакле чика Пера је правио више дојам јадног, ислуженог и мало измореног часника, него неког поглавице, макар и чете. Разумио сам тада, зашто су га одмах прозвали чика Пера, иако није био стар, а оно стари демократа, зато, што. Што нетко други влада, а он је фигура.¹⁵¹

Јасно је Мештровићево разочарење краљевим ликом. Иако је Мештровић доста касније писао своје мемоаре са другачије идентитетске и идеолошке позиције, може се у доброј мери прихватити његово виђење краљевог лика. Идеални, измаштани краљ по мери младог, новог и снажног југословенског

¹⁵¹ Исто, 8.

национализма почео је да се деконструише пред вајаревим длетом. Моћни, маскулозни, пројектовани владар нестајао је у сусрету вајара и владара. Измучени, неидеални човек појавио се пред уметником и скинуо са себе ауру пројектоване величајности и маскулозности. Излаз из ситуације Мештровић је на крају помало наивно објаснио речима да је, у ствари, моћ владаревог лика последица његове демократичности и уставом ограничене личности. По њему, форма је морала пратити идеју, а пошто краљ није одавао утисак виталног, потентног владара, онда је то, пре свега, последица недостатка владареве апсолутне суверености, која је ограничена његовом парламентарном улогом у друштву. Коначно, на крају целокупног уметничког процеса, краљеву бисту по нацрту Мештровићевом нацрту, одлио је вајар и сликар Пашко Вучетић.¹⁵²

Валдецова веза са српским поручиоцима започета је након династичке промене у Краљевини Србији. Узвиком: *Живео први југословенски краљ* вајар је пропратио посету новог српског монарха, краља Петра,¹⁵³ на првој југословенској уметничкој изложби одржаној у Београду 1904. године.¹⁵⁴ У наведеном примеру пластично је дат дух интелектуалне и уметничке климе која је захватила Јужне Словене почетком 20. века, чији је припадник био и Валдец. Валдец, као етнички Хрват, делио је са својим колегама идеале југословенства, сврставши се у ватрене поштоваоце *југословенског* краља Петра. Тежња за уједињењем Словена била је прожета идеалима о културном заједништву пројектоване јединствене заједнице. Идеји о активној улози уметности у креирању јединственог државног простора претходило је културно делање засновано на постулатима националног просвећења.

Тако је Валдец већ 1904. године извео бисту краља Петра Карађорђевића.¹⁵⁵ (сл. 221). Краљев лик је међу агитаторима културног југословенства поиман као сублимација идеје југословенства и његов интегративни амблем. Валдец је на тај начин и представио краља. Демократски краљ, владар једног сељачког народа, отелотворење је непатвореног, народног,

¹⁵² Исто, 10.

¹⁵³ М. Предић, *Нушић у причама*, књ. 2, Београд 1939, 10.

¹⁵⁴ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд 1983, 38–60.

¹⁵⁵ Валдец је краљеву бисту започео да ради у фебруару 1904. године: *Краљева биста*, бр. 57, год. XI (Београд, 26. фебруар 1904)

исконског, словенског духа. Експресивна краљева биста управо је визуелизација наведених идеала. Реалистични краљева лик није улепшана стварност, већ идеализована представа народног првака. Валдец је краљеву бисту и изложио на Трећој југословенској уметничкој изложби, која је одржана 1908. године у Београду, што је изазвало позитивне реакције ликовне критике. Валдецов југословенски национализам, потврђује се пласирањем краљеве бисте у оквиру Треће југословенске уметничке изложбе, као и континуираним уметниковим учешћем на све четири југословенске уметничке изложбе одржане до Првог светског рата. Вајар је тако потврдио себе као уметника са мисијом, који делује у складу с идејом југословенства и чији је визуелни идентитет сублимиран на великим уметничким смотрама, каквим су биле југословенске уметничке изложбе

На Светској изложби у Паризу 1905. године, у оквиру презентације српског павиљона, изложен је медаљон с ликом краља Александра, који је извео Ђорђе Јовановић.¹⁵⁶ Нови владар је настојао да поправи свој лош статус у европским земљама. Пласирање владаревог лика у оквиру велике медијске манифестације уздизало је углед нове династије и њеног суверена, чему су директно доприносиле и уметничке представе владаревог лика.

Петар Убавкић је 1908. године извајао минијатурну бисту Карађорђа,¹⁵⁷ вероватно с намером да, по већ устаљеном обрасцу, буде део кабинетског ентеријера. Истовремено је предлагао да се у спомен на Први српски устанак изради и попрсје од 90 сантиметара.¹⁵⁸ Убавкић је одговоран и за масовну популаризацију ликова војводе Карађорђа и краља Петра у скулптуралном медију. За потребе крунисања извајао је спомен - плакете, једну са Карађорђевим ликом и другу с ликом краља Петра.¹⁵⁹ (сл. 222) Рељефне бронзане плакете пласиране су широм земље, с намером да се великом агитационом кампањом утврди рејтинг нове династије, али и да се краљев лик додатно меморише. Убавкић је био свестан пропагандног потенцијала медаља, па их је понудио Министарству просвете, с

¹⁵⁶ Бранково коло, бр. 10, год. XI (Београд, 10. (23.) март 1905), 319.

¹⁵⁷ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 52.

¹⁵⁸ Одређена је цена од 700 динара по примерку: *Стогодишњица Карађорђевог устанка*, Архивска грађа, прир. Љ. Поповић, 95.

¹⁵⁹ *Петар Убавкић*, прип. Л. Трифуновић, 38.

идејом да се откупе за канцеларије и основне и средње школе, по цени од шест динара.¹⁶⁰ Ускоро је Министарство одговорило потврдно,¹⁶¹ па су спомен - медаље масовно репродуковане, поставши најупечатљивији медијски вид династичке медијске комуникације на почетку 20. века.

За јубиларну прославу стогодишнице Првог српског устанка пристигао је велики број понуда. Тако, поред понуда Ђорђа Јовановића и Петра Убавкића за већ поменуте медаље, свој предлог приложио је и Симеон Роксандић. Вајар је предложио да изобрази бисту Карађорђа и краља Петра.¹⁶² Велики спектакл прославе био је добра прилика да се уметници глорификовањем владаревог лика додатно популаришу, што потврђују многобројни предлози који су стигли на адресу Одбора прославе. У таквом светлу можемо сагледати и рељеф с краљевим ликом неименованог вајара за *декорисање* Војног музеја,¹⁶³ као и бисту краља Петра, рад Ђорђа Јовановића за Војни музеј.¹⁶⁴ Приликом отварања Војног музеја у септембру 1904. године одржана је велика манифестација, у чијем се идејном и фокалном центру нашао скулптурални медиј. У централном унутрашњем пољу новог Музеја постављена је Карађорђева биста уоквирена старим заставама и топовима.¹⁶⁵ (сл 223) Манифестација милитарности и представљање древних ратних меморабилија потврђени су вајаним ликом митског ратника и оснивача династије.

¹⁶⁰ Исто, 195.

¹⁶¹ 1. Директорима средњих школа

1. Управитељима учитељских школа
2. Управитељима виших женских школа
3. Ректорату Богословије Св. Саве
4. Рекору Велике школе
5. Управи Државне штампарије
6. Управи Народног позоришта
7. Управи Народног музеја
8. Управи Државног Архива
9. Свим окружним школским одборима: Исто, 157.

¹⁶² 3. априла С. Рок. се обраћа Одбору, да он изради бисту Карађ, 1, 20. ма, са 6-8 репила за цену укупно 1200 динара, за просторију излобenu поводом прославе, а остале реплике за остале просторије: *Стогодишњица Карађорђевог устанка*, Архивска грађа, прир. Љ. Поповић, 96.

¹⁶³ Исто, 269.

¹⁶⁴ Вајар је за бисту примио 1000 динара: Исто, 288.

¹⁶⁵ Биста уоквирена војним трофејима је репродукована, у: А. Радовић, П. Лажетић, *Војни музеј 1878–2000*, Београд 2000, 11; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 273.

Исте године обнавља се стара идеја о подизању споменика Карађорђу. Новој династији требао је интеграциони споменик, који би симболизовао аутохтоност и древност династије, а тиме би се и легитимисао нови владар. Колика је била потреба нове власти за једним реторично-дидактичким спомеником, доказ је и једна занимљива манифестациона свечаност. Приликом прославе стогодишњице Првог српског устанка у Београду,¹⁶⁶ четири хиљаде основаца је ишло трасом од Калемегдана до старог споменика у Карађорђевој парку, који је још 1848. године подигао кнез Александар Карађорђевић.¹⁶⁷ Пропагандни спектакл довршио се у Двору где је учеснике примио краљ Петар.

Очигледно је да су деца ишла пројектованом рутом славе династије и нације, и да је стога режиму био потребан нов, уједињујући скулптурални топос. Потреба за спомеником Карађорђу подстакла је и почетну иницијативу, па је планирано да се споменик подигне у будућој порти нове краљеве задужбине у Тополи.¹⁶⁸ Акција је добијала на замаху, о чему је јавност обавештавана.¹⁶⁹ Убрзо је у периодици пренешен и интегрални запис о првобитној идеји подизања споменика на иницијативу Томе Вучића Перишића, из 1857. године.¹⁷⁰ Тиме се желео истаћи континуитет идеје о подизању споменика, који је насилно прекинут доласком династије Обреновића на чело Србије.

Ускоро је, као и приликом првобитне идеје о подизању, избила полемика о томе да ли треба у спомен на Вожда подићи статуа или спомен-обележје. Историја се поновила и ситуација из прошлости је реактуелизована. О томе сведочи и неименовани учесник у полемици:

Једни су за ово а други за оно, а било их је и таквих који су желели да се споменик подигне по начину, као што то свет данас нарочито на Западу подиже, да буде кип или статуа, представљајући по спољшњости оличеног Карађорђа.

¹⁶⁶ *Дечија прослава стогодишњице*, Штампa, бр. 68, год III (Београд, 8. март 1904).

¹⁶⁷ Више о споменику, у: М. Тимотијевић, *Меморијал ослободиоцима Београда 1806*, Наслеђе V (Београд 2004), 9–34.

¹⁶⁸ *Тополска црква*, Штампa, бр. 62, год. III (Београд, 2 март 1903).

¹⁶⁹ *Споменик вожду Карађорђу*, Штампa, бр. 154, год. III (Београд, 6. јун 1904).

¹⁷⁰ *Позив за прикупљање прилога за Карађорђев споменик*, Штампa, бр. 155, год. III (Београд, 7. јун 1904); *Чланак Матије Бана*, Штампa, бр. 156, год. III (8. јун 1904); *Чланак Љубе П. Ненадовића*, Штампa, бр. 156, год. III (Београд, 9. јун 1904).

...а Српске новине су глас свој дале за то да се у име споменика Карађорђевог подигне црква...Цркву не кип то је што иште побожно чувство народа нашег.

..Куд ћеш лепшег, народнијег, вечитијег споменика, куд лис достојнијег и великог нашег Карађорђа. Карађорђу дакле за спомен и треба да се подигне црква у којој ће се хвалисати промисао божији, што је благословио подвиге његове те је засијала слобода српска.¹⁷¹

Очигледно је и даље била актуелнија идеја о класично конципираном споменику који подразумева фигурално изражавање лика, те је Београдска општина приложила 100.000. динара за споменик Карађорђу.¹⁷² Исте године забележен је један необичан подухват. Наиме, адвокат Марко Стојановић унајмио је Ђорђа Јовановића да изради двојну бисту Карађорђа и кнеза Милоша, с идејом да буде постављена на улазу у Калемегдан.¹⁷³

Династичка промена и нетрпељивост одређених представника београдске општине онемогућиле су Стојановићеву идеју, упркос позитивном ставу краља Петра.¹⁷⁴ Но, упркос квалитета скулптуре, политичка клима није била погодна да се на тако експресиван начин манифестује идеја династичке конкордије Обреновића и Карађорђевића. Још је била свежа меморија на бившу династију, а због својих уских, страначких и личних интереса, појединци и елита, који су креирали културну и политичку политику Београда нису били спремни на јавну презентацију Јовановићеве двојне бисте Карађорђа и кнеза Милоша.

Глорификација краљевог лика настављена је и током 1905. године, на шта указује и један необичан догађај. Наиме, Београд су посетили краљеви школски другови из промоције Пуебла, и том приликом су му донели бисту с краљевим ликом, дело краљевог школског друга, барона Порталиса.¹⁷⁵ (сл. 224) Бисту, израђену од карарског мермера, која је по ондашњим извештачима била право ремек-дело, у Београд је донео вајар Фиделе Корнатије. Из извештаја такође

¹⁷¹ *Какав споменик*, Штампa, бр. 158, год. III (Београд, 10 јун 1904).

¹⁷² *Београдска општина и споменик Вожду*, Штампa, бр. 185, год III (Београд, 7. јул 1904).

¹⁷³ М. Стојановић, *Подстаји и разлози за споменик Ђорђу и Милошу*, Београд 1904.

¹⁷⁴ *Са наше сликарске изложбе*, Вечерње новости, бр. 98, год. XII (Београд, 10. април 1906).

¹⁷⁵ *Краљева биста*, Вечерње новости, бр. 345, год. XI (Београд, 15 децембар 1905).

сазнајемо, да је биста смештена у Двор, као и да је већ раније била излагана у Паризу.¹⁷⁶

Реторична моћ скулптуре визуелизована је и 1907. године на Балканској изложби у Лондону, у оквиру изложбеног наступа београдске општине, о чему извештавају *Вечерње новости*:

На средини овог одељења уздиже се огромна пирамида, на узвишењу које представља београдско утврђење, а позади је једна капија старог Београда. На врху те капије стоји велика биста Карађорђа са енглеским натписом Karageorge servias Liberator. Ниже бисте у средини је српски грб, а испод њега једна застава из првог српског устанка. А око ње на пирамиди лепо намештена и украштена збирка оружја из општинског музеја.....¹⁷⁷

Мајестозна краљева биста постављена на лук славе, била је додатно потврђена симболима Првог српског устанка, чиме је визуелизовано исходиште српске борбе, са Вождовом бистом као круцијалним амблемом српске историје.

Конституисање краљевог лика настављено је током исте године. Тако, Петар Убавкић ваја краљеву бисту у парадној униформи, у величини два пута већој од природне.¹⁷⁸ Бисту намењену Народној скупштини верификовала је комисија Српске академије наука (Марко Мурат, Стеван Тодоровић и Ђорђе Крстић), оценивши је као верну краљеву слику, како у детаљу, тако и у целини.¹⁷⁹ Биста је изложена следеће године на Трећој југословенској уметничкој изложби у Загребу, где је уметников рад доживео критику у поређењу са већ помињаном Валдецовом бистом.¹⁸⁰ По мишљењу Ота Крауса, Убавкић је колосалном формом и редукцијом израза краљев лик типологизовао, свдећи владара на јунака из јужнословенског предања.¹⁸¹ Парадоксално или не, Божа Ловрић је у критички интонираном осврту на Убавкићев рад, изнео мишљење да је владар замаскиран минуциозном израдом, дакле, претерани веризам и декоративизам замутили су

¹⁷⁶ Исто.

¹⁷⁷ Вечерње новости, бр.123, год. XII (Београд, 5. март 1907).

¹⁷⁸ Петар Убавкић, прип. Л. Трифуновић, 40.

¹⁷⁹ Исто, 40.

¹⁸⁰ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904 - 1927*, 93.

¹⁸¹ Исто, 88.

чистоћу форме и израза.¹⁸² Два става, у суштини противречна, вероватно су последица паралаксе — промене позиције субјекта у виђењу објекта. Истовремено, биста је била предмет читавања ликовних критичара, чији су ставови били још недовољно искристалисани, будући да су теорија скулптуре, али и поштовање декорума у приказу владарског лика, била још недовољно кодификовани и конзистентни. У принципу, то је већ био наговештај стилског и идејног сукоба око суштине форме, који је кулминирао нешто доцније приликом израде централног Карађорђевог споменика у Београду.

1908. године поново је активирано питање подизања споменика Карађорђу на Калемегдану.¹⁸³ У септембру је расписан конкурс, јавно објављен у новинама.¹⁸⁴

Пропозиције су налагале да споменик буде изведен у бронзи, у висини од шест метара, и да буде изведен у војно - историјском духу, имајући у виду да је налогодавац стални кадар војске. Конкурсним нацртом предвиђено је да се

¹⁸² Петар Убавкић, прип. Л. Трифуновић, 40.

¹⁸³ А. Павловић, *Неколико покушаја подизања споменика Карађорђу*, Рашка баштина, Краљево 1980, 233–238.

1. За подизање споменика одбор располаже са сумом од 40.000 динара. Под спомеником и подизањем подразумева се дефинитивна израда, транспорт и монтирање његово на изабратом месту на Великом Калемегдану. Одлучено је да се споменик изради од бронзе и камена, висине око 6 метара с тим да представи: благодарност садање војске, сталног кадра према своје првом творцу после коначне пропасти српске државе 1459. „поводом стогодишњице прве српске регуларне војске, коју је Велики Вожд установио 1808.
 2. а) према овоме условљава се израда споменика у чисто војно-историјском духу с тим да личност Карађорђева буде што живље и маркантније истакнута поред осталих споредних фигура, које треба јасно да изразе напред поменути идеју.
б) разрада ове идеје и њена што јаснија, изразитија и лепша поставка у пластици оставља се дару уметника.
 3. Захтева се један модел у гипсу или пластелину у размери 1-10. Моделу се може дати по могућству и боја природне бронзе и камена, но мора бити брижљиво израђен, да се што више ближи стварном изгледу довршеног споменика. Типови, покрети, пропорције и целокупан рад фигура морају бити јасно уочљиви. Нејасне и овлаш израђене скице неће се узимати у оцену.
 4. Прва награда 100 динара, друга 600.
 5. Оцењивачки суд који ће бити састављен из чланова оба наша уметничка удружења (сем вајара због утакмице) и једног проф. вајара, било са уни. Петроградског, Прашког или Париског.
 6. Пре одлуке биће јавно изложени
 7. Уметник-коме ће се према предњој одредби уступити израда, биће дужан, да пре него што отпочен рад на споменику, изради дефинитиван модел Карађорђева лика у блату и тек кад се меродавне стране констатује идентичност лика Вождова, као и да је потпуно уметнички пластично изведен-ставиће се поменути сума на располагање.....
- Конкурс за споменик Карађорђу, Вечерње новости, бр. 264, год. XIV (Београд, 24. септембар 1908).

споменик подигне у знак јубиларне стогодишњице установљења прве српске сталне војске, коју је установио Карађорђе 1808. године.

Крајем новембра исте године краљ Петар је ударио камен темељац на Калемегдану. Том приликом приређена је свечана церемонија у присуству представника владе, вишег чиновништва и грађанства, док је сам акт полагања темеља пропраћен плотуном из 21 - ог топа.¹⁸⁵ Крајем године у *Вечерњим новостима* публикован је програмски текст о Карађорђевом споменику из пера извесног П. Карарадовановића, у коме је изнесен низ теоријских поставки о скулптури уопште. Тако аутор на почетку памфлета указује на општи значај скулптуре:

Као што је познато у свима културним и напредним народима, великим и заслужним људима народ у свакој даној прилици одаје заслужно признање и одушевљава се њиховим патриотским делима и заслугама за опште добро.

Да би се што јаче могло утицати на млађе нараштаје, да се и они угледају на своје велике и славне претке-народ својим великанима подиже и видљиве споменике, који ће омладину опомињати на отачествене заслуге оних којима су ти споменици подигнути.

*Старији, културнији и срећнији народи већ су одавно почели подизати својим великим и заслужним људима, ма на којем пољу корисног рада за народ и отаџбину.*¹⁸⁶

Након дефинисања структуре и функције скулптуре, Карарадовановић напомиње да главни градски тргови заслужују споменике славних владара. Такође истиче да они треба да се редом подижу — почев од споменика Карађорђу. Потом наводи да су се *династички лакеји* током историје утркивали у подизању споменика владарима, што је често прелазило у вулгаризацију, и као пример наводи низ споменика кнезу Милошу, који су подигнути крајем 19. века.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Полагање темеља*, Вечерње новости, бр. 333, год. XIV (Београд, 1. децембар 1908).

¹⁸⁶ *Карађорђев споменик*, Вечерње новости, бр. 355, год. XIV (Београд, 23. децембар 1908).

¹⁸⁷ Исто.

У наставку памфлета акцентује да споменик Карађорђу не треба да буде талац војске, као његовог наручиоца, већ да одише општим националним духом, будући да је Карађорђе опште добро, и као пример истиче споменик кнезу Михаилу, за чије је подизање прикупљање новца било свенародно.¹⁸⁸ Такође наводи и да место предвиђено место за споменик није адекватно, јер је у питању буњак Калемегдана, и сматра да споменик треба да буде на улазу у Калемегдан, на завршетку главног корзоа.¹⁸⁹

На крају, он даје и идејни нацрт замишљеног монументалног споменика, по коме споменик треба да отелотвори Карађорђев дух, славне српске борбе за ослобођење, и дух целокупног народа:

*На томе месту да се подигне прилозима целога народа једна величанствена тријумфална капија од гранита на врху које би био споменик Карађорђа, а с његове леве стране и десне стране низ благи нагиб капијиног лука по реду споменици његових војвода са кондом, јуначким сином поносне Македоније, који такође има заслуга за ослобођење Београда. На оба краја ове капије да се направе одељења за становање страже која би свакад из почасти стражарила пред овим спомеником.*¹⁹⁰

Поступак реализације споменика је текао по устаљеној процедури. Вишестепени процес окончања подизања јавног, националног споменика од највеће важности подразумевао је и велико учешће јавности. Стога је крајем априла 1909. године у сали Офицерског дома¹⁹¹ реализована изложба приспелих нацрта за споменик Карађорђу, чиме је успостављена демократичност у избору победничког модела. Стручњаци, али и многобројни кругови јавности на основу предложених нацрта доведени су у активно стање, које је подразумевало стварање критичког мишљења. Да су уметници озбиљно схватили намеру предлагача, види се и по великом броју приспелих радова, о којима више сазнајемо из описа публикованих у ондашњој периодици:

¹⁸⁸ Исто.

¹⁸⁹ Исто.

¹⁹⁰ Исто.

¹⁹¹ Вечерње новости, бр. 119, год. XV (Београд, 1. мај 1909).

У сали Официрског дома, изложено је девет скица за Карађорђев споменик, Ми смо прегледали свих девет скица и редом ћемо описати сваку групу..

Прва скица под мотом: Јадар. На врху Карађорђе у војводском оделу, а с две стране по један војник наслоњен леђима на камен. То је све. Идеје нема.

Друга скица: Ослобођење Српства. Постоље. Ма врху Карађорђе и један војник са барјаком у руци. Карађорђе је са опруженом руком. На средини постоља стоји: 1808-1908-великоме војводи српске војске. Ниже тога натписа војник из данашњег доба у ратној опреми, који пружа венац Карађорђу. Идеја обична, свакидања.

Трећа скица: Комад одваљене стене. На њој неколико војника из првог устанка који се пењу горе, један од њих прихвата дете које му пружа сељанка, можда жена његова, да га пољуби, да га пољуби последњи пут у животу. За устаницима лагано корача стари гуслар са гулама у торби, који ће у лиснатој гори будити дух у српских осветника. На врху је Карађорђе. Поред њега с једне стране топ, сабља и пушка, а с друге стране Вила са заставом и венцем. Слика у којој има идеје, чини добар утисак у посматрача.

Четврта скица: Херој. Пирамида. На врху орао са раширеним крилима, а мало ниже стоји Карађорђе с голом сабљом и опруженом руком. Около пирамиде ограда, на постољу, на коме стоји натпис Карађорђе: 1808-великом војводи војска 1908. Иначе је пирамида гола. Скица не оставља никакав утисак у посматрачу. Идеја обична.

Четврта скица: Слава. Постоље и на њему попрсје Карађорђево. Испод попрсја двоглави орао. С једне и с друге стране постоља по један војник. Онај с лева са заставом а онај с десна с пушком у руци. Скица, која такође долази у ред обичних група које виђамо на сваком споменику.

Шеста скица: Стена и на њој горе стоји Карађорђе аслоњен на сабљу с опруженом руком. Испод стене два војника: Један са спуштеном заставом, која

је пала на трофеј и гомилу ђулади. На стени пише: Карађорђу српска војска. И ова је скица обична.

Седма скица: На врху једног камена који представља градску капију, стоји Карађорђе са голом сабљом у руци. Поред њена на једном дрвету Орао раширених крила држећи у кљуну гранчицу. Испод ногу Карађорђевих разбијени ланци. Топови и положена застава. Ниже мало војник с венцем у руци. Напред, види се група људи који јуре у град и спасавају заробљено робље. И с једне и с друге стране покидани ланци, остаци рајиног робовања. Позади те стене види се удубљена стена, која представља градску подземну тамницу и у њој скелет једног роба поред кога леже покидани ланци. На стени пише: своме Вожду стални кадар 1808-1908. Ова скица пуна је идеја и оставља на посматрача врло дубок утисак:

Осма скица: Стена у гипсу. На врху њеном Карађорђе који је до пола исукао сабљу. Испод њега пише: Стални кадар своме творцу, вожду Карађорђу у славу стогодишњице 1808-1908. При дну стене војник српски тесаком реже слова у споменик. Пушка му је низ стену прсилоњена. Ова скица изазива интересовање посматрача.

Девета скица: На каменим стубовима стоји попрсје Карађорђево, а ниже мало војник-усташ са голим јатаганом и заставом, чија је мотка скрхана по средини, доказ очајне борбе. Испод ногу усташевих лежи Турчин с обријаном, опуштеном главом, држећи чврсто у једној руци крај од мотке на којој је застава, а у другој пребијену сабљу. Скица је пуна поезије, идеја лепа и потпуно одговара времену и догађају.

Из приказа нацрта види се да је већина радова била усклађена с идејном детерминантом коју је пред уметнике ставио Одбор, и која се поклапала са ставом да споменик треба да буде изведен у војно - историјском духу. Уметници су се махом томе и прилагодили остваривши такву замисао на основу знања и академских доктрина, израдивши сложене алегоријске композиције. Јединствена тачка понуђених решења сублимирана је у Карађорђевом лику изграђеном на

основу наратива у коме учествују актери из националне повеснице са војском у фокусу.

Пројекат се реализовао споро из многобројних разлога, али је настављена визуелизација лика краља Петра у скулптуралном медију. Јан Коњарек, вајар и наставник у београдској гимназији 1910. године извајао је бисту краља Петра,¹⁹² која је, по појединим извештачима, својим квалитетом превазишла све дотад извајане краљеве ликове. Ђорђе Јовановић је 1912. године у Паризу, на Салону, изложио бисту престолонаследника Александра,¹⁹³ истакавши династички континуитет.

Идеја о подизању споменика Карађорђу и даље је била у фокусу јавности. Важност будућем споменику дао је и краљ Петар лично обиласком споменика пре званичног откривања.¹⁹⁴ Напокон је споменик Карађорђу ипак реализован. Победonosни повратак српске војске из балканских ратова био је изузетан повод да се откривање споменика доведе у везу с доласком војске у Београд. Велики ратни тријумф окончан је пред спомеником Карађорђу на Калемегдану 1913. године,¹⁹⁵ дајући церемонији ритуални карактер. Тријумф над непријатељем, окончање рата и мистична прослава одисали су ритуалним карактером. Кулминација радње збила се актом откривања споменика Карађорђу, чиме је окончан век српске повеснице. Истовремено, славни Вожд је коначно легално обесмрћен у присуству државе и изабраног народа. Апотеоза Карађорђа извршена је у јединственом мултимедијалном перформансу с неизбежном дозом спиритуалности неопходне за процес уздизања владара у пантеон.

Споменик¹⁹⁶ је дело Пашка Вучетића,¹⁹⁷ вајара и сликара, који је коначном победом на конкурс уzbуркао страсти у културној јавности Србије.¹⁹⁸ (сл. 225)

¹⁹² *Из уметности*, Вечерње новости, бр. 213, год. XVIII (Београд, 5. август 1910).

¹⁹³ *Изложена биста*, Вечерње новости, бр. 121, год. XX (Београд, 1. мај 1912).

¹⁹⁴ Судаћи по извештају краљ је обишао споменик у августу 1912. године, што наводи на претпоставку да је он већ тада био готов, али се чекао повратак војске да би се спектакл употпунио: *Краљ на Калемегдану*, Вечерње новости, бр. 220, год. XX (Београд, 18. август 1912).

¹⁹⁵ *Дан дочека српске војске, рефлексије једног посматрача*, Вечерње новости, бр. 216, год. XXI (Београд, 14. август 1913).

¹⁹⁶ Основни радови о Споменику Карађорђу на Калемегдану: У. Рајчевић, *Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)*, Свеске друштва историчара уметности Србије, бр. 20–21 (Београд 1989–1990), 40–55; М. Јевтовић, *Споменик Карађорђу Пашка Вучетића*, Наслеђе III (Београд 2001), 181–191.

На страну уметника и његовог дела стали су песник симболиста Драгутин Ј. Илић, као и Јован Дучић, док је најватренији противник изведеног споменика био сликар Моша Пијаде.¹⁹⁹

У знаменитој критици поменутог споменика Пијаде истиче да на месту некадашњих врата београдске тврђаве стоји споменик који је перспективно немогућ. Он истиче да, што се више приближавате овом споменику, он вам се парадоксално чини све мањим.²⁰⁰ Потом Пијаде наставља да:

Горе, више свих осталих стоји Карађорђе, бедна једна фигура, која највише личи-на пиеницу. Став је мизерно глуп, а покрета ни од корова, као ни на једној од осталих фигура. Левом руком држи сабљу као да ће је сад потргнути из корица. Десном руком држи кундак од кубуре, као да ће је сад потргнути из силава. Вожд је пред дилемом: ја ли сабљом да мане, је ли пиштољом да кресне. Обоје свакако не може од једанпут, и ви се питате: шта ће сад. Али то не зна ни он сам, јер и даље остаје у том збуњеном ставу, а тупави израз главе само допуњује непријатни утисак. Само би паланачки глумац могао да заузме тако глупав став пред фотографом.

Једна мртва џепаница и ништа више. Покрета апсолутно нема, а без њега нема ни живота на киповима. Фотографски тренутно снимљен укочен и неприродан став не може дати живота никаквом кипу, па ма у детаљу био он израђен мајсторском руком. Покрет није став, већ прелажење из једног става у други.²⁰¹

У наставку критике сликар указује на погрешан приступ вајара при изради овог споменика, што он зна из прве руке пошто је био помоћник Вучетића, дакле сведок његовог рада у атељеу. Потом опсује и тумачи саму композицију и, с прилично ироније и јеткости, закључује:

¹⁹⁷ Више о Пашку Вучетићу: *Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)*, Свеске Друштва историчара уметности Србије (Београд 1989), 20–21.

¹⁹⁸ Више о споменицима и полемици: И. Борозан, *Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–48.

¹⁹⁹ М. Пијаде, *О уметности*, Београд 1963, 105. и даље.

²⁰⁰ Исто, 105.

²⁰¹ Исто, 107.

Тако се на овом споменику скупило седам фигура, од којих ни једна није у покрету, али је зато свака бескрајно истипана и изгњављена. Једна гњаважа да јој нема равне.

Да још које су ту фигуре. Карађорђе, кога напоменусмо. Затим: једна вила. Један усташ из 1804. Један гуслар безбојан као и вила. Један редов из данашњег сталног кадра. Једно голо дете, једна Маћедонка. Зар то није папазјанија. Какав их је страшан бродолом фантазије бацио све на овиу стену.... У дну поклоничке поворке корача слепи гуслар, из камена као из гроба подигао га је дух благодарности да се поклони српском месеји, који се јавља после векова очекивања, страдања у борби, које пева гусларева песма. Пред гусларем је усташ из устанка 1804. и његова појава оличава доба устанка према њеном осниваоцу пре 100 година. Српски војник сталнога кадра представља наше доба, које од српске војске данас све очекује, али јој све и не даје. Српска мајка намењује своје новорођенче светој војничкој служби отаџбини. 109. Симбол те намене је у предавању новорођенчета у руке војнику на његовом поклоничком путу. Пред српским војником је као и увек слава са заставом вере у једној и венцем у другој руци, да њиме крунише вожда, који је у победничком ставу са рукама на свом оружју и симболише велико уверење своје и свога доба да је у сили спас.

Ето, вајар нам је објаснио своју загометку, која би нас дуго мучила и која би остала нерешена да нам није тог објашњења. Зар ово није биоскоп са објашњењем слика.²⁰²

У суштини спора Вучетића и Пијада леже опозитна струјања у савременом, академском уметничком свету. Особито је током последњих деценија 19. века у Немачкој утврђена теоријска кодификација скулпторалног медија.²⁰³ Идеје које су потресале немачку мисао трансферисане су у српску средину посредством немачких ђака. С једне стране нашла се симболистичка визија света Пашка Вучетића, чији је саставни део била и скулптура. Његов Карађорђе био је театрални херој, јединствени човек, део општег принципа природног поретка,

²⁰² Исто, 108 - 109.

²⁰³ N. Wolf, *Welche Masse von Plastik, die sich obmüht, irgend etwas Neues zu geben. Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form, Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Hrg. H. Kohle, München 2008, 243–268.*

ликовни израз му је био заснован на замрзнутом ставу, који је композицију претворио у кулисну представу. Његов споменик је био сценски артефакт, заснован на позоришном искутву. Уметник се у овом случају није борио за *истину* уметности, већ за илузију и естетизацију појавности, у коју је укључена и естетска субјективизација династије и нације, па и самог Карађорђевог лика.²⁰⁴

Управо ту орнаменталност, театралност и субјективизацију Пијаде и спочитава творцу Карађорђевог споменика. С друге стране, Пијаде је поборник експресивног израза, са ставом да тај израз мора да прати идеју, да у уметности не може да се раздвоје идеја и форма. Он је желео моћну фигуру Карађорђа, визуелизовану незадрживим, континуираним покретом. Форма је морала да прати идеју о нацији и уметности у светлости нарације и прогреса. Такав став нужно је контрастирао Вучетићевој визији Карађорђа, која је ипак пре свега почивала на цикличном, унутрашњем хабитусу симболистичког света.

По Пијади, фигуре су се формирале редукцијом маса, стилизацијом израза и виолентним, континуалним покретом. Форма је морала бити монументална, блоковита, као што је и меморија на див - јунака била управо таква. Стога је, по Пијади, Вучетићев Карађорђе — *фрагилни, паланачки лутак*,²⁰⁵ био недостојан меморије на митског Србије, те је и борба за споменик и његов изглед била борба за сећање.

Споменик је изазивао реакције и након откривања, и то управо на свечаној церемонији, када је по сећању М. Предића,²⁰⁶ настало опште комешање због импресије да је Вучетићев споменик у себи *имао нечег неприродног, комичног*. Наиме, као део Вучетићеве симболистичке визије, овај споменик није ни замишљен да у потпуности копира природу, да миметички одрази стварност, или да визуелизује свет објективних идеја. Споменик је био плод унутрашњег назора, и резултат уметникове субјективности. Међутим, део јавности био је незадовољан, па Предић истиче да је престолонаследник Ђорђе у моменту откривања споменика позвао Бранислава Нушића замоливши га да буде у *Одбору*

²⁰⁴ И. Борозан, *Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII, 41–43.

²⁰⁵ М. Пијаде, *О уметности*, 107.

²⁰⁶ М. Предић, *Нушић у причама*, књ.1, Београд 1939, 98–99.

за покривање споменика,²⁰⁷ истакавши да је и сама церемонија откривања овог споменика пропала услед његове неподударности са очекивањима рецепијената.

Но, моћног, народног владара, очекиваног архајског Југословена, у скулптуралном медију представио је Иван Мештровић на нереализованој спомен-медаљи у част Косовских осветника.²⁰⁸ За нове јунаке, учеснике балканских ратова, требало је израдити медаљу на чијем је реверсу стајао лик краља Петра на коњу. Стилизовани владар, упрошћених облика, једноставном, експресивном формом дефинисао је потребу дела друштва за готово рудиментарним, снажним предводником нове нације, коју би оличавао краљ замишљени натчовек, краљ Петар. На такав начин је Димитрије Митриновић, један од водећих идеолога мистичног, расно кодификованог југословенства видео краљев лик на Мештровићевој медаљи.²⁰⁹ Пучки краљ, исконски део непатовреног југословенског народа, материјализован је на медаљи у част балканских ратова. Надахнута Митриновићева екфраза наговестила је интеграцију Јужних Словена, уједињених под скиптром краља Петра. Тиме је наговештен коначни прелазак владара у шири, интегрални југословенски идиом, коначно кодификован након Првог светског рата.

²⁰⁷ Исто, 99.

²⁰⁸ Н. Годоровић, *Југословенске и иностране медаље*, 154.

²⁰⁹ Д. Митриновић, *О књижевности и умјетности*, Сабрана дјела, књ. 1, ур. П. Палавистра, Сарајево, 1991, 359–361.

Владарска слика и медиј сликарства

Сликарство је, као уметничка грана и медијска структура, умногоме дефинисало визуелизацију владара. У античком систему репрезентације у срж владарског програма постављао се лик владара - портрет.¹ Владарски портрет је и у систему нововековног владарског система имао круцијалну улогу у репрезентовању владаревог лика.²

Репрезентација суверена упечатљиво је дефинисана помоћу елемената који стоје на располагању сликарском медију. Представљање суверена бојом и линијом на равној плочи део је интелектуалног процеса, који на концу (из)грађује дублирани суверенов лик. Сливним елементима конституисана је представа одсутног владара, који је на реторичан начин представљен на платну.³

У сржи сликовног процеса налази се владарски портрет, слика владара. Портрет владара је првенствено усмерен на лик портретисаног. У напетости између репродуктивне стварности и идеализоване слике власти, идеје монархије, формирао се владарски портрет. Обједињење обе структуре постављало се пред сликаре као вредносни норматив који се морао испунити. Између портрета као огледала портретисаног и његове слике (имица) лежала је владарева портретна представа.⁴ Уметник је морао да ослика стварни историјски лик владара, али и апстрактну форму владавине. Ипак, *визија* уметника се с временом појављује као битна ставка у интерактивном процесу конституисања владарског портрета.⁵ Портрет постаје уметнина, али ипак не прелази у домен аутономне, формалне логике слике, будући детерминисан појмом репрезентације владара.

Истовремено, иконографским схемама дефинисане су особене структуре владарске слике.⁶ Манифестација владара сублимирана је у приказивању

¹ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 20–26.

² K. Von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*, Frankfurt am Main 1998, 53–120.

³ L. R. Bass, *The Drama of the Portrait. Theatre and Visual Culture in Early Modern Spain*, The Pennsylvania State University Press 2008, посебно 1–7.

⁴ A. Köstler, *Das Portrait. Individuum und Image*, Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Reception, Hrg. von A. Köstler, E. Seidl, Köln-Weimar 1998, 8–14.

⁵ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, 46.

⁶ R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jh.*, München 1975.

сувереновог тела. Системом правила кодификовано је правилно представљање владара, било да је он био изобразен фронтално, у профилу, стојећем или седећем ставу, или на коњу. Упркос важећим иконографским схемама, владарски лик је нормиран и у складу са сликовним декорумом, који је подразумевао уподобљавање владаревог лика претпостављеном обрасцу и обавезујућим нормама.⁷

Декорум у приказивању владарске слике претпоставља скуп подобних правила која нормирају владарску представу и усклађују је са идеалном пројекцијом суверена. Академско искуство подразумевало је историјски верификовану представу суверена, саобразну декоруму и инвенцији уметника.⁸ Владар би након уобичајеног третмана и поступка ре-креације постао сублимна слика историје, уподобљена траженом сексуалном, националном, одевном...правилнику *осликавања* владара. Коначно, уметник је експресијом представљеног лика, слагањем боја и планова, текстуалном подршком...верификовао историјско присуство владара, који би тако представљен постао вредност по себи-отелотворена историја.

Идејни, сликани процес стварања владарског лика заснован је на старим правилима прикладности. Замишљени лик владара сублимација је идеалних структура које сликар медијским путем материјализује. Интелектуалним процесом уобличавања владарског лика евоцирана је сваки пут изнова владарска слика, на којој је снагом оригиналности истицан значај владарског лика, потврђујући неприкосновени значај владарског портрета у систему хијерархије жанрова. Истовремено, сликар је низом припремних радњи ступњевито интелектуализовао наратив изградње владаревог лика. Припремне скице, фотографски предлошци, историјска нарација, правило поштовања аутентичности, или пак сликање по живом моделу подразумевали су скупни или појединачни низ акционих радњи у служби визуелизовања веродостојног сувереновог портрета. Сличност моделу, улазак у његов статусни лик, али и

⁷ W. Telesko, *Geshichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der Bildenden des 19. Jah. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern rhunderts*, Wien 2005, 20–21.

⁸ A. M. Schmitter, *Representation and the Body in French Academic Painting*, *Journal of the History of Idea, Journal of the History of the Ideas*, Vol. 63, No. 3 (Jul, 2002), 399–424.

неопходна идеализована прерада природе детерминисали су владарски портрет, ставивши пред сликара задатак да верно репродукује историјски лик владара, али, истовремено, и да конституише његову идеалну слику.⁹

Тако је унутрашња логика владареве слике надилазила, али не и поништавала формалне иконографске елементе. У фокусу портрета нашло се тело владара, конституисано као скуп пракса и значења, које читавају читав низ социјалних, политичких и других значења, представљених на основу естетских идеала времена.¹⁰ Отуда поједина стилска одређења, иако формално веома значајна, нису била примарни циљ у сагледавању владарских портрета. Кључ за разумевање владарског портрета налази се у правилном разумевању наведених значењских пракса, особито неопходних за правилно читање владаревог тела. Сликковни говор, као средство изражавања експресије и елоквенције дефинисао је владарску појавност градећи значењску форму портретисаног.¹¹

Фацијална експресија, корпорална реторика и пантомимски симболизам нашли су се у служби поновног откривања портретне представе. Правилно постављена поза, прецизно насликан израз лица, употребна примена телесних покрета носиоци су поруке о важности представљеног. Стога је портрет високо котиран у склопу хијерархијског степеновања сликарства. Достојанство портретисаног дефинисало је портрет као мајестетичну грану сликарства, заснованог на строго утврђеним правилима декорума. Ренесансни декорум владарског портрета реинтерпретација је античког кодекса владарских врлина.¹² Величина, величајност, племенитост и озбиљност представљају скуп структура обавезујућих за идеалну личност владара. Владар је конструисан скупом врлина, па је на концу и сам постајао отелотворење врлине-сама врлина. Репрезентативна улога владарског портрета је подразумевала визуелизацију скупа отелотворених значења у виду дублираног владарског портретног лика. Јединство духа и тела,

⁹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, 36–46.

¹⁰ И. Борозан. *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 40 (Нови Сад 2012), 95–114, посебно 95–97.

¹¹ U. Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittelneuzeitliche Bilderzählung*, München–Berlin 2002, посебно 100–190.

¹² *Porträt*, Hrsg. von R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Berlin 1999, 311–314.

акције и контемплације, форме и суштине,... визуелизовани су у сликаном портрету.

Тело владара је постало сликовни медијум, балансни симбол, уравнотежени амблем владарске величанствености. Визуелна форма као јединствени образац владареве форме манифестовала се ликовним језиком у композитном владарском портрету. Сложени владарски портрети су по инерцији названи композитним (мноштво акцесорних симбола, алегорија...), али, на концу, сваки успели владарски портрет је композитан,¹³ будући да спаја низ изванредних особености које врлински дефинишу владара.

Апсолутни дигнитет барокног владара је у епохи просветитељства задобио једно разумско значење.¹⁴ Уподобљени портрет владара визуелизовао је дигнитет суверена, који је прелазио и на институционални поредак власти у целости.¹⁵ Тако су владари постали персонификације натперсоналне, аутоматизоване власти, најчешће замишљене као хладни, објектификовани државни механизам, на чијем је челу монарх. Отуда и настајање *државног портрета*¹⁶, чија је суштина монархов лик, схваћен као канонизовани симбол државног устројства. Државни портрет је симбол разумског организма државе (друштва) са сублимираном личношћу суверена на челу. Апстрактни државни апарат је током 19. века условио махом хијератични, готово замрзнути владарски портрет, оличен у схематизованом, готово иконичном ставу и изгледу монарха, најчешће подржаним костимом као инхерентим делом владаревог тела. Стара пракса иконичне изолације владаревог лика задобила је савремену реинтерпретацију и значењску измену.

Тражена статичност означавала је монументалност и стабилност држава. Моћни монарх симболизовао је снагу заједнице, без обзира на то да ли је она у стварности егзистирала на поменутом нивоу. Захтевана церемонијалност

¹³ M. Warnke, *Das Kompositbildnis*, Bildnis und Image. Das Portrat zwischen Intention und Reception, Hrg. von A. Köstler, E. Seidl, 143–150.

¹⁴ W. Telesko, *Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen. Herrschaftrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein. In der Habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. Is Ferdinand, Aufgeklärt Bürgerlich* Pötrats von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Wien 2006, 70–85.

¹⁵ В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад 2012, 105–131.

¹⁶ K. Von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*, 108–112.

владарских портрета била је усклађена са функцијом. Официјелни владарски портрет у Србији током 19. века красио је званичне јавне просторе, попут владарске резиденције, државне збирке уметнина, начелства, судова, просветних установа и других владиних зграда, као и резиденцијалне просторије угледних манастира.

У складу са представљеним телом владара визуелизовани су на портретима и многобројни акцесорни елементи, који су на симболичном нивоу потврђивали носиоца радње. Огртачи од хермелина, скиптри, војни амблеми,... пружали су подршку и давали снагу портретисаном шаљући поруку о непромењивој моћи режима и владара.

Суштину државног портрета у 19. веку изнео је Стеван Тодоровић 1868. године у већ поменутом опису слика из Народног музеја у Београду:

*... портрет кнеза Михаила у млађим годинама, портрет кнеза Милана копирао по Енглезу, портрет кнеза Милана, рађено је по једној акварелној слици која је заједно са кнезом Михаилом око 39. године у Темишвару рађена...*¹⁷

Након атрибуирања дела, Стеван Тодоровић ће указати на срж владарског портрета. У свом критички интонираном читању портрета износи следеће:

*У њима се огледа лепа техника, прецизан рад, цртеж, хармонија и пажљиво вођење светлости, али колорит у многим сликама остаје хладан, округлина при прелазима остаје често тврда, а што бих највише замерити могао, то је полет уметнички при схватању индивидуа који је умногоме заостао иза његове технике.*¹⁸

Управо у Тодоровићевом виђењу државног портрета сажета је његова суштина – да је намена владарског портрета сублимирана у унисонности, једноличности портрета, који су типски, стандардизовани портрети, у којима уметникова слобода не може доћи до изражаја, а није нужно ни потребна, будући да је носилац портрета приказ владара, који доминира ставом и фризираном

¹⁷ С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник српског ученог друштва, књ. VI, св. XXIII (Београд 1868), 64.

¹⁸ Исто, 64.

иконичношћу. Иновација није превасходни циљ када је реч о владарском портрету, јер је његова намена и церемонијлна функција била пре свега у служби инвенције и званичне, јавне политике представљања владарског лика.

Тако је репрезентативна намена портрета одредила и његову унутрашњу логику. Мајестетизација представљеног владара имала да укаже на његову потенцију и моћ, с намером да изазове осећај дивљења и поштовања код адресата. Стога је моћ владарских портрета заснована на потенцијалној размени очекивања и жеља између суверена и реципијената поруке. Преко владарских портрета слата је недвосмислена порука о сталности државе и династије, и они су коегзистирали као партнери са циљем очувања константности поретка.

Монолитност државе и круне заснивала су се на правилима историјске веродостојности. Конструисање младе српске круне током 19. века заоденуто је плаштом вечне харизме. Потврда аутентичности заснивала се на правилу историјског сликарства. Владар је уметнут у наратив, у коме је он био главни актер и херој велике историјске драме.¹⁹ Управо на такав начин Урош Кнежевић *комуницира* са кнезом Милошем. На портрету на коме је кнез представљен у турском оделу, сликар је кнезу написао следећу адресу кнезу: *историческо изображеније Ваше светлости свога времена који сте Србије од тирјанства и пропасти избавили.*²⁰

Владар је постао не само означитељ српске историје већ је постао и отелотворена историја, наратив који није само реминисценција прошлости већ је уподобљена историја, реторична слика српске повеснице. Он је вредност по себи, највиша фигура – историја. Парадигматичан пример је и портрет краља Милана који је насликао Ђорђе Крстић за споменик у Ћурлинама, 1902. године,²¹ који се у ондашњој периодици описује следећим речима:

¹⁹ Н. Kohle, *Adolph Menzels Friedrich–Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, Berlin 2001; Н. Kohle, *Adolph Menzel Friedrich. Eine Apologie Hitorischer, Friedrich und Historische Größe*, Hrg. Von M. Kaiser, J. Luh, Potsdam 2012, 270–281.

²⁰ П. Васић, *Урош Кнежевић*, Опово 1975, 93.

²¹ И. Борозан, *Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића* (рукопис, магистарска теза, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Београд 2008).

*Слика Милана од Крстића, није обична слика и само портрет, већ слика историје читавог периода владавине незаборављеног светлог покојника. Сваки од нас је упознат је са најновијим тековинама у раду за остварење идеала наших.*²²

Стога је императив да се владар прикаже у ваљаном историјском костиму, да оружје и круна буду део *стварне* историје, иако су махом у питању биле исконструисане визије средњовековног света. Интенција уметника је подразумевала обученост уметника али и стручну помоћ при одабиру правоверних мотива и радњи. Тако је краљ Петар Карађорђевић упутио сликара Пају Јовановић на угледног научника Стојана Новаковића,²³ да се са њим консултује у погледу израде двеју историјских композиција у којима је требало приказати Карађорђа у боју.²⁴

Но, ипак, аутентичност је била у функцији легитимисања савременог монарха, а произведена исконструисаност била плод фантазије или реалности, постајала је апсолутна датост. С тим циљем сликари су приступали визуелизацији владаревог лика – кључног аргумента у постизању веродостојности и истинитости. Било да су владара сликали на основу сећања или уживо - по природи, или су га осликавали на основу оралне традиције, а, неретко, и на основу фотографског предлошка, сликари су у складу са свешћу времена настојали да постигну тражени веризам. Оптимални историјски лик владара усаглашен је са верним, документарним изразом владара. Ипак, натурализам није постао вредност по себи. Исцрпност у представљању детаља била је неизбежна форма, али ипак само основни корак у конституисању више реалности, којом је требало да се укаже на вечите, идеалне категорије владара и државе, који су се имали сублимирати у визуелизацији канонског, државног, и официјелног владарског лика

²² *Уметност*, Вечерње новости, бр. 188, год.Х (Београд, 11. јул 1902).

²³ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд 2009, 131–135.

²⁴ *За краљеву збирку слика*, Штампа, бр. 189, год. VII (Београд 12. јули 1909).

Доба владе Карађорђа Петровића

Трагање за основним прототипом, канонским ликом Карађорђа, кодификовао је Урош Кнежевић, када је 1840. године насликао Вождов лик по подобију руског сликара Владимира Лукича Боровиковског.²⁵ Но, пре него што се вратимо на разматрање тог портрета, указаћемо на један извештај из *Политике* за 1936. годину неименованог аутора, који је посетио Музеј кнеза Павла,²⁶ том приликом указавши на један мало познати Карађорђево портрет. Негирајући правоверност Кнежевићевог портрета, за који сматра да је пре слика каквог руског кнеза него српског војводе, он упознаје јавност са готово мало познатим профилним портретом Карађорђа, изведеним у техници колорисаног бакрореза, рад Ј: Г. Х. Гајслера из 1808. године, дана у Историјском музеју Србије²⁷ Предочена представа, иначе дело непознатог аутора, заправо је, по њему, еманација Вождовог правога лика.²⁸ Афирмативно тумачећи портрет, писац текста је рекао:

*На овом портрету он је виђен шумадијски сељак, крупан, развијен, сиров, храбар, одлучан, озбиљан. Он је и бивши старешина аустријске војске која се дигла против Турака да ослободи хришћане. Он је и богати Шумадинац, који спасавајући своју главу, спасава и свој народ.*²⁹

Потом истиче да је ово једини портрет који се слаже с описом савременика, чиме долази до сједињења психолошког и физичког лика Карађорђа.³⁰ Он наводи и чињеницу да је Карађорђе позирао сликару, што је у супротности са знаменитом анегдотом у којој се наводи да Боровиковски није сликао Војду лицем к лицу, већ се сакрио иза завесе не би ли га насликао.³¹ Тиме он истиче да је профилни портрет из Музеја кнеза Павла веродостојан, прави,

²⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 97.

²⁶ *Један Карађорђево портрет који се разликује од свих других познатих*, Политика, бр. 9983, год. XXXIII (Београд, 6.март 1936).

²⁷ Бакрорез је заведен под инвентарским бројем 2498: *Први српски устанак и обнова српске државе*, ур. А. Вујновић, Београд 2004, 82, 219. Никола Апостолвић је накнадно извео делимичну реплику портрета. Он је насликао вождов профилни лик, изоставивши целокупну фигуру Карађорђа, представљену на оригиналу: Исто, 82.

²⁸ *Један Карађорђево портрет који се разликује од свих других познатих*, Политика, бр. 9983, год. XXXIII (Београд, 6.март 1936)..

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

³¹ Исто.

истинити лик Карађорђевог. Вождов лик је постао архивски извор првог реда, али и идеална слика утемељитеља српског устанка.³²

Међутим, највећу популарност и статус канонског лика вожда Карађорђа задобила је већ поменути Кнежевићева копија по Боровиковском, што потврђују и потоње варијације у извођењу Јована Поповића³³ и Арсенија Петровића.³⁴ Управо је парадност славног портрета учинила да он задобије статус државног амблема.

Иконични, фронтални попрсни Карађорђево портрет постао је амблем и слика државе. Стога се чини да је извештач *Политике* био на правом путу када је приметио да на Кнежевићевом портрету Вожд није у потпуности и на веродостојан начин приказан. Но, то и није био циљ. Напротив, он је нудио рецепијенту на увид један симболичан предмет, који је потиснуо персоналност портретисаног, приказавши типски, званични државни портрет, функционално намењен јавном простору. Стога је натперсонална појавност Карађорђа одредила судбину владарског портрета, који је постао најдуготрајнији и најснажнији приказ Карађорђевог лика, али и синоним за време установљења српске државности.

Доба владе кнеза Милоша Обреновића

Владарски државни портрет у доба кнеза Милоша имао је своју кулминацију у сликарској делатности Павела Ђурковића. Стабилизација режима кнеза Милоша допринела је успостављању глорификације кнежевог лика. У ту сврху кнез је ангажовао Ђурковића, који је током 1824. године насликао три знаменита кнежева портрета које накнадно спомиње и Тихомир Ђорђевић.³⁵ Два

³² Љ. Симић, *О једном Карађорђево оригиналном портрету*, Зборник Музеја Првог српског устанка, бр. 1, (Београд 1959), 143–148.

³³ Н. Кусовац, *Јован Поповић сликар*, Опово 1971, 26, 36–37.

³⁴ П. Васић, Урош Кнежевић, 97.

³⁵ *Прва је попрсје Милошево, завршена 19. фебруар, друга је његово изображеније у целом стасу телесном, завршена је 19. марта, а трећа је опет попрсје, завршено 21. марта (фуснота, 36...: на првој је на задњој страни на старословенском у ориг, ја преводим: У Крагујевцу 19. фебруара 1824. родом из Цесарије житељ Сремских Карловаца. Била је својина Вука Караџића и до рата је била у Народном музеју у Београду са осталом Вуковом заоставицином (Опис ствари из заоставицине Вука Стефановића Караџића, Београд 1900, 24). На другој је запис: У Крагујевцу, 19. марта 1824, живописац Павел Ђурковић, Славено-Сербин из Карловаца, у Срему). Њу је видео*

портрета која спомиње вероватно су два позната кнежева лика са фесом, односно чалмом. Идентитетски портрети који истичу кнежеву мајестетичност имали су одлике државног портрета. Стојећи портрет, који се такође помињу још је више својом формом потврђивао значај парадног, стојећег портрета.

Особито је истакнута важност канонског кнежевог портрета са шареном чалмом на глави. Повез на глави дефинисао је политички положај кнеза и односе у структури османске државне управе.³⁶ Истовремено, њиме је истакнута контрола у хијерархији моћи, будући да право на ношење чалме није само истицало лојалност кнеза султану, већ је тиме кнез указао и на сопствену моћ, али и на правни и симболички статус у српском корпусу. Ношење чалме у јавном простору дефинисало је углед појединца и његов висок друштвени и политички дигнитет, који је аутоматски указивао на високи статус појединца у топографији моћи Османског царства.³⁷ Колики је био значај кнежевог портрета са чалмом у визуелном систему српског друштва током 19. века, сазнајемо из описа портрета, који је много касније, крајем века изнео Божидар Николајевић:

Овај Милошев портрет из доба пуне мушке снаге-кнез је тада имао четрдесет и четири године-представља читаво ремекделце. На Милошу је црвени ћурак, опишвен угаситим руњавим первазом, испод ћурка златом извезени џамадан, а око главе кабаста свилена чалма, са утканом разнобојним цветићима. Слика се одликује најбрижљивијом обрадом свих детаља, од ситних власи на ћуркову первазу, златних шара џамадана и црвено-плавих цветића, по свиленој чалми до чувене кнежеве брадавице на левом образу.³⁸

Веризам лика, исказан поштовањем и најситнијих детаља, попут младежа на кнежевом лицу, указује на потребу елите да кнежева представа буде аутентична

1826. Јоаким Вујић у двору у Крагујевцу. На трећој је је запис: У Крагујевцу, марта 21. лета 1824. живописао Павел Ђурковић, житељ карловачки Сремски, србског православног вериповеданија. Ова је слика била својина краља Милана. Њена мала копија налази се испред књиге друге, Грађа за историју Краљевине Србије, од В. И. Н. Петровића; Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша*, Београд 1983, 122–123.

³⁶ 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, Београд 2006, 22–28.

³⁷ К. Митровић, *Двор кенза Милоша Обреновића*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 286–287.

³⁸ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986, 212.

меморија на кнеза. Уметничко умеће било је довољно да представи филигрански извезену кнежеву чалму, која је истицала величанственост материјала и симболику боја, чиме је сликарски медиј у потпуности визуелизовао мањифиченцу владара. Међутим, нису сви били задовољни поменути портретом. Тако је, за овај кнежев портрет, репродукован у уводнику животописа кнежевог од Вука Стефановића Караџића, Ото Дубислав Пирх рекао да не одговара историјском приказу кнежевог карактера какав је дао Леополд Ранке.³⁹ У сваком случају портрет кнеза са чалмом постао је прототип кнежевог лика. Копију кнежевог портрета по Ђурковићу насликао је Јефтимије Поповић 1830. године,⁴⁰ чиме је започело реинтерпретирање канонског кнежевог лика.

Павел Ђурковић је 1824. године насликао знаменити портрет кнеза Милоша са црвеним фесом на глави. Још један портрет кнеза Милоша насликао је Павел Ђурковић 1824. године, а то је насликана кнежева биста са фесом у овалу, која јасно истиче глорификацију кнеза, и стога се не може сврстати у класични, државни портрет, већ пре у једну манифестацију кнежеве имортализације,⁴¹ пре намењену њему, или пак пробраној елити, а не ширим круговима јавности.

Поменути портрети су вероватно красили парадну собу кнеза Милоша, као и Савкину собу у кнежевом конаку у Крагујевцу. с тим да је кнежев портрет у природној величини вероватно исти онај који је Ото Дубислав Пирх видео у крагујевачком конаку.⁴²

Кнежеве портрете је током тридесетих година 19. века изводио и Урош Кнежевић, који се након Павела Ђурковића могао означити као дворски сликар. Најранији познати кнежев портрет који је насликао Кнежевић јесте онај на коме је кнез представљен у војном оделу, с мапом у руци, који је настао 1835. године.⁴³

³⁹ О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829.*, Београд 1983, 72.

⁴⁰ П. Петровић, *Обреновићи, Портрети Обреновића из Збирке Народног музеја у Београду. Предмети из збирки Народног музеја у Крагујевцу*, Крагујевац 2006, 8.

⁴¹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неговину*, 309.

⁴² О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, 171.

⁴³ Велика је вероватноћа да архивски докуменат који је публикувао Мита Петровић указује баш на овај портрет: *Године 1835. јавља се у сред Шумадије, академски сликар Урош Кнежевић, који је радио већином историске личности. Слике његове по цртежу, колориту и уметничком схватању приличне су, а са историског гледишта врло су важне. Он је, ове 1835. године, израдио за кнеза Милоша два портрета: императора руског и Књаза Србског, за шта му је 30. априла 1835.,*

До 1837. године Кнежевић је насликао још два кнежева портрета: један који је литографисан за потребе *тадашњих исправничестава по целој земљи*⁴⁴, као и портрет у природној величини који је стајао у сали *Високославног Совјета*, и који је такође реплициран.⁴⁵ Он је 1841. године копирао портрет кнеза Милоша, за који је тражио позамашан хонорар.⁴⁶ Да ли је један од тих портрета и онај који Павле Васић везује за представу кнеза у турском оделу, можемо само претпоставити.⁴⁷ Портрет је засад недоступан, а занимљив је због натписа који је сликар оставио и који, како наводи, представља *кнежево историческо изобразеније*.

Многобројни портрети кнеза Милоша настали су у време консолидације његове власт, што потврђује и постојање кнежевог портрета који је 1834. године насликао Живко Петровић.⁴⁸

Након абдикације кнеза Милоша, по природи преноса власти кнез Михаило задобија право на државни портрет. Кнеза Михаила слика Јован Поповић 1841. године, о чему више сазнајемо из архивске грађе. Да ли је у питању један од кнежевих портрета које је Министарство просвете поручило за кнеза и зграду Совјета, или је пак у питању портрет чији је наручилац такође Министарство и који је изобразен да буде модел за масовну репродукцију, не може се поуздано тврдити.⁴⁹ Вероватно је у питању знаменити портрет кнеза

исплаћено 20 дуката цесарских, 480 гроша. Поред овога израдио је још и неколико мањих слика, за које је поднео народној благајни признаницу за исплату, која је гласила: Сврху 100 талира, које сам из народне хазне на рачун Господарски портрета примио 19. августа 1835. у Крагујевцу Урош Кнежевић, живописац: М. Петровић, Финасије и установе обновљене Србије, књ. 1, Београд 1901, 802–803.

⁴⁴ Н. Симић, *Кнез Милош и српска уметност*, Београд 1960, 10–11.

⁴⁵ Исто, 10–11.

⁴⁶ *Сликар Урош Кнежевић моли 19. феб. 1841. Совјет да му се исплати већа сума од оне која је одређена на име хонорара за копирани портрет кнеза Милоша и украшавање тријумфалних лукова приликом дочека из Царигарда...* М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликарство и графика*, књ. 3, Београд 1967, 307–308.

⁴⁷ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 93.

⁴⁸ М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликарство и графика*, књ. 3, 228.

⁴⁹ *Сликар Јован Поповић моли 21. октобра 1841. да му Мин. Просвете повери сликање 50 портрета кнеза Михаила, да би тако довршио школовање у Бечу... Две су већ године, од како се, покорњешје потписани, овде у Србији, занимајући се художеством живописања бавим. За цело то време имао сам ја ту отличну чест, да сам ја портрета на само виши Правитељства Србског Чиновника срећно исподлоао, него ми је такође и та Висока Милост у део припала да сам и саму његову Светлост, Милостивеијег Господара и Владајућег Књаза Србског, измалати чест имао, за које сам, будући да сам га савршено потрефио, и Височајше Његово задовољство и благоволенје придобијо. Препославиши ово, будући сам достоверно разумео, да Правитељство Србско намерава Светлосг Кнеза у 50 комада, и то 10 комада у већему (*Lebengross...*) а 40 у мањему формату (*Brussbilde*) измалати дати то ласакајући себи, да чу ја овој примерној и*

Михаила у раскошном балканском (народном) оделу.⁵⁰ Представа владара у мајестетичном ставу и богатој одежди имала је да сугерише мајестетичност и углед изванредног појединца. Портрет кнеза Милоша насликао је 1841. године и Димитрије Аврамовић, али о њему тренутно нема више података.⁵¹

Доба владе кнеза Александра Карађорђевића

Државни, владарски портрет у доба кнеза Александра имао је исти статус као у време династије Обреновића. Неколико деценија касније Стеван Тодоровић помиње да је Народном музеју у Београду Анастас Јовановић поклонио:

*Портрет вође Карађорђа. Копија коју је Бес снимео по слици која је рођена у Русији, и портрет кнеза Александра Карађорђевића снимљено са природе.*⁵²

Два знаменита портрета кнеза Александра дело су Уроша Кнежевића из 1844. године⁵³ и 1855. године.⁵⁴ Особито је парадигматски Кнежевићев портрет, на коме је представљена стерилна, типска представа кнеза Александра. Безлични кнежев портрет у војној униформи, као метафори државног устројства и стабилности поретка, постао је канонска кнежева представа и симбол владара и времена у коме је владао. Владар је репрезентовао државу и, тек посредно, себе. Стерилним портретом требало је да се утврди слика разумски конципиране

похвале достојној, а притом из чисте љубави и непоколебиме ревности и приврженија спрема свога Господара проистечући ревности и намери Правитељства сербског, удољетворити моћи....: М. Коларић, Класицизам код Срба. Сликарство и графика, књ. 3, 312–313. Н сличан начин деловао је и сликар Јован Поповић, који се огласио на следећи начин: Мин. Просвете преноси Совјету 5. новембра 1841. молбу Јована Поповића да му се повери посао на сликању 50 портрета 10 у прир. и 40 допојасних, Мин. Предлаже да се за кнеза и Совјет уради по један портрет у прир. Величини, за остала надлежтва да се насликају допојасни портрети а остало да буду литографије... Исто, 312–313.

⁵⁰ Н. Кусовац, *Јован Поповић, сликар*, 41.

⁵¹ П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970, 87.

⁵² С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник српског ученог друштва, књ. VI, св. XXIII, Београд 1868, 64.

⁵³ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 60, 121.

⁵⁴ Портрет се налази у власништву Војног музеја у Београду: Љ. Дабић, *Српски владари и војсковође*, Београд 2011, 7; П. Васић, *Урош Кнежевић*, 108.

државне апаратуре, на чијем се челу налази владар, спроводилац закона. Коначно, тако је владара приказао и Јоханес Бес 1848. године.⁵⁵

Арсеније Петровић је вероватно 1845. године насликао и портрет кнеза Александра, који је до Другог светског рата био репродукован у читанкама, а данас изгубљен.⁵⁶ Урош Кнежевић је 1852. године насликао и портрет кнеза Александра, као конститутивни портрет будуће велике дворске галерије слика. Замишљени пантеон славних Срба, владара и историјских личности вероватно је започет осликавањем владарског портрета кнеза Александра.⁵⁷ У галерији знаменитих владара представљени су и велики владари прошлости: Карађорђе, кнез Милош, кнез Милан и кнез Михаило. Идеолошка генеза српских владара имала је да илуструје славу нације, али и владарског пара,⁵⁸ као и да репрезентује дух толеранције, будући да су представљени и предводници супарничке династије Обреновића.

За поменути портрет Кнежевић је добио 100 дуката, уз препоруку да се портрет литографски умножи и пласира у друштвене установе.⁵⁹ Поступак литографисања, на основу кога сазнајемо како је изгледао оригинални портрет,⁶⁰ извео је Габиријел Декер. Кнежевић је у доба владе кнеза Александра наставио да изображава Карађорђево канонски лик по подбију Боровиковског. У склопу формирања дворске галерије слика 1852. године насликао је још једну копију портрета,⁶¹ а након тога још и три верзије портрета, које се налазе у Народном музеју у Београду.⁶²

У доба владавине кнеза Александра уобличен је и типски портрет младог престолонаследника Петра Карађорђевића (сл. 226) Знаменити портрет младог владара извео је Арсеније Петровић,⁶³ 1845. године.⁶⁴ Главни Кнежевићев

⁵⁵ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 156–157.

⁵⁶ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 50–52.

⁵⁷ Исто, 59–60.

⁵⁸ К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 302–330, посебно 313–314.

⁵⁹ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 60, 121.

⁶⁰ Литографија је репродукована, у: К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 303.

⁶¹ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 116.

⁶² Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 84–85.

⁶³ Р. Божић–Антић, *Арсеније Петровић*, Опово 1974, 10.

конкурент у осликавању чланова владајуће породице насликао је владара у плавој униформи српског улана и са црвеним ознакама.⁶⁵ Млади владар представљен је у складу са очекивањима друштва. Наследник престола, пројектовани краљ, био је васпитаван у строгом, готово милитарном духу. Процес образовања младог наследника био је поверен угледном интелектуалцу Матији Бану.⁶⁶ Опште образовање, али и војне вештине, као и телесне активности, имале су да краљевића уподобе и учине достојним престола. У таквом маниру га слика и Арсеније Петровић, 1845. године. Мали владар приказан је по подобју реалних владарских портрета. Преломљени стуб, као одраз моћи и постојаности владара, али и предео са митском Тополом указују на стабилност и контролу младог наследника трона. Олуја која се спрема заустављена је ликом малог владара. Порука је јасна и сажима се у идеји да је наследник владара брана евентуалној политичкој и државној непогоди. Лоза је обезбеђена и наставак државног континуитета осигуран.

Сликар је приказао владара, док је дете у њему замаскирано достојанственим ставом и државном, војном униформом.⁶⁷ Снага и моћ дефинисали су лик краљевића и ишчитали тражени скуп врлина у тело престолонаследника.

Доба емиграције кнеза Милоша и кнеза Михаила

У истом периоду прогнани Обреновићи у емиграцији настављају са пропагандном делатношћу. Године 1844. настао је тако (пара)државни портрет кнеза Милоша који је насликао Јозеф Грандауер.⁶⁸ (сл. 227) Представа кнеза Милоша са самуровом капом у руци, у свечаној атили, попримила је поред кнежевог портрета са чалмом, канонске одлике. Мајестозан лик доминира предњим планом и дефинише портрет као официјелни, званични портрет кнеза,

⁶⁴ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 123.

⁶⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 50–51.

⁶⁶ Д. Страњаковић, *Детињство, васпитање и школовање Краља Петра I у Србији до 1859.*, Југословенски историјски часопис, бр. 1–4 (Београд 1937), 213–234.

⁶⁷ В. Симић, *Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 133–161, посебно 158–159.

⁶⁸ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008, 177.

приказаног у оптималном животном добу и правом историјском тренутку. Портрет као еманација државе и моћи владара био је у супротности с реалном политичком ситуацијом. На престолу је била супарничка династија Карађорђевића, па је портрет био својеврстан парадржавни портрет, доказ истицања права на српски престо.

Пропагандна делатност Обреновића у изгнанству је настављена, па је Јован Поповић насликао кнеза Михаила 1844.,⁶⁹ чиме је дублирана визуелизација портрета и оца и сина, и додатно утврђена визуелизација одсутних владара. Тако су њихови портрети у емиграцији постали носиоци непрекинутог владарског континуитета насилно свргнутог дома Обреновића. На сличан начин је кнеза представио и Урош Кнежевић, насликавши 1845. године типски, државни тип портрета. Кнез у униформи, као маркационом амблему, сублимирао је тип деперсонализованог владара уметнутог у државни систем симбола.⁷⁰

Урош Кнежевић је за време свог студијског боравка у Бечу насликао 1846. године портрет кнеза Михаила.⁷¹ Портрет је исте године изложио на изложби у Академији, али га је изоставио из званичног каталога,⁷² вероватно не желевши да квари односе са владајућом династијом у Србији. У доба емиграције Обреновића он је извео још један портрет кнеза Милоша, о коме нема битнијих података.⁷³ Владарски портрети у доба емиграције Обреновића нису нужно настајали под њиховим директним надзором. Управо је поменути портрет Урош Кнежевић даривао трговцу Вујићу из Беча.⁷⁴ Уколико није било директног надзора, онда је засигурно дистрибуција владарског портрета вршена у кругу поштовалаца и оданих поклоника породице Обреновића, чиме је створена једна мала, паралелна, јавна сфера у доба емиграције Обреновића.

⁶⁹ *Кнез Михаило пише 27. априла и 15. јула 1844. Вуку да од сликара Јована Поповића преузме један његов портрет* (у питању је Михаилов портрет – прим. аутора): М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликаство и графика*, књ. 3, 336.

⁷⁰ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 80–81.

⁷¹ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 48.

⁷² Исто.

⁷³ Исто, 117.

⁷⁴ Портрет је желео да поврати Кнежевић приликом свог повратка у Србију 1859. године, не би ли задобио наклоност кнежева, али му га Вујић није желео дати: П. Васић, *Урош Кнежевић*, 70–71.

Иста матрица поновљена је и на трочетвртинском парадном портрету кнеза Милоша, дело Морица Дафингера из 1848. године.⁷⁵ (сл. 228) Величајним портретом кнеза у култној долами, и у канонској пози, са самуровим калпаком, потврђен је континуитет кнежевог државног портрета. Упркос томе што је кнез био у емиграцији, па самим тим портрет није имао прерогативе државног, официјелног портрета, ипак је снажном, реторичном аргументацијом кнежева слика преносила поруку у етар, да је једини, неприкосновени државни владар и даље устројитељ дома Обреновића. Тако је портрет кнеза Милоша постао преносна псеудодржавна инсигнија, визуелни агенс у служби династије Обреновића, и најснажнији симболични титулар породичног капитала, сублимиран у лику кнеза Милоша.

Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила

Владарски портрет у доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила доживео је врхунац у стандардизацији, будући да су официјелне представе владара с мањим одступањима, биле унисоне.

Сликар Урош Кнежевић је 1859. године за износ од 12 дуката насликао портрет кнеза Милоша за канцеларију Министарства финансија. Портрет је припадао државном типу портрета што потврђује намена – портрет је био намењем канцеларији Министарства финансија⁷⁶ Канонски портретни тип, иконографски дефинисан, подразумевао је представу гологлавог кнеза у свечаној долами, са самуровом капом у руци. Могуће је да је у питању портрет који се данас налази у Народном музеју у Београду, и који датира из периода 1859 – 1860.⁷⁷ (сл. 229) У питању је, као што смо истакли, доследно реинтерпретирање основног модела, али је уметник ипак унео извесне промене. Оне се најпре уочавају у снажној реторичности којом одише позадина иза кнежевог лика. Усковитлана драперија и надлазећа олуја одсликавају немир и усковитлану

⁷⁵ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 243–244.

⁷⁶ Н. Симић, *Петар Убавкић, Живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 247.

⁷⁷ Портрет је заведен под редним бројем: 983: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 88–89.

природу коју, својим политичким назором, контролише мирна, узвишена и стабилна кнежева личност. Олуја, као класично место политичке иконографије, неизоставни је део владарских портрета.⁷⁸ Владар се супроставља олуји на симболичном и физичком нивоу. Она је наговештај хаоса и нереда, док је владар гарант мира, реда и просперитета. Отуда и не чуди да је тамни пејзаж устукнуо пред луминозним кнежевим ликом. Светлост која пробија таму, и добро које побеђује зло, у сржи су политичког читања портрета. Експресивна драперија и тмурни пејзаж контрастирају достојанственом, моћном, монолитном кнежевом торзу, који снагом унутрашњег патоса парадоксално на експресиван начин *улази* у простор посматрача. Поред природе, владар контролише и перцепцију посматрача снагом своје неумитне воље. Адресат се интуитивно повлачи пред моћном сликом владара, који победоносно тријумфује над подаником.

Таква иконографска мустра, са одређеним варијацијама (кнез је готово ћелав), али без реторичне пасије, визуелизована је на кнежевом портрету непознатог сликара (Јована Поповића-по картону слике-прим. аутора) из Народног музеја у Нишу.⁷⁹ Готово истоветни портрет непознатог сликара налази се у власништву Војног музеја у Београду.⁸⁰

Током 1860. године кнеза је насликао и Ђура Јакшић,⁸¹ сликар и истакнути династички радник.⁸² Познати портрет кнеза Милоша, који се данас чува у манастиру Враћевшници, (сл. 230) готово понавља Кнежевићев иконографски тип, само што се запажа извесна редукција кнежевог лика, будући да кнез не држи капу у руци, а и попрсје је делимично скраћено. Међутим, још је занимљивија извесна скицозност кнежевог лика, који, као да је ухваћен у једној врсти импресионистичког записа. Стога би овај портрет могао бити пре психолошка студија кнежевог лика него официјелни, иконични, државни портрет, који представља статичну суштину приказаног владара. Отуда можемо, са одређеном дозом опреза закључити, да је извесна недовршеност израде, услед вибрантног,

⁷⁸ R. Donandt, *Sturm*, *Hanbuch der Politischen Ikonographie*, Bd. II: *Imperator bos Zwerg*, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 409–415.

⁷⁹ М. Макарић, *Портрет, трајна инспирација*, Београд 2011, 18–19.

⁸⁰ Љ. Дабић, *Српски владари и војсковође*, Београд 2011, 41.

⁸¹ Л. Трифуновић, *Ђура Јакшић*, Београд 1978, 94–95.

⁸² Н. Кусовац, *Ђура Јакшић, сликарство*, Сабрана дела, Београд 1978, 154.

жустрог цртежа и снажних кратких намаза четкицом, последица сликареве стилске и техничке особености, али и резултат аутономне визије кнежевог лика. Из тог разлога овај кнежев портрет и није могао постати у том времену званични портрет, а самим тим је и меморија на њега остала веома ограничена.

Дакле, на самом почетку друге владавине оца и сина уочава се реактивирање или, боље речено, континуитет у конципирању портрета који је дефинисан да буде јасан, недвосмислен државни симбол, и репрезент моћи државе и династије. На такав начин, већ поменути Урош Кнежевић води се као могући сликар парадног, трочетвртинског портрета кнеза Михаила, насталог између 1862. и 1864. године, који се данас налази у Историјском музеју у Београду.⁸³ Владар у пуном дигнитету, одевен у надвојводску (генералску) парадну униформу, својим ставом и пасивном контролом визуелизује владареву доминацију, и то, не само над евентуалним рецепијентом, већ и над природом која га уокружује. Природа као слика у слици евоцира на домен суверенове власти и постаје реферетни знак његове доминације.

Природа, пејзаж, приказани су као слика у слици на портрету кнеза Михаила, од А. Манолиса.⁸⁴ (сл. 231) Постали су једно са владарем. Пастелна плава доминира платном и спаја боју владареве униформе и плавог неба. Природа и владар су се стопили, означивши тиме период релативне стабилности, или, пак супротно, услед политичких турбуленција изменили слику стварности, упутивши идеализовану представу – мир и хармонија, спој човека, владара и природе без субординације, обједињени пасторалним пејзажом и лирском, сетном кнежевом личношћу. Спокој и питорескни, готово буколики патос прекида сабља у кнежевим рукама. Ипак, иако став указује на потенцијалну агресију, основа портрета остаје иста и сажима се у сублимном сједињењењу господара и контролисаног домена.

На сличан начин је кнеза Михаила представио и Стеван Тодоровић⁸⁵ на портрету из периода 1865 – 1867. године, који се налази у Војном музеју.⁸⁶ (сл.

⁸³ *Службено одело у 19. и 20. веку*, Београд 2001, 329, 331.

⁸⁴ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 204–205.

⁸⁵ М. Врбашки, *Профано сликарство*, Н. Кусовац и др, Стеван Тодоровић, 1832–1925, Београд – Нови Сад 2002.

232) Владар у надвојводској (генералској) униформи господари над природом. Поље природе које се помаља иза владара природни је производ његове владавине. Прорачуната и уздржана владарева фигура снагом воље контролише природни свет који окружује њега и његове поданике и тако успоставља слику идеалне природе власти.

Ово је само један од многобројних портрета кнеза Михаила које је урадио Стеван Тодоровић, у том периоду неприкосновени ауторитет у уметничком свету Београда. Слика је очигледно трагао за оптималним ликом кнеза Михаила, који би представљао владарев неприкосновени положај у друштву, мада је било и портрета који су били више лични, и који су кнеза представљали као интроспективног појединца. Такав је портрет кнеза Михаила, из периода 1865 – 1867. године, који се налази у Музеју града Београда,⁸⁷ (сл. 233) а који је настао на основу знамените кнежеве фотографије, дело др Хајда, из 1865. године.⁸⁸ Меланхолични кнежев лик, готово иконишно кадриран, са главом која попуњава цео сликовни простор, директно улази у простор појединца. Владар постаје саприсутан посматрачу, који безусловно прихвата кнежев лик. Акциона сугестивност представљеног скривено делује иза наизглед незаинтересоване, медитативне појаве кнеза Михаила.

Но, очигледно да овакав тип портрета, у коме се нагалашава владарево сопство и његов лични хабитус, није био довољан. Портрет као државна инсигнија подразумевао је, као што смо истакли, слику ауторитативног владара, манифестацију силе. Визуелизација снаге и моћи владара видљива је на два портрета кнеза Михаила, из 1865. године⁸⁹ и 1875. године,⁹⁰ власништво Народног музеја у Нишу.⁹¹ (сл. 234) Оба портрета је потписао Стеван Тодоровић, и оба су настала на основу фотографских предлогака. У питању су већ стандардизоване канонске представе кнеза Михаила, на којима је владар приказан

⁸⁶ М. Врбашки, *Профано сликарство*, 157.

⁸⁷ Исто, 157.

⁸⁸ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 56.

⁸⁹ М. Врбашки, *Профано сликарство*, Стеван Тодоровић 1832–1925, Н. Кусовац и др, 157.

⁹⁰ Исто, 160.

⁹¹ Портрет из 1875. године, репродукован је, у: М. Макарић, *Портрет, трајна инспирација уметника*, Београд 2011, 28.

у знаменитој душанки, с руком на сабљи. Моћни торзо владара доминира на оба портрета и тиме шаље јасна, апелативна порука о сувереновој снази и његовој званичној улози у друштву, у којој нема места за владареву приватност. Тако је поред канонског портретног типа представљања кнеза Михаила у трочетвртинском ставу у војној униформи, кодификован и овај тип. Корпулентна представа кнежева представа у душанки имала је снажан меморијски ехо, и у следећим деценијама, да би, са извесним варијацијама послужила као узор и за главни меморијски белег кнеза Михаила – за његов коњанички споменик у Београду.

Стеван Тодоровић је у периоду 1865 – 1867. године насликао и два знаменита портрета за пројектовани маузолеј Обреновића, манастир Крушедол,⁹² реч је о трочетвртинским портретима кнеза Милоша и кнеза Михаила.⁹³ (сл. 235, 236) Велики, помпезни ликови двају владара изведени су у готово природној сразмери. Оквир чине монументални, масивни и богато изрезбарени рамови, чиме се додатно истиче статус портретисаних. Кнез Михаило је приказан поред стуба обавијеног драперијом, чиме су подстакнути његов дигнитет и постојаност, као парадигме стабилности, врлине и несаломивости. У позадини владара представљен је Београдски град чиме је истакнут кнежев значај за Београд, чији је он постао и ослободилац.

Знатно касније, 1882. године портрет кнеза Михаила је у Крушедолу видео Андра Книћанин, и о њему записао следеће :

Прво што ми паде у очи беше огромна слика блажене памети кнеза великомученика, узор дике целог српства, праведног поштеног, неумрлог и јуначког Михајла М. Обреновића, слика је украшена златним рамом, а представља кнеза у природној величини, из доба његове прве владавине, на њему је затворено зелен фрак са белим дугметима и еполетама, руске беле ешарпе са две велике китке, и панталоне од исте боје са црвеном испуском, а поред њега на столу шлем са белом перјаницом, колико моје мајушино разумевање у живопису

⁹² М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, Београд 2008, 158.

⁹³ М. Врбашки, *Профано сликарство*, Стеван Тодоровић 1832–1925, Н. Кусовац и др, 157.

*досеже, реко би, да ову слику није баш неки добар мајстор радио, јер је доста груба и ако верујем да је кнез добро погође...*⁹⁴

Очигледно је да се Книћанину слика није исувише допала. У разлоге нећемо улазити превише, али можемо закључити да је појединац пре замишљао кнежев лик у душанки, са моћним ставом и торзом, него овај помало витешки, или чак фрагилни кнежев лик, чија плошност тела пре асоцира на слабост, неголи на моћ представљеног.

Портрет кнеза Милоша из Крушедола има сличну структуру и такође шаље поруку о готово изванвременској моћи владара и дома Обреновића. Античким храмом који се назире крај владара, апелативно је потврђена стабилност владара, као и његов патриотски рад. Кнез тако постаје отелотворење отаџбине и античког идеала о јавном, отаџбинском раду. Мудрост, сјај и разборитост владара као ехо античких идеала амблематски се учитавају у владара-предводника заједнице. Тиме је заокружен не само монументални крушедолски диптих већ је окончана и целина државног, владарског портрета у доба кнеза Михаила, чији је главни извршилац био Стеван Тодоровић.

Доба владе кнеза и краља Милана

*У средњој дворани према улици..., на зидовима једна спроћу друге стоје у великим златним оквирима, нашим честитим вештаком Стеваном Тодоровићем у телесној величини израђени ликови покојних добротвора наше земље, кнеза Милоша и Михаила, заједно и сликом садашњега светлога кнеза Милана,.....*⁹⁵

Из описа главне просторије новотоворене Грађанске касине, у лето 1869. године, јасно се могу сагледати значај и функција владарских портрета, што је континуирано потврђивано, као што видимо, већ на самом почетку власти кнеза Милана. Церемонијални, масивни портрети двају бивша владара дома Обреновића, рад Стевана Тодоровића (могуће да су у питању крушедолски портрети - прим. аутора), указују на централну фокалну и симболичку позицију

⁹⁴ А. Книћанин, *Путничка писма о школском распусту 1882.године*, Београд 1882, 89.

⁹⁵ *Београдске новости*, Видовдан, бр. 134, год. IX (Београд, 24. јун 1869).

државних портрета у једној јавној установи. Моћне представе подстакнуте мајестетичним златним оквирима биле су у функцији исказивања поштовања унапред детерминисаног посматрача, чији је поглед нужно падао и на трећи портрет, на коме је био приказан млади кнез Милан. Дакле, од самог почетка његове власти лик кнеза Милана замишљен је као државни портрет. Уметнут између легендарних предака, кнежев портрет требало је потврдити репрезентативним представама славних претходника. Како је конципиран лик младог кнеза, не можемо поуздано тврдити, али можемо да претпоставимо на основу портрета младог кнеза који је 1868. године извео Урош Кнежевић.⁹⁶ Портрет је настао вероватно на основу фотографских предложака, од којих су најпознатије биле фотографије А. Н. Стојановића, по оригиналима снимљеним у атељеу А. Н. Диздеријеа у Паризу, дакле пре ступања кнеза Милана на престо.⁹⁷ Портрет владара, али ипак детета, био је сигурно недовољно снажна визуелна порука, па се његова слика морала опточити са два друга моћна владарска портрета. Нешто доцније, 1870. године, Кнежевић је још једанпут насликао младог кнеза, с идејом да Антон Хартингер из Беча хромолитографише портрет.⁹⁸ Једну литографију је наменио Мини Вукомановић, а другу њеном сину Јанку.

Но, потреба за конституисањем званичног државног портрета с ликом кнеза Милана терала је владара, елиту и уметника да приступе уобличавању кнежеве представе. Један од првих правих владарских портрета била је знаменита представа кнеза у војном оделу, дело настало у атељеу Феликса Турнашона Надара, 1874. године, које се чува у Народном музеју у Београду⁹⁹ (сл. 237) Готово истоветна кнежева представа, такође из 1874. године, која је произашла из Надаровог атеља, налази се данас у Војном музеју у Београду.¹⁰⁰ Владар је представљен у готово истоветној позицији, где став, одело, маркациони шлем и неутрална позадина маркирају концепт владара ратника. Млади владар, визионар,

⁹⁶ Портрет се налази у власништву Музеја града Београда, и заведен је под инв. бр. У–88: П. Васић, *Урош Кнежевић*, 132.

⁹⁷ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 62–63.

⁹⁸ П. Васић, *Урош Кнежевић*, 79.

⁹⁹ У Народном музеју у Београду налази се портрет краља Милана и заведен је под редним бројем 829: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 205; Н. Кусовац, *Ђура Јакшић, сликарство*, сабрана дела, 172.

¹⁰⁰ Љ. Дабић, *Српски владари и војсковође*, 38.

гарант је националне будућности, чија је маскулинозност и милитарност очигледна упркос младалачком кнежевом узрасту. Његов поглед који се губи у даљини не означава ишчезнуће, већ сугерише на визију и антиципацију будућности. Владарев поглед постаје гарант мудрог промишљаја и тако гарантује сигурну будућност заједнице.

Визионарска представа кнеза, упркос одлика стабилности и поретка, на које упућују војне инсигније и блоковитост владаревог тела, није имала довољно иконичне, изванвремености да би могла да буде успешна представа владарског портрета, којом би се превентивно потврдила циркуларност и непромењивост власти. Трагање за канонским ликом краља Милана у доба његове владавине вероватно је било отежано и његовом виолентном природом, која је тешко могла бити пренета на платно тако да испуњава захтевану верност у представљању унутрашње и спољашње тектонике портретисаног. Стога можда и није било правог официјелног, званичног лика краља Милана, што је условило да владарска репрезентација у случају његовог иконографског кодификовања остане без јединственог прототипа.

Фотографија сликаног портрета, рад Стеве Тодоровића,¹⁰¹ која се налази у власништву Војног музеја (сл. 238),¹⁰² једна је од најзначајнијих представа милитарног изгледа кнеза Милана, настао средином осме деценије 19. века. Релативно млади владар приказан је у типичној визионарској пози, у војној униформи. Загледан у будућност, владар контролише време, садашњост је његова, али он антиципира и пројектује и будућност. Порука реципијенту је јасна. Одлучни владар гарант је државног и народног благостања што је додатно потврђено и војном униформом, као и њеним елементима, попут капе која се налази на пулту, чиме провоцира стари иконографски мотив о владарској инсигнији која је аплицирана на подест крај владара.

¹⁰¹ На ауторство портрета ми је указала Љубица Дабић, кустоскиња Војног музеја у Београду. Додатне информације о портрету налазе се, у: *Књига инвентара историјских предмета Војног музеја од 1936 до 1941.*

¹⁰² Фотографија се налази у власништву Војног музеја Србије и заведена је под инвентарским бројем Р-6671. Сликани портрет је био изложен крајем четврте деценије 20. века у у оквиру Одељења династије Обреновић Војног музеја у Београду. Репродукција поменуте поставке публикована је, у: А. Радовић, П. Лажетић, *Војни музеј 1878–2000*, Београд 2000, 26.

Тако, акцесорни елементи постају референтна ознака владара и визуелни белег његовог владарског програма. Контролисана, строга поза ипак је донекле ублажена, нехотичним али намештеним покретом десне руке. Наслонивши лагано шаку на пулт, с рукавицом у руци, која је симбол отмености и грацилности грађанског кода, кнез указује на важење старог корпоралног језика у обличавању портретне величајности.

На концу, поред кнеза приказана је биста и славом овенчаног кнеза Михаила. Почивши владар, визуелизован бистом, постаје гарант власти новог кнеза. Поглед преминулог кнеза такође је визионарски, окренут унапред, пројектован у сутрашњост, поглед који се с погледом кнеза Милана додирује у једној тачки као двојни парагон, чини јединствен системски поглед, који указује на снагу, одлучност и прогрес који оличавају нови владар и дом Обреновића.

Проток година давао је кнезу, и потоњем краљу, ауру мужевности, која је истицала концепт владара ратника, војника. Мужевност кнежева видљива је већ на портрету који је 1875. године насликао Ђура Јакшић (сл. 239). Маскулиозна појава кнеза Милана потврђена је мишицама, које се јасно уочавају испод војне одеће. Маскулинитет владара, потцртан снажним торзом, као и гестом прекрштених руку, симболизује одважност, снагу и ангажованост. Владар је активан, он покретом и ставом још једном потврђује снагу и моћ, које додатно визуелизује снажно, експресивно црвенило његове војне одежде. Попут античког хероја, снажни, развијени владарев торзо указује на позорност владара који својом претећом појавом упозорава и смирује.

Представа краља Милана као владара војника кулминира на слици иностраног сликара, чији се фотографски снимак налази у власништву Архива Србије¹⁰³ (сл. 240). На том портрету краља Милана представљен је владар у зрелим годинама, чија се моћна, монументална фигура помаља из тамне позадине. Неутралност позадине истиче владара, манипулативно симулирајући значај краљевог торза и лица. Снажни, монолитни, блоковити владар ратник, обавијен шињелом, загледан у будућност, контролише сопствени хабитус, али и просторни

¹⁰³ Фотографија је власништво Архива Србије и заведена је под инвентарским бројем РО 116-39.

домен адресанта. Контрола је потпуна и владар помоћу сликовне илузије стиче апсолутну доминацију над потенцијалним посматрачем.

Након проглашења Краљевине Србије владар је наставио да истиче свој милитарни дух, што се уочава и на портрету краља који је 1882. године насликао Стеван Тодоровић.¹⁰⁴ Слика владара у свечаној, гала, генералској униформи, у ноншалантном ставу, с белим рукавицама, које опуштено држи, одаје извесну краљеву релаксираност, са импликацијом на дискурс госпоштине, који је постао део општег војног дискурса. Представа краља одише једним салонским, помало театралним духом у указује на *ново лице* војника, чије деловање није искључиво на бојном пољу већ и у једном помпезном, угодном свету елитног грађанства.

Следеће, 1883. године, Стеван Тодоровић је насликао готово идентичан портрет краља Милана.¹⁰⁵ Овога пута је у форми тонда приказао само лице краља Милана. Вероватно је имао намеру да кадрирањем краљевог лица и смештањем у специфичну симболичну форму медаљона канонизује владарев лик, с идејом да он задобије форму *првобитног* портрета новог и првог краља након Косова. Очигледно је да идеја није реализована, будући да портрет није оставио већег трага у другим медијским гранама.

У време владе краља Милана није било превелике потребе за реевокацијом славних претходника. Харизматична личност краљева довољно је била присутна у јавности. Међутим, митска личност кнеза Милоша и даље је била у фокусу јавности, па и сликарске праксе. Павле Чортановић¹⁰⁶ је 1885. године насликао портрет кнеза Милоша, који се данас налази у Народном музеју у Крагујевцу.¹⁰⁷ Канонском кнежевом представом, са минималним изменама у лику (нешто већи бркови), потврђена је снага типског, иконографског решења. Допојасни кнежев лик, представљен у трочетвртинском профилу, гологлав са самуровом капом у

¹⁰⁴ Слика је репродукована у: Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд–Нови Сад 2002, 166.

¹⁰⁵ Исто, 167,

¹⁰⁶ Више о Павлу Чортановићу: М. Врбашки, *Павле Чортановић: (1830–1903), пионир популарне уметности*, Нови Сад 1990; Д. Димитресковић–Папалуцић, *Павле Чортановић, сликар у Неготину*, Неготин 2003.

¹⁰⁷ Портрет се налази у власништву Народног музеја у Крагујевцу, и заведен је под инв. бр. 42.

руци, и даље је био најупечатљивија форма у представљању кнежевог портретног лика, на шта упућује и континуирана, већ рутиниска пракса реинтерпретирања основног кнежевог портрета. На готово истоветан начин уметник је 1890. године насликао портрет кнеза Милоша, данас у Музеју Крајине у Неготину.¹⁰⁸

Мали број сачуваних портрета кнеза Михаила из доба владе кнеза Милана,¹⁰⁹ потврђује, као и у случају с портретима кнеза Милоша, да је одсуство портрета славних претходника могући одраз снаге актуелног владара, коме за одржавање на власти нису били потребни ликови славних предака. Уколико их је и било, они су били локалног карактера, особито везани за просторе на којима се снажно осећао култ првих кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића.¹¹⁰ Поред већ поменутих портрета кнеза Милоша у изведби Павла Чортановића, дубок траг на територији Источне Србије оставио је и Милисав Марковић,¹¹¹ сликар познат по визуелизацији кнеза Милоша и кнеза Михаила у црквама Тимочке крајине.¹¹² Он је 1887. године насликао портрет кнеза Михаила, који се данас налази у Музеју Крајине у Неготину.¹¹³ На трочетвртинском, типском портрету представљен је владар у седећем положају и заасигурно је настао на основу распрострањене фотографије – разгледнице, која се данас налази у Музеју града Београда.¹¹⁴

Очигледно је настојање сликара изван главних уметничких токова и државних поруцбина да у складу са околностима и локалном традицијом изобразе

¹⁰⁸ Портрет је заведен по инв. бр. 00003. Павле Чортановић је насликао и портрет Карађорђа реинтерпретирајући канонски портрет Карађорђевог, познат по Кнежевићевој копији портрета који је извео Боровиковски. Портрет је у власништву Музеја Крајине у Неготину, и заведен је под инв. бр. 00002. Датиран је у 1890. годину.

¹⁰⁹ Претпостављену тезу износимо са дозом потребног опреза, будући да је материјална девастација током времена учинила немогућим потпуну слику прошлости. Да је било портрета кнеза Михаила, насталих највероватније у доба владе кнеза Милана, говори и чињеница да је немачки сликар August Ludwig Theodor Pixis (1831–1907) насликао портрет кнеза Михаила. Народни музеј у Београду је откупио недатовани портрет од К. А. Радивојевића 1897. године: П. Ж. Петровић, *У потрази за несталим уметничким делима из Народног музеја у Првом светском рату*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 583.

¹¹⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 114–126.

¹¹¹ У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, Зборник Народног музеја у Београду XXX–2, Београд 1987, 151–176.

¹¹² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 129.

¹¹³ Портрет се налази у власништву Музеја Крајине у Неготину и заведен је под инв.бр: 00014.

¹¹⁴ Разгледница је заведена под инв. бр.V–3073.

портретне представе првих Обреновића. Тако су портретне представе кнеза Милоша и кнеза Михаила паралелно егзистирале с доминатним обрасцем, по ком је лик кнеза Милана увиђен као отелотворење државног, официјелног портрета.

Доба владе краља Александра Обреновића

Портрети с ликом малог престолонаследника Александра настали су у време власти његовог оца, краља Милана. Водећи уметници тог периода сликали су престолонаследника, попут Влаха Буковца, 1882. године¹¹⁵ и Ђорђа Крстића, око 1880. Године.¹¹⁶ Покушај стварања официјелне, државне слике с ликом малог престолонаследника очигледно је суштински био тешко спроводљив. Лик детета и његово право на сопствени, дечји хабитус, упркос строгој контроли одрастања младог Александра, били с у опозиту са захтеваном, церемонијалном сликом државног портрета. Дете је имало, или је барем требало да има, право на дечју слику.¹¹⁷ Таквог краљевића је и приказао Ђорђе Крстић, насликавши у лику малог владара дете с правом на своју партикуларну дечју личност, која је још изван координатног система правила и обавеза.

Неофицијелну, опуштенију ноту могао је имати и портрет који је, по личном казивању извео Влахо Буковац, насликавши краљевића у дворишту, када му је било седам година.¹¹⁸ Међутим, вероватно је потрага за канонском представом младог краљевића била неопходна, па је Стевна Тодоровић око 1880. године насликао престолонаследников портрет који би се могао окарактерисати као званичан, државни портрет, иако је у питању дечја представа.¹¹⁹ Краљевићев портрет са фесом, у народном оделу, постао је предмет медијског трансфера, будући да је репродукован, између осталог, и у календару *Орао*.¹²⁰ Тиме је канонизован лик краљевића, чиме је и једно дете постало предмет медијског диктата и визуелно средство пропагандног програма државе и круне.

¹¹⁵ V. Kružić-Uchztel, *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855–1922*, Zagreb 2005, 37.

¹¹⁶ Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001, 157.

¹¹⁷ Више о представи детета у српској уметности и култури 19. века: В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Нови Сад 2004.

¹¹⁸ В. Буковац, *Мој живот*, Београд 1925, 119.

¹¹⁹ М. Врбашки, *Профано сликарство*, Стеван Тодоровић, 1832–1925, Н. Кусовац и др, 167.

¹²⁰ *Орао. Велики илустровани календар за 1882. годину*, Нови Сад 1882, 10.

Непосредно пред почетак самосталне владавине краља Александра било је више покушаја конституисања владарског портрета, као претпоставке скорог устоличења краљевића Александра. Из пера извештача немачког листа *Allgemeine Zeitung* за 1891. годину сазнајемо о теорији владарског портрета, са посебним освртом на стање сликарства у Србији, као и на делатност сликара Стевена Тодоровића. Аутор текста истиче да је Стевна Тодоровић ученик Карла Рала, а да су најзначајније слике његовог опуса владарске представе кнеза Михаила, краља Милана,... које се налазе у Двору.¹²¹

Исте године, 1891. у септембру, Београд и Народни музеј посетио је сликар из Венеције, Бертолдо Липај.¹²² Он се том приликом сусрео и с намесником и министром просвете, као и краљем. Тада је пред њих изнео нацрт парадног, краљевог портрета, који је замислио да богато уоквири, и који је планиран да буде постављен у дом Народне скупштине.¹²³ Ускоро из новинског извештаја сазнајемо да је краљ дао сликару допуштење да изведе портрет у природној величини. У новинском извештају се наводи и да је Липај ученик чувеног сликара Александра Кабанела, чиме је додатно истакнут његов ауторитет.¹²⁴

Почетне године самосталне владе краља Александра обележене су покушајима да се конституише његов официјелни портрет. Тако, 1894. године сликар Херман Васмут слика краља у трочетвртинском ставу,¹²⁵ искићеног многим ордењем, чиме је требало да се потврде владарева легитимност и статус. Психолошки интониран портрет владара, чији се лик нежно помаља из неутралне, тамне позадине, као да је недовољно стерилан да би могао бити званични владарев портрет. Истовремено, он поседује одлике владарског портрета, на шта указује аутореферентна владарева појава, која не ступа у директни контакт са посматрачем. Изоловани мајестетични владар ипак остаје контактано везан са адресатом, који њега посматра одоздо, чиме се истиче субординација савршеног објекта и подређеног реципијента.

¹²¹ *Уметност, Сликарство у Срба*, Мале новине, бр. 254, год. IV (Београд, 16. септембар 1891).

¹²² Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. 4, Београд 2007, прир. М. Јагодић, 144.

¹²³ *Личне вести*, Мале новине, бр. 226, год. IV (Београд, 28 септембар 1891).

¹²⁴ *Професор Б. Липај*, Мале новине, бр. 228, год. IV (Београд, 1. октобар 1891).

¹²⁵ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 408–409.

Истој намени није одговорио ни портрет краља Александра који 1895. године ¹²⁶ насликао Марко Мурат. ¹²⁷ Представа владара у интерпретацији уваженог уметника није могла проћи незапажено. У листу *Дело* изашао је 1895. године је афирмативни приказ слике: ¹²⁸

*Наш познати сликар г. Марко Мурат (Дубровчанин) израдио је ових дана у Краљевом двору лик Њег. Величанства Краља Александра за Министарство финансија. Краљ је у тој најновијој слици нашег одличног уметника израђен у природној величини у ђенералској униформи стојећи поред једног сточића, више кога се на зиду виде врло укусно и врло вешто израђени рељефи Краља Милана и Њеног Величанства Краљице Наталије. За њиховим Величанствима се спушта велика завеса од тешке кадифе, иза ње нам се у особито дивној светлости указује попрсје Књаза мученика. Као што читаоци виде ово је читава слика, а није само лик, али је уметник успео да нам особитом својом вештином представи тако јако главни предмет своје слике, Његово Величанство Краља, да она ништа не губи од свог главног карактера и захтева да буде лик *par excellence*. Ми смо се само дивили овом најновијем раду г. Мурата, у коме не знате шта пре да хвалите: да ли лепоту цртежа или светлост која је јединствена код г. Мурата и која даје свим његовим радовима обележје оригиналности.*¹²⁹

Афирмативна критика као одраз снаге литерарне критике означила је Муратову слику као важан сегмент *високе уметности* у систему владарске репрезентације. У представи владара у пуној фигури, окруженог бистама и медаљонима славних породичних претходника (кнез Михаило, краљ Милан и краљица Наталија), у ентеријеру типичном за епоху грундерцајта, наглашен је гламурозан *простор* који замагљује захтевани суви, редуковани владарски портрет са акцентом на икониčnost владаревог лика. Декоративни ентеријер одражавао је дух епохе: раскош и гламур, који су постали вредност по себи, и чију суштину је пратила и лагана сликарева кичица, која се у својој виртуозности понела за духом времена, поставши самодовољни, готово фриволни субјекат, који

¹²⁶ Љ. Дабић, *Српски владари и војсковође из збирке Војног музеја*, 17.

¹²⁷ Више о Марку Мурату: М. Мурат, *Из мог живота. Аутобиографија*, прир. А. Мамић – П. Петровић, Београд 2007.

¹²⁸ *О Муратовој слици краља Александра*, Дело VI, 1895, 514.

¹²⁹ Дело VI (Београд 1895), 514.

је занемерио суштину репрезентације владарског лика. Стога оба ова портрета нису ни могла бити изабрана за масовну репродукцију у другим медијима, тиме оставши изван званичне мултипликације владарске представе.

Крај 19. века у Србији обележен је слабошћу режима краља Александра и, последично, убрзаном производњом владаревог лика. Покушаји популарисања краљеве слике пласирањем оптималног краљевог лика изведени су с циљем да се произведе његов канонски лик. Можда је с том намером и унајмљен знаменити аустријски сликар Антон Гаузе, који је 1897. године насликао портрет краља Александра у парадној генералској униформи,¹³⁰ или је пак у питању била намера да ослика владара у складу с помпом и сјајем који су пратили двореове на крају 19. века. Дворски гламур, раскош и луксуз постајали су део дворског живота, који је постао мерило владаревог имица, па је такав дискурс вероватно уоквирио и Гаузеов портрет краља Александра. Раскош и луксуз вредносно су дефинисали владара, чија се вредносна моћ донекле губила, да би се реафирмисала у раскошним визуелним представама.

У контексту трагања за основним владарским портретом краља Александра сагледаћемо и неколико суверенових портрета који су настали крајем 19. века. Слика Никола Милојевић је 1898. године¹³¹ насликао краљев профилни портрет са самуровим калпаком и перушком.¹³² (сл. 241) Прочишћеност слике и веризам детаља који води готово до хиперреализма указују на медијско прожимање и снажан уплив фотографске технике на сликарско платно. Истовремено, меморијску профилну представу краља требало је и умножити, с идејом да се масовно и јефтино мултиплицира и пласира по јавним здањима.

Медијски трансфер и конекција фотографије и сликарства потврђени су и идуће године. Тада је у излогу радње Милана Јовановића изложена фотографија краља Александра на основу које је у Паризу слику *масним бојама* извео Светислав Јовановић.¹³³

¹³⁰ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ 1, Београд 1991, 337.

¹³¹ У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, Београд, 1999, 167.

¹³² Портрет се налази у власништву Народног музеја у Београду: П. Петровић, *Обреновићи, Портрети Обреновића из Збирке Народног музеја у Београду. Предмети из збирки Народног музеја у Крагујевцу*, 31.

¹³³ *Слика Краља Александра*, Вечерње новости, бр. 186, год. VII (Београд, 9. јул 1899)

Исте, 1899. године 1. августа Драгомир Ст. Глишић изложио је у Грађанској касини у Београду слику краља Александра у природној величини. Улаз је био слободан,¹³⁴ чиме се подстицала јавност да у што већем броју партиципира. За Миленијумску изложбу у Паризу¹³⁵ Стеван Тодоровић је насликао портрет краља Александра. Овом сликом је на изложби у Паризу представљена српска држава и њена династија.

Венчање краља Александра и краљице Драге подстакло је производњу њихових портрета, који су били не само део стварања меморије на њихово венчање и спајање двеју кућа, већ су имали и одлике владарског портрета. Тако је Београдско савезно ловачко удружење 1900. године поручило слике краља и краљице. Портрет је 1901. године довршио Милан Јовановић.¹³⁶ Сlike су потом пренете у просторије Удружења, чиме је потврђена везаност Друштва за кућу Обреновића, будући да је устројено за време власти кнеза Милана.

Исте године направљен је много амбициознији план у погледу реализације канонских представа краља и краљице, са циљем да оне постану типске, званичне владарске слике. У ту сврху анагажован је чувени уметник Влахо Буковац, некада сликар портрета краљице Наталије и краљевића Александра.

*Не само у српском већ у целом образованом свету познат је Буковац. Нарочито је чувен као портретиста, и већ је радио ликове многих великиј јевропских владара и владарки. Сада се Буковац налази у Смедереву, где подуже време ради слике њих. Сlike се раде у такз. Plain-air-у., што ће рећи под отвореним небом, под сунчаним зракама у пуној светлости, и који су имали прилике да ту израду виде особито је хвале и веле, да ће то бити боље од свију досадашњих слика Њих. Биће изложена у радњи књижара Стајића.*¹³⁷

Године 1901. Буковац је израдио два профилна портрета, које је насликао на отвореном, што је новина. На представи краља Александра, која нас највише

¹³⁴ *Изложба слика*, Вечерње новости, бр. 206, год. VII (Београд, 29. јул 1899)

¹³⁵ *За париску изложбу*, Вечерње новости, бр. 345, год. VII (Београд, 15. децембар 1899).

¹³⁶ *Ловачко удружење*, Вечерње новости, бр. 40, год. IX (Београд, 9. фебруар 1901).

¹³⁷ *Слика Њихових величанстава*, Старе мале новине, бр. 141, год. I (Београд, 22. август 1901).

интересује, приказан је владар у зеленом, светлосном отвореном пољу. (сл. 242) Међутим, суштина владарског портрета техничким изменама није промењена, већ је срж владаревог лика још више подстакнута позадином. Иконичност представе подстакнута је негацијом миметичког света. Позадина је постала орнаментална, сецесијска, дводимензионална плоха, која се слива у јединствену структуру с ликом краља Александра и тако спаја орнаментику и тело у један визуелни систем, дајући му ауру схематизоване иконичности, неопходне за владарски портрет.

Ускоро је Буковац за израду краљевог портрета награђен Медаљом Светога Саве трећег степена, чиме је високо валоризован његов рад, будући да је јасно подстакао задовољство елите и Двора изведеним владарским портретима.¹³⁸ Колико је задовољство приспелим портретима било, доказ је и податак да су они најпре изложени у излогу радње Ајдарића и Зорића, и то само три дана, да би потом били послати у француски завод да се у што већем броју *размноже*.¹³⁹ Популарност Буковчевих портрета¹⁴⁰ потврђена је медијским трансфером у новинама, литографијама....

Почетком 20. века слабост краља Александра морала се надоместити сликом одсутног владара, краља Милана, чија је потентност још увек била тражени владарски идеал у добром делу јавности. Тако је 1900. године сликар Милисав Марковић насликао слику краља Милана у старом српском оделу.¹⁴¹ Очигледно је требало изнаћи и коначно кодификовати канонски лик краља Милана. Међутим, као што то није било могуће за време његове пуне власти, још је теже било то накнадно спровести, будући да су други сликари краља Милана представљали углавном по уобичајеном обрасцу, у војној униформи са различитим варијацијама. Следеће године је сликар Боривоје Стевановић изложио слику *краља Милана у природној величини* у радњи Карла Хофингера, позлатара, у

¹³⁸ *Одликован*, Вечерње новости, бр. 223, год. XI (Београд, 25. август 1901)

¹³⁹ *Изложене*, Вечерње новости, бр. 223, год. XI (Београд, 25. август 1901).

¹⁴⁰ Тако се критика похвално изразила о портретима краља Александра и краљице Драге које је Буковац изложио на изложби у Бечу у салону Јевгенија Артина, у фебруару 1903. године: Зорисоав, *Са Буковчеве изложбе*, Нова искра, бр. 2, год. V (Београд, фебруар 1903).

¹⁴¹ *Црква споменик*, бр. 180, год. X (Београд, 2. јул 1900).

згради до суда.¹⁴² Слика је: *израђена масним бојама, у богатом раму.*¹⁴³ Била је намењена продаји - наступа моменат да и један оргинал, не само уметнички већ и репрезентативни, бива изложен јавној продаји, чиме двострука оригиналност постаје предмет потрошачке културе и продукт робноновчане размене.

Коначно, Ђорђе Крстић је 1902. године за ћурлински споменик насликао постхумни, меморијални портрет краља Милана.¹⁴⁴ Седећи, тричетвртински профилни портрет краља Милана настао је на основу фотографског предлошка са евентуалном претпоставком да постане канонски, протопортрет краља Милана. Симболистичка представа краља додатно је потцртана многобројним симболичким акцесорним елементима, који су постављени да би појаснили краљеве заслуге за ослобођење Ниша (панорама Ниша, града који је краљ ослободио, опозит крста и месеца, као метафора борбе добра и зла, хришћанства и ислама...). Међутим сменом власти и затирање меморије на династију Обреновића сасечена је евентална намера идеатора ћурлинског споменика да се трајно конституише визуелна меморија на лик почившег краља Милана. Црвена боја доминира портретом симболишући царско достојанство, будући да пурпурно црвена још од античког царског програма означава владарско достојанство. Истовремено, симболистичка визија краља Милана у изведби Ђорђа Крстића подразумевала је приказ релативно крхког владара, пре визију неголи потентног владара каквим је јавност перципирала краља Милана. Тако је ћурлински портрет краља Милана првенствено био намењен одржању локалног сећања на почившег владара, као и елитној публици која је била *отворена* за нове идејне и стилске уметничке изразе, попут симболизма.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

С династичком променом актуелизована је потреба за кодификовањем владарског портрета краља Петра. Јачање институција и популарисање новог

¹⁴² *Слика Његовог Вел. Краља Милана*, Старе мале новине, бр. 133, год. I (Београд, 14. август 1901).

¹⁴³ *Исто*.

¹⁴⁴ И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића*, 79–123.

владара вршени су преко реактуелизације лика вожда Карађорђа као легендарног оснивача династије. Међутим, новом владару је, поред слике освештаног претка, била потребна сопствена визуелна пројекција којом би се манифестовао у јавној сфери.

Одмах по промени власти остварен је контакт с уметницима који, су се утркивали да изобразе владарев лик и произведу канонски портрет. Уметницима је евентуална поруџбина са Двора, могла, поред економске добити, да обезбеди статусно и професионално задовољење. С таквом идејом је још 1901. године на српски двор дошао Петар Николић, познати књижевник из Загреба. Он је лобирао за познатог портретисту Влаха Буковца да добије право на осликавање *верних портрета* краља Александра и краљице Драге, с циљем да се они касније масовно умноже.¹⁴⁵ Конституисање канонског портрета владара могло је обезбедити уносан посао сликару и његовим агентима. Николић и Буковац добили су краљевско одобрење, након чега је поступак производње владарског портрета и започео. Истоветна ситуација збила се и по доласку краља Петра на власт, те је Влахо Буковац опет био најозбиљнији кандидат у конкуренцији за канонизовање портретног лика новог владара. Портрет владара је из освештане сфере репрезентације владара *свучен* у домен тржишне утакмице, при чему ипак није у потпуности деконструисана аура слике владара, као ни вредност уметничке израде.

Не може се искључити у потпуности ни могућност да је код неких уметника било и личних емоција према старој династији оличеној у лику новог краља. Такво осећање нагнало је, по сопственом признању, сликара Николу Милојевића да, подстакнут фаворизовањем у јавности сликара Влаха Буковца, каже да је он сликању краља приступио као:

(Ја сам) син Шумадије чији су претци војевали у заједници са Великим војводом Крађорђем, а противу стране најезде и силе у нашој земљи. Дакле као сликар и Србин домородац без икаквих задњих намера или користољубивих,

¹⁴⁵ Бранково коло, бр. 27 - 27, год. VII (Ср. Карловци, 5 (18) јул 1901).

умолио сам Њ. В. Краља да га сликам, Њ. В. Краљ благоизволро је милостиво усвојити моју молбу и ја сам га почео сликати.¹⁴⁶

По избору краља Петра, сликар Никола Милојевић му се јавио депешом и честитао. Потом је и отишао код њега у Женеву, и договорено је да га портретише по повратку у Београд.¹⁴⁷ Договор је био испоштован, тако да је уметник одмах по краљевом доласку у Србију посетио Двор, и то два пута. Том приликом сликар је фотографисао краља и обавезао се да ће по најбољем снимку израдити његов портрет уљаним бојама.¹⁴⁸ Миливојевић је фотографисао краља, између осталог, и зато што је краљ тих дана много путовао и није могао да у континуитету позира пред сликарем.

Могућност манипулације у току настанка краљевог портрета наговештена је фотографисањем краља. Припремна фотографија је доказ да је уметник фотографисао краља у првом плану, чиме је чак и са техничке стране олакшан накнадни сликарски део посла. Међутим, очигледно да фотографија није била довољна сликару за потпуни и аутентични приказ владаревог лика. Тако је, у потрази за што вернијим, историјским ликом владара, прибегао правилима академског поступка, који је подразумевао поштовање правила аутентичности. Фотографија из уметничког атељеа,¹⁴⁹ (сл. 243) показује да је сликар, зарад што прецизнијег и анатомски потпунијег приказа краљевог тела, импровизовао краљеву одежду (лутка је послужила као модел за краља).¹⁵⁰ Истовремено, крајева одежда је допринела да се што верније представи официјелни владарев костим, потврдивши захтевану поступност у изради крајње композиције. Тако је поступним процесом коначно уобличен такозвани *Портрет краља Петра са сабљом*. У сваком случају, одмах по довршетку портрета, у јавности је са одобравањем прихваћен његов рад, будући да је он, по појединим критичарима,

¹⁴⁶ У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 135.

¹⁴⁷ Штампa, бр. 151, год. II (Београд, 22. јун 1903).

¹⁴⁸ Исто.

¹⁴⁹ У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 73. За потребе рада користили смо се фотографијом која се налази у власништву Архива Народне банке Србије (Фонд Марка Стојановића), и која је заведена под инвентарским бројем МС 7312 4b8.

¹⁵⁰ Исто, 72–73.

оцењен као *изванредан, уметнички*.¹⁵¹ Истовремено, већи део јавности се критички односио према Милојевићевом делу, замерајућу му понајпре одсуство уметничке вредности, као и одсуство његовог *верног* краљевог лика.¹⁵² Иако је краљев портрет изгубљен током Првог светског рата,¹⁵³ његов изглед је познат захваљујући сачуваној олеографији.¹⁵⁴ На њој је представљен владар у генералској униформи са Ореденом кнеза Лазара око врата. Суверен је представљен седећи, у трочетвртинском профилу, са сабљом у левој руци, насликан по природи, како стоји поред сликаревог потписа у доњем левом углу. Иза њега је приказана завеса која је готово иста као на једној фотографији на којој је приказан у скоро истоветном положају као на портрету.¹⁵⁵ Очигледно се сликар послужио и фотографским предлошком приликом финалне обраде слике, па одатле и представа краља у ентеријеру идентичном оном на фотографији. Постојање олеографије потврђује успех оригиналног Милојевићевог портрета краља Петра, као и наклоност Двора, без кога би умножавање било немогуће. На позитиван став Двора указује и чињеница је Никола Милојевић током наредних година извео још неколико краљевих портрета, о којима постоји мало сачуваних података.¹⁵⁶ Милојевић је 1905. године насликао и копију Карађорђевог портрета¹⁵⁷ по Милошу Тенковићу (1874),¹⁵⁸ представивши у малом формату вожда у стојећем положају, ослоњеног на пушку у десној руци.

Ускоро је поруцбину да наслика краљев портрет добио и Ђорђе Крстић, који се обавезао да уради портрет за велику салу Класне лутрије у Београду.¹⁵⁹ Потом је, као што смо већ истакли, краљев портрет насликао Влахо Буковац, утврдивши тако канонски владарев лик.¹⁶⁰ На допојасном краљевом портрету у црвеном мундиру, владар је приказан у реалном времену, дакле с потребном

¹⁵¹ *Слика краљева*, Вечерње новости, бр. 246, год. XI (Београд, 5. септембар 1903).

¹⁵² М, *Сликарство, Слика Њ. В. Краља Петра I, Велика Србија*, бр. 53 (Београд 16. јул 1903), 3. Пренесено, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 73.

¹⁵³ Н. Кусовац, *Живот и дело сликара Николе Милојевића (1865–1942)*, Зборник Народног музеја VII (Београд 1973), 74–87, посебно 80.

¹⁵⁴ Олеографија је репродукована, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 75.

¹⁵⁵ У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 75.

¹⁵⁶ У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 74.

¹⁵⁷ Исто, 160.

¹⁵⁸ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 162–163.

¹⁵⁹ *Нова краљева слика*, бр. 235, год. II (Београд, 14. септембар 1903).

¹⁶⁰ V. Kružić–Uchztíl, *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855–1922*, 125.

дозом веризма, али са једном дозом изванвременске постојаности, која је очигледно била довољна да овај краљев портрет стекне ауру оригиналног, јединственог краљевог лика, који је, и поред одређених контроверзи, постао баш тај протопортрет краља, потврђен накнадном визуелизацијом у многобројним медијима.

Слава Влаха Буковца, који је још 1879. године портретисао краља за време његовог боравка на Цетињу,¹⁶¹ очигледно је била довољна да његова представа краља Петра задобије ексклузивно право на статус канонске владареве представе. Иако је јавност упутила одређене замерке и његовом портрету краља, ипак је он однео победу у директној конфронтацији с Милојевићевом представом краља. Строга церемонијалност и употреба идеалистичког реализма били су довољни да се однесе превага над Милојевићевим портретом краља Петра, коме је замерано да је слика краља беживотна, изведена непропорционално (плитак торзо...) уз обилну употребу дречећих боја.¹⁶² Милојевић се није уподобио декоруму владарског портрета. Мајсторство у изради и осећај за правилну представу владареве суштине владарског имали су се остварити поштовањем теорије прикладности. Владар је морао да буде метафора одмерености и уздржаности. Веродостојност правилно насликаног тела употпуњавала се смиреним сазвучјем тонова и правилном употребом палете боја. Такође, у негацији Милојевићевог портрета истакнуто је одсуство мекоће и пуноће тона и израза, што су неопходни претпостављени ликовни и структурални елементи једног правилно изведеног портрета.¹⁶³ Са извесном дозом опреза можемо закључити да су основне подобности владарског портрета биле препознате у Буковчевом портрету краља Петра који је, и поред извесне уздржаности критике, ипак био свакако прикладнији у односу на Милојевићеву представу краља.

Портрет краља Петра насликала је 1903. године и руска уметница Љвов-Парлаги. Моменат сликања краља остао је забележен оком камере, чиме је визуелизован драгоцен моменат када краљ у војној одежди позира у атељеу

¹⁶¹ Исто.

¹⁶² *Сликарство, Портрет Њ. В. Краља Петра од г. Милојевића*, пренесено, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 138.

¹⁶³ Исто.

уметнице.¹⁶⁴ (сл. 244) Моменат инсценације краља пред уметником казује о процесу настанка владарских портрета, који нису настајали само на основу медијског трансфера, већ су реализовани и у живом сусрету владара и уметника, чиме је церемонијалном краљевом позирању ипак дата једна доза непосредности и намештене спонтаности. Тако је дефинисан апсолутни идеал у конципирању владарског портрета-остваривање апсолутне аутентичности у репрезентовању владара, а што се постиже непосредном интеракцијом сликара и владара.

24. октобра 1903. сликарка је изложила краљев портрет у Грађанској касини у Београду, у присуству новинара, књижевника и представника власти, и то, како се истиче, са успехом,¹⁶⁵ *оставивши јак утисак на присутне.*¹⁶⁶ Међутим, део јавности је убрзо реаговао оценивши краљев портрет веома негативно, што указује на зрелост српске ликовне критике, али и целокупне јавне сфере у Србији на почетку 20. века. Поларизација мишљења, критичко размишљање, борба ставова умногоме су се баш на питању владарског портрета сукобљавали или пак прожимали, па у том светлу можемо сагледати и критику портрета коју је изнео неименовани критичар:

Гђа Парлаги, књегиња Лвов изложила је у Грађанској Касини слику Његовог Величанства Краља Петра I, коју је ових дана овде израдила.

¹⁶⁴ Фотографија на којој је представљен моменат осликавања краља Петра, репродукована је, у: М. Вукичевић, *Краљ Петар, Од рођења до смрти*, Београд 1922, без пагинације.

¹⁶⁵ *Данас је пре подне у дворани Грађанске касине изложен портрет Краљев, који је прекјуче довршила чувена сликарка књегиња Лвов-Парлаги. О самом портрету ми ћемо донети оцену једног стручњака, али још сада на овоме месту можемо рећи, да је овај уметнички рад велике књегиње Лвов у најпунитој мери достојан велике репутације, коју она ужива у свем уметничком свету. Портрет краљев изложен је на врло укусан начин. Почетку ове изложбе, која ће несумњиво привући велики број посетилаца, присуствовали су само позвани новинари, књижевници и неколико дама. Сви присутни честитали су књегињи Лвов на одличном успеху. Ова изложба која ће трајати само данас, сутра и у недељу, приређена је врло хуманом циљу. Улазница од особе кошта пола динара. Чист приход поделиће се на Бачку Трпезу, и на сиротне и одличне ученике Сликарске школе. Изложба је отворена од 9 до 4 по подне: Изложба краљевог портрета, Штампа, бр. 275, год II (Београд, 24. октобар 1903).*

¹⁶⁶ *У грађанској касини, Лече у подне изложен је у Грађанској Касини најновији уметнички рад књегиње Лвов-Парлаги-портрет краља Петра. Присуствовали су неколики чалнови касине са пред. Клидисом, новинари, књижевници и десетак дама. Слика је учинила врло јак утисак на све присутне. Желети је да што више публице види овај уметнички рад, који је изложен не само у уметничком него и у хуманом циљу, јер ће се приход разделити на ђачку трпезу, и на одличне а сиротне ђаке сликарске школе. Слика ће бити још данас изложена: У Грађанској касини, Штампа, бр. 276, год. II (Београд, 25. октобар 1903).*

Кад се нађемо пред сликом у сјајном оквиру са знањем једног краља, нехотице нам падну на ум уметници, који су у живопису крунисаних глава достигли врхунац уметности, но преда очи излазе нам слике: Тицијана, Тинторета, Рубенса, Рембранта, Вандајка..

Слика кнегиње Лвов треба да представља лик Његовог Величанства Краља Петра, и да уједно буде ремек дело.

Био сам у сали Грађанске Касине, кад је уметница умолила свог секретара да повуче завесу с једног прозора, да би светлост обасјала њену слику. И доиста светлост је открила узалудни труд госпође Парлаги, да постигне оно што је јамачно, поред одликовања, хтела да постигне.

Слика представља Њ. В. Краља Петра у ђенералској униформи. Шињел са посувраћеном црвеном поставом спушта се управо с леве и свија по руци која држи балчак од мача, десна рука подбочена о бедро држи пеш шињела.

У први мах чини вам се да имате пред собом једног Рембранта или Вандајка, но чим боље загледате, уочићете све саме мане нарочито кад загледате у лице и руке.

Не, то већ више нису руке, него накараде, према оним идеалним рукама старих мајстора.

Дно слике, којим су велики уметници постизавали ону солидну супротност, којом је слика, чисто излазила из оквира, госпођа Парлаги је просто дебело премазала без икаквог разумевања његове дубине, као што чине они, који без урођеног дара, копирају без дубљег разумевања.

Из тог масног асфалта излази слика Њ.В. Краља Петра са сличношћу осредњих фотографија или обичних карикатура. Боја лица је угасита, страховито, нигде на њему једног тона боје, која би приказала живот или да једна кап крви тече у венама.

Очи нису на свом месту, немају никакова израза. Као да их сликарка није добро ни посматрала, већ онако на памет, само означила са четири потеза. А међутим у очима је душа, личност сваког човека. Уметнику треба да су оне све. Као доказ његове индивидуалне даровитости.

*Нос је исто тако унакажен. Ноздрве и врх сувише су широки, а притом унакажен
двема дречећим потезима са обе стране, скоро истом силом, као што је рађен
шињел.*

*Али сва та несолидна техника слива се уједно прилично добро, под белом рђаво
моделисаном ђенералском капом, те вас први утисак изненади као да сте пред
неким ремек-делом. Међутим чим прелетите погледом од беле капе, без облика,
на лице без животне боје и чисто мртвачког тона, на очи набацане просто, без
израза и живота, на нетачну анатомију, па назад на руке и цео труп рађене без
анатомског знања онда вам излазе пред очи све слабе стране ове слике. Али
понајвише опажете, да у њој нема техничког јединства, да је скоро сваки
значајнији део, дно, лице, одело, изражен по разним угледима на старе мајсторе,
али да их је књезиња Лвов врло површно схватила и још незрелије.¹⁶⁷*

Очигледно је да сликарка није успела да представи животност владара и да пружи његову веристичку слику. Парадоксално, краљ је сликарку за показано умеће одликовао орденом Светога Саве четвртог реда.¹⁶⁸ Тако се ствара конфузија у виђењу суштине владарског портрета. Да ли је владарски портрет иконична, церемонијална слика, готово апстрактна представа владара, или је у питању веристички приказ и приказ реалног човека, или је фузија та два става претпоставка за израду ваљаног портрета. Очигледно да је владарска слика током свог трајања пролазила кроз различите визуре погледа и да је делила судбину идејних и стилских преображаја у друштву и уметности. Но, као што смо рекли, комплексност владарске слике резултирала је стваралачким опречностима, које су у тензији и напетости рађале критичност једног друштва.

Током идуће године наступило је извесно смиривање, и велика полемика око умножавања владарског лика се завршила. Настао је период великих јавних поруџбина. Државни службеници, руководиоци државних установа поручивали су државне портрете као доказ династичке лојалности.

У складу с монументалним просторима реализовано је представљање великих парадних портрета. Величајне слике подразумевале су изобразење

¹⁶⁷ *Уметност, Слика Његовог Величанства Краља Петра I*, Штампa, бр. 285, год II (Београд, 3. новембар 1903).

¹⁶⁸ *Одликoвана*, Вечерње новости, бр. 294, год. XI (Београд, 24. октобар 1903)

владара у природној величини, чиме се изнова конституише парадни, државни тип портрета. У фебруару 1904. године Стеван Тодоровић осликава краљев портрет у пуној величини у парадној генералској униформи, по поруцибини Народне банке.¹⁶⁹ Већ крајем фебруара портрет је био готов. Изложен је за време трајања изложбе одржане у дому Стевана Тодоровића, која је уприличена поводом његовог проглашења за академика. Изложбу је посетио и сам краљ Петар, о чему сазнајемо из новинског извештаја:

*... са највећим интересовањем и необичном пажњом Краљ је разгледао све слике, међу којима је била и нова велика Краљева слика одређена за салу Народне банке. Честитајући домаћину свечано проглашење за академика, краљ се опростио са свима присутнима и вратио се у двор.... Карактеристика је његове кичице, што сликар необично радо и вешто представља на платну жар пурпура и блесак светлости. Стара историјска пурпурна одела изгледају вам због тога тако свечана, Овај жар огледа се и на новој краљевој слици, која сва плива у светлости црвене боје.*¹⁷⁰

Очигледно је у питању био значајан догађај за културни живот престонице, када је знаменитом сликару у госте дошао краљ. Још занимљивији је извештај из кога сазнајемо да на слици преовладала пурпурна игра светлости, вероватно повезана са краљевим црвеним мундиром. Мада инсистирање на пурпурној, а не црвеној боји, можемо сагледати и у контексту велике историјске реконструкције, која је у контексту крунисања захватила српску елиту тих година. Пурпурна боја означава царско, владарско достојанство и наговештава да је елоквенција боје обележила владарски портрет. Боја је маркирала портрет и акцентовала изванредност краљевског лика и неприкосновеност његовог положаја.

Исте године у јуну месецу Андра Ђорђевић, председник Друштва Свети Сава, ангажовао је Пашка Вучетића. Сликара је имао задатак да наслика краљев портрет за главну дворану зграде Друштва.¹⁷¹ Након краљевог одобрења, Вучетић га посећује у двору и започиње са изработом припремне скице на лицу места.

¹⁶⁹ *Портрет Њ. В. Краља*, Штампa, бр. 34, год. III (Београд, 3 фебруар 1904).

¹⁷⁰ *Ретка свечаност*, Вечерње новости, бр. 58, год. XI (Београд, 27 фебруар 1904).

¹⁷¹ *Краљев портрет за Друштво Св. Саве*, Штампa, бр. 172, год. III (Београд, 24. јун 1904).

Почиње процес уобличавања владарског портрета. Ритуал је поновљен крајем јула када је краљ поново позирао пред вајарем.¹⁷² На концу, сликар је вероватно баш тај портрет и изложио на Првој југословенској уметничкој изложби, која је отворена 5. септембра 1904. године.¹⁷³ Портрет је репродукован у листу *Слован* за 1904. годину,¹⁷⁴ на основу чега се упознајемо са изгледом портрета. (сл. 245) Вучетић је насликао краља ослоњеног на мач са обе руке, у пуној фигури, у стојећем положају. На делу видимо натуралистичку представу остарелог владара, чија се потентност и снага изгубила у растакању форме и декоративизму позадине, која просто гута владара, стапајући се са њим у својеврсној игри сликареве четкице. Изложбу је посетио краљ, који је поред поменутог портрета имао прилику да види сопствени портрет намењен Народној банци, у изведби Стевана Тодоровића.¹⁷⁵

Исте, 1904. године, портрет краља Петра насликао је Драгомир Глишић, који је потом понудио Београдској општини по цени од 1.500 динара.¹⁷⁶ Истога дана одлучено је на седници Општине да се оформи комисија која ће проценити вредност уметничког дела. Комисију су чинили Ђорђе Крстић и Светозар Зорић, сликар и професор Велике школе. Након месец дана комисија се похвално изразила о вредности Глишићевог портрета и Општина је откупила слику.¹⁷⁷

Коначно, 1904. године Ђорђе Крстић завршава портрет краља Петра за зграду Класне лутрије, о коме суд даје Михаило Валтровић:

За Класну Лутрију израдио је г. Ђорђе Крстић-лик Његовога Величанства Краља Петра-која се одликује оном особеношћу у мисли, и оном крепошћу и живошћу у изради, каква се редовно опажа на његовим сликарским радовима. Није се задовољио, да по уобичајеном начину, просто представи спољни изглед краљев уз додатак каква сточића и драперије, није једино тежио за сличношћу у лицу, нити је, као што то често други чине, плашљивом и пипавом четкицом извезао шаре на оделу и пребројао камење на орденима, но је Краља схватио и представио по идеји својој о његовом високом положају у развијању српског

¹⁷² Вучетић код Краља, Вечерње новости, бр. 209, год. XI (Београд, 31. јул 1904)

¹⁷³ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд 1983, 44.

¹⁷⁴ *Slovan, Mesečnik za književnost, umetnosti in prosveto* (Ljubljana 1904), 373.

¹⁷⁵ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, 45.

¹⁷⁶ *Краљева слика за општину*, Политика, бр. 282, год. I (Београд, 23. октобар 1904).

¹⁷⁷ У тексту се сада као сликар наводи Александар Глишић: Политика, бр. 313, год. I (Београд 24. новембар 1904).

државног живота и о нади у постој и трајање државне мисли и тежње, оличене данас у краљу Петру,

Крстићева слика није обичан лик, но је израз општег народног појма о владару и о правцу његовог рада, као и израз веровања у наследност општим, народним осећајем и тежњом одређена правца.

Лик Краља Петра, који је природно главно лице на слици, представљен је у вези с прошлошћу и будућношћу. На слици је тако представљена здрава историска народна мисао, коју као представник садашњости исказује Краљев лик: знак је прошлости попрсје Карађорђево, а обележје будућности, лик престолонаследника. Краљев лик као најглавнији део слике, истиче се највише; попрсје Карађорђево и лик Престолонаследников уступају испред њега и положајем и бојом, те чине природну допуну замисли.

Краљ седи; десна му рука лежи на колону, а левом држи о тле упрту сабљу. С десне стране иза Краља стоји Престолонаследник наслонивши леву руку на наслон Краљева седишта, с леве стране стоји на подножју бронзано попрсје Карађорђево. Онај укусно и складно изложен приказ замисљен је у простору кроз чији се прозор у даљини види Карађорђева црква и кула у Тополи, и чија је једна страна, изнад попрсја, окићена Карађорђевим оружјем. Све ове речите појединости чине скупа распоредом и бојама својим, уметнички утисак, а слици одају значење којим се она високо диже изнад уобичајених портрета. И на овим би ваљало да се огледа не само спољашњост представљенога лица, но поглавито његова духовна особина и јачина, што управо портрету даје и уметничку вредност. Но то знају и умеју да изводе само одабрани прави уметници. Лик владара као представника и носиоца државне мисли, као историске личности, треба да се разликује по схваћању и представљању од обичних ликова.

К томе је разложно тежио господин Крстић, и успео је да изведе замисао своју потпуну како у погледу уметничких, тако и стварних, историских захтева. Његова слика достојан је допринос стогодишњој прослави, она је уметнички на платно збрана, општа народна мисао, тежња и нада.

Оваквој значајности своје замисли, Крстић је одговорио крепким и живим извођењем на платну. Познатом поузданошћу у потезима и познатим јаким осећајем за живот и топле боје и њихов одабрани склад, он је постигао да

задовољи проста гледаоца кога занима само спољашњост представљенога, тако и познаваоца и оцењивача садржине и начина израде.

Г. Крстић се не упушта у ситњење кичицом, но хвата смелом и широком али вештом и поузданом кичицом природу онако како она управо и јавља здравом људском оку, из одређеног одстојања. Око прима опити утисак; а ради посматрања појединости подноси се ствар или ближе оку или се предмету ближе приступи.

Крстићеве се слике зато само из извесног одстојања гледају као и радови свију оних сликара којима су слободни потези и слободна примена боје, једини начин за њихово уметничко извођење.

Крстићева слика, рађена за Класну Лутрију, одабран је посао и по садржини и по сликарској изради.¹⁷⁸

У наведеном опису Михаило Валтровић, идеолог династичке визуелизације у Србији и Крстићев протеже, говори о континуитету династичке идеје. Тако сада сликар, особито везан за краља Милана, и теоретичар династичког програма последњих Обреновића, конципирају скупа програмски владарски портрет у име нове династије.

Јасан је Валтровићев апел о континуитету власти и државе без обзира на особеност ликова и владајућих породица, из чега произлази његов став да је Крстићева идеја била да представи *Лик владара као представника и носиоца државне мисли*.¹⁷⁹ Тиме је јасно истакнута идеја вечности монархије и државе. Владари јесу изванредне личности, али су и историјске, конкретне личности, чиме се потврђује основна поставка владарског портрета, којом је дефинисан као непролазна, симболичка слика државе, отелотворена у конкретном појединцу, који је преносник монархистичке харизме. Тиме се ипак, инверзно укидају неограничена права апсолутистичког поимања суверена, и владар се ограничава, детерминише државом као извориштем легитимитета.

¹⁷⁸ Михаило Валтровић, *Лик Краља Петра Од Ђорђа Крстића*, Штампa, бр. 118, год. III (Београд, 29. април 1904).

¹⁷⁹ Михаило Валтровић, *Лик Краља Петра Од Ђорђа Крстића*, Штампa, бр. 118, год. III (Београд, 29. април 1904).

Потом Валтровић глорификује Крстићев сликарски израз оличен у слободним потезима четке (флекмалерај). Тако конципирана слика сагледана из близине ствара утисак ћелијасто саткане непрегледне масе. Обојено платно постаје прегледно из даљине, захваљујући дистанци и перцептивним надражајима ока.

Међутим, управо идеја чини срж Валтровићевог и Крстићевог интелектуалног сликарског програма. Стога Валтровић указује на спајање три личности династије Карађорђевића у јединствен историјски хронотоп. Карађорђе, репрезентован бистом, краљ Петар и престолонаследник Ђорђе, представљени сликаним ликовим, а чине идејно јединство слике. Они су спојени у једном, симболичком моменту династичке славе. Прошлост и будућност постају јединствен, унисони моменат акционог деловања, парадоксално изведен статичним, готово фризираним ставом главних актера.

Пашко Вучетић је на Светској изложби, у Лијежу 1905. године изложио *скицу портрета* краља Петра.¹⁸⁰ Присуство портрета српског краља у оквиру српског павиљона на светској смотри уметности, било је у династичке проаганде, као и исказивања уметничког напретка српске државе и њене династије. Етаблирање новог владара и учвршћивање династије условили су кратки застој у конституисању владарског портрета.

Три године доцније забележена је једна занимљивост коју преносимо из периодике:

Тако и сад у излогу радње Петровића и Беловића, видимо изложену слику Њ. В. Краља. Слика је чист профил главе са нешто мало попрсја и природне је величине. Подпис је сликара Предраговића. Овако непознатом и неистакнутом сликару - знамо да му није било могуће доћи до тога уважења, да ову слику ради по природи, већ наравно, она је студија по врло јасној фотографији, но ипак ова слика својом верношћу и оригиналним цртама не уступа ни најмање сликама Њ. В. Краља, које су до сада по природи рађене, мада је излагач сасвим млад па још самоук, колико сам то могао разабрати. Сваки, чак и најмањи детаљ тачно је изведен, отуда се и види, да је сликар морао бити стрпљив. Особито му је

¹⁸⁰ Бранково коло, бр. 10, год. XI (Београд, 10. (23.) март 1905), 319.

*техника лепа, не само што је слика достојна похвале, већ и сам оквир слике садржи у себи доста значења, тим пре што је украшен народним мотивима орнаментике, а за тим грбовима свих српских земаља. Могуће да је овај рад и на продају, а наравно за скромну награду с тога скрећемо пажњу љубитељима салонских украса да се распитају.*¹⁸¹

Наиме, тада је један мали познати сликар изложио краљев портрет у једном београдском излогу, што донекле нарушава ауру владарског портрета, мада је пракса излагања владарских слика већ извесно време постојала. Такође, чињеница да је владара могао насликати један анонимни сликар и притом његов портрет јавно изложити јасно указује на попуштање контроле у механизму конституисања владарског портрета. По доласку краља Петра на престо постојао је прећутни консенсус елитних припадника друштва и владара, који је уоквирио медијску слику владара. Неколико година касније тржиште је почело да конструише сопствену реалност и ствара нови медијски, у доброј мери аутономни поредак. Истовремено, извештач који описује портрет завршава комерцијалним апелом да је портрет једна врста *салонског украса*. Тако репрезентативна владарска слика са прерогативима иконе постаје део мобилијара, акцесорни елемент, део ентеријера житеља монденског Београда. Без обзира на то што су салони били манифестациони простори намењени за репрезентацију, не може се избећи утисак да је владарска слика постала део гламура по себи, стекавши право или обавезу да улепша и ентеријер једног замишљеног идеалног салона, као места не само размене критичке мисли и манифестације породичног статуса већ и хабитуса у коме преовладава лепо и декоративно.

У доба владе краља Петра династичка пропаганда Карађорђевића није била могућа без евоцирања портрета војда Карађорђа. Некрунисана глава дома Карађорђевића, Карађорђе је задобио је своје визуелно отелотворење у сликарском домену, и то у извођењу уваженог уметника Паје Јовановића. Угледни сликар је своје везе са династијом Карађорђевића потврдио, између

¹⁸¹ *Изложена слика*, Вечерње новости, бр. 183, год. VI (Београд, јул 1908).

осталог и визуелизацијом митског утемељивача дома Карађорђевића.¹⁸² Слика је 1910. године, на основу цртежа из 1904. године,¹⁸³ извео монументални, херојски портрет Карађорђа у природној величини, који је 1930. године прнесен у цркву у Радовању, месту Карађорђевог погубљења.¹⁸⁴ (сл. 246) Велике димензије портрета, као и моћна Карађорђева фигура, антиципација су духа гигантизма у уметности. Представљени херој, отелотворење је народне виталности и снаге. Карађорђева фигура је симбол сигурности и стабилности новог поретка већ готово деценију владајућег у Србији. Истовремено се и херојским пејзажом потврђују ред и тектоника Војводе и владајуће династије. Имагинарним пејзажом, изван топографске и сеизмолошке документарности, војвода је додатно потврђиван. Јединство тла и војводе, природе и човека, образу јесу у јединствен реторични наратив. Изворна, народна снага и воља сублимирани су и садржани у Војдовом телу и херојском тлу, парадигми војдовске моћи, у праскозорје Првог светског рата.

¹⁸² 1910. године је Краљ Петар Карађорђевић директно затражио од Паје Јовановића да наслика портрет војводе Карађорђа у природној величини: Музеј града Београда, аутограф мемоара, Легат Паје Јовановића, 83, 5.

¹⁸³ В. Краут, *Цртежи 19. века у Србији*, Београд 1992, 32.

¹⁸⁴ Б. Црвенковић, *Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Опленцу*, Шумадијски записи VI (Аранђеловац 2012), 281–299, посебно 291.

Владарска слика и медиј фотографије

Употреба фотографије у систему владарске репрезентације део је деветнаестовековног визуелног искуства.¹ Фотографија је имала улогу предлошка на основу ког су настајали сликани портрети, и стога је имала важну улогу у произвођењу владарских портрета.² Фотографске представе владара су с временом задобиле и право на самосталност, поставши особен жанр, достојан репрезентације владара.

Проналазак фотографије 1839. године, као резултат откривања дагеротипије, условио је рађање новог медија, који је трајно обележио визуелни свет 19. века.³ Трансфер фотографског медија из Европе у Србију везује се за делатност Анастаса Јовановића,⁴ чиме је трајно утврђен статус новог медија у систему српске визуелне културе 19. века,⁵ као и његово деловање у служби конструисања владарског лика. Јовановић је први у низу дворских фотографа који су током 19. века уживали привилегије снимања за владајуће српске породице. Уважени статус уживали су током века и: Анастас Стојановић, од 1863. године, Петар Јовановић, Лазар Лецтер, Никола Лекић, В. Даниловић, Петар Аранђеловић, Милан Л. Лазаревић, Никола Штокман, Милан Јовановић.⁶

У почетку свог деловања фотографија није сматрана самосталним медијем, већ је сагледавана као припремна радња у процесу конституисања литографије и уљане слике. Међутим, њена непосредност и контактност с медијумом дали су јој право на ауру самосталности, чиме је надишла смештање у домен репродуктивне занатске вештине. Убрзо је фотографија постала респектабилан медиј, чији је раст

¹ S. Bann, *Paralel lines. Printmakers, Painters and photographers in Nineteenth-century France*, Yale University Press 2001, 87–128.

² О употреби фотографије као припремни предлошак на основу којих је Франц фон Ленбах сликао портрете Бизмарка: С. Drude, *Das „Lichtwunder“ in der „Malfabrik“*. *Die Kunst der Fotografischenn (Selbst) Inszenierung*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Hrg. Von R. Baumstark, München 2004, 179–187.

³ С. Drude, *Licht Bild Kuns. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert*, *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Hrg. von Н. Kohle, München 2008, 455–488.

⁴ Р. Антић, *Анастас Јовановић, Талботипије и фотографије*, Београд 1986.

⁵ М. Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Београд 1989; М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839–1940)*, Београд 1993; Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд 2005; Г. Малић, *Летопис српске фотографије 1839–2008*, Београд 2009.

⁶ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009, 37.

особито везан за портретно представљање.⁷ Реализам није прешао у суви натурализам, и фотографија је остала у сфери идеализације лика, било путем геста, позе, акцесорног амбијента, или пак кадрирањем фотографисаног субјекта у циљу истицања психолошког профила портретисаног. Њено дефинисање као оригиналне (самосвојне) уметничке гране издигла ју је на степен оригиналности, чиме је њен израз постао не само миметички веродостојан већ и инвентиван, особен, који делује у складу с канонима декорума, који је махом преузет из сликарства.

Поменута веродостојност допринела је да фотографија током 19. века буде првенствено медиј у служби портретне уметности. Диктат истинитости и аутентичности особито се поклопио са могућностима фотографског медија. Идеја да се фотографским отиском постиже ближе познавање истине него у сликарству, омогућила је фотографији да преузме статусно вођство у репродуковању портрета елитних слојева друштва, на чијем је врху по природи, била фигура монарха.

Ухватити душу смештену у тело, и отиснути је у непатвореном, јединственом тренутку, овде и сада, разликовало је фотографију од других медија. Њена структурална особеност омогућила је да се објективом овековечити замрзнути покрет, за који се веровало да је прави став, који не вара и не ствара илузију.⁸ Антинаративност процеса омогућила је *замрзнутост* медијума, који постаје талац објектива, и његовог објективног, али истовремено и *невиног* ока.

Укоченост портретисаног забележено камером дефинисала је фотографију као медиј у служби меморијског процеса.⁹ Меморативна, комеморацијска суштина фотографије погодовала је мултиплицирању портрета у 19. веку. Њена функција била је да заустави и продужи сећање на фотографисани лик. Тако је она постала средство или циљ у систему културе сећања. Фотографски снимак је замрзавао портретисаног, условивши трајно потхрањивање његовог индивидуалитета. Фотографија је уверавала да је нешто живо или да је било живо, она је стварала утисак присутности, или пак посредне презентности, коју

⁷ Н. Gernsheim, *The Rise of Photography 1850–1880*, London 1988, 23–34.

⁸ I. Brändle, *Das Foto als Bildobjekt. Aspekte einer Medienanthropologie*, Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, Hrg. Von H. Belting, München 2007, 83–100.

⁹ R. Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Beograd 2011.

фотографисани лик преузима на себе, а коју фотографија преноси. Отуда и не чуди вапај краљице Наталије—зашто њено мртворођенче није снимљено фотографски апаратом.¹⁰ Снимком је требало *извуће* дете из заборав. Фотографисано дете би путем фотографије било оприсуствовљено, или макар документовано. Фотографија постаје псеудоикона, и тиме пуноправни агенс у меморисању детињег лика.

Стога и не чуди што су у доба почетка фотографије портретисани кадрирани у крупном кадру. Кадрирани лик је центар фокалног погледа, и стога је толико раних фотографија на којима је приказан торзо портретисаног. Отуда и поређење фотографије и иконе. Оба медија иконично акцентују представљеног, чиме се изазивају снажна осећања код примаоца поруке, било да су она израз поштовања или обожавања.

Развитком визитних фотографија(*carte-d-visite*)¹¹ омогућено је јефтиније умножавање снимака. Сада је готово свако могао имати свој портрет, и грађанин, и краљ. Такав развој фотографије и њена демократизација омогућили су масовно пласирање фотографског владарског лика. Велика популарност владарских представа остварена је захваљујући јефтинијем процесу настанка фотографије. Истовремено, појефтињењем процеса стварања фотографије, она је постала приступачна па су фотографије могли приуштити и поданици круне. Скупи владарски портрети у техници уља на платну полако су губили битку с новим, јефтиним и масовним медијем. Фотографије с ликом владара постале су део свачијег дома, владарске портретне слике су *напустиле* дворане, суднице,... и постале део осећајности и израз лојалности појединаца. У ту сврху конституисани су и породични албуми, у које су смештане фотографије с владарским ликовима, поставши део интимне, приватне сфере грађанског хабитуса.

Владари су слали своје потписане фотографије заслужним појединцима, чиме је учвршћивана династичка лојалност и оданост. Истовремено, владари су постајали реципијенти, примаоци сопствених слика, чиме је такође истицана приврженост владарском дому. Појединци, иако не често, даривали су владара

¹⁰ Краљица Наталија, *Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд 1999, 91.

¹¹ Н. Gernsheim, *The Rise of Photography 1850–1880*, 189–204.

фотографијама са његовим ликом. Тако је остварен двосмерни интеркомуникацијски однос између владарских слика. На крају, владар је постао и субјекат и објекат—онај који прима и који се дарује, будући да смо владарску слику дефинисали као владарев супститут. Потврда изнете тезе може се пронаћи у једном новинском извештају из 1908. године:

*Кроз који дан приспеће у Србију дар чувеног московског трговца и фотографа Василија Илича Алексијева Петру 1. Портрет краља Петра је у природној величини, природне врло елегантне израде. Портрет је у врло фином оквиру, из црвеног дрвета, са натписом на коме је и од кога је... А сад, побуђен истим осећањима према нама, Словенима с ове стране Дунава, поднео је на дар Њиховим Величанствима горе речени портрет.*¹²

У последњим деценијама 19. века окончано је формирање великих фотографских атељеа.¹³ Намештене кулисе у атељеима утицале су на стварање типских репрезентативних портрета владара. Акцесорни елементи визуелизовали су величајност и дигнитет представљеног. Столови, драперије, теписи маркирали су и посвећивали владара, наставивши стару праксу владарских репрезентативних портрета. Схематичност портрета подржана је и променом кадра. Сада је фотографија *хватала* целокупан људски стас, који је типизиран с неколико уобичајених реторских поза. Фризирана гестуалност владара, његов портрет у стојећем или седећем ставу, омогућили су извесну релаксацију медијума. Некадашња икониичност и фронталност, сада је замењена трочетвртинским профилним портретом. Опущеност ипак није произвела покрет, већ само измену кадра и позе, чиме је фотографија остала у истом фиксираном свету, који је сада задобио и ноту повећаног гламура и репрезентативности.

Колика је била популарност релативно новог медија доказ је и права поама за фотографијом последњих деценија 19. века. Свако је желео бити фотограф, појединац је желео изаћи из домена анонимности и нестваралаштва и себе заоденути у плашт уметника. За такав квалитативан скок заслужна је камера. Њеном употребом било је омогућено ставити се с ону страну објектива, чиме је

¹² *Портрет Њ. В. Краља*, Вечерње новости, бр. 214, год. XIII (Београд, 6. август 1905)

¹³ М. Годић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, 15–20.

створена ситуација у којој модел прелази границу и постаје уметник. Један занимљив пример потврђује изнету тезу. У пролеће 1901. године Краљица Драга и краљ Александар, по већ устаљеном сценарију, кренули су у велику агитациону турнеју по Србији. Током тог манифестационог путовања дуж Ибарске магистрале остао је записан следећи догађај, у ком се описује рад аматерског фотографа, краљевог лекара. Владарев пратилац, члан најуже пратње, снимао је владарски пар правећи свој приватни албум:

нарочито су многе слике приказивале моменте када се Краљ или Краљица или најчешће обоје нашу окружени густим гомилама сељака, њихових жена и девојака. Краљица, при разгледању слика, често понављаше говор о томе како је наш народ добар, али га заводе агитаторска обећања. При једном разгледању Албума рећи ће Краљ: Има ту једна слика која приказује Краљицу окружену сељанкама, а ни она ни оне нису знале да их доктор тада снима. Ја сам тада стајао по страни, близу доктора. Поред мене је био само један отресит сељак, који ће и рећи: Видиш, Господару, да оно наше женскиње зна да га сад сликају, у мах би се поплашило. А овако погледај како се све наше весело и као јагањци тискају тамо... Па таки ти је наш свет.¹⁴

Владарева потреба за фотографским медијем, и то не само у функцији пропагандног модела, већ и као фотографа аматера, доказује и страствена фотографска активност краља Милана. На једном драгоценом снимку из албума *Силуете са маневара српске војске 1899*,¹⁵ приказан је моменат када краљ Милан снима војнике са својом бокс камером, и тиме потврђује став да је владар и фотограф, а да је фотографија медиј достојан једног владара.

Војни маневри су и служили да се направи низ ангажованих владарских фотографија,¹⁶ у овом случају краља Милана и краља Александра. Сетови фотографија израђени су да подрже владареву популарност. На тај начин можемо

¹⁴ *У Двору и у свету, Успомене из последњих година Обреновића (Уз албум слика)*, Вечерње новости, бр. 110, год. IX (Београд, 21. април 1901).

¹⁵ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 31.

¹⁶ Исто, 116–117.

сагледати и други значајан корпус слика из тог периода, који представља скуп снимака везаних¹⁷ за посету краља Александра манастиру Хиландару на Ускрс 1896. године.¹⁸

Један сегмент се посебно истиче када је у питању фотографија, а то је њена веза са сликарством. Настала делом као припремна радња сликарства, која је сликарима омогућавала прецизније упознавање са пропорцијом, ставом, изразом модела, фотографија је с временом постала аутономна форма. Међутим, многобројне узрочно-последичне везе између сликарства и фотографије дефинисале су медијски етар током 19. века.¹⁹ Иста пракса препозната је и српској визуелној култури деветанаестог века,²⁰ и то посебно у сегменту владарске репрезентације.²¹ Фотографије су постале не само предлошци на основу којих се добијала веродостојна слика, већ су многе фотографије готово реплициране у сликаном медију. Истовремено су и многе репрезентативне владарске портретне представе постајале узор фотографима, који су их са извесном слободом репетирали.

Фотографија је била и у служби очувања визуелне меморије на владаре. Многобројне литографије, или пак уљане слике, остале су забележене у различитим фотографским техникама, чиме је с документарне стране омогућено драгоцено архивирање изгубљених владарских представа. Захваљујући демократској структури фотографије многобројни ексклузивни владарски предлошци остали су *записани*. Фотографија је крајем века постала најзаступљенији медијски израз у систему владарске визуелне репрезентације. Особене техничке карактеристике новог медија, попут могућности накнадног колорисања, варирања формата, фотомонтаже,...учиниле су фотографију медијем подобним за пропагандну делатност у име династичких првака. Тако су

¹⁷ Фотографије настале поводом посете краља Александра Хиландару могу се видети, у: www.digital.nbs.rs

¹⁸ И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарси крајем 19. века* (у штампи).

¹⁹ *Eine neue Kunst? Eine andere Natur? Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Hrg. Von U. Pohlmann, J. G. Prinz Hohenzollern, München 2004.

²⁰ М. Todić, *Fotografija i slika*, Београд 2001.

²¹ Исто, 17–20.

фотографски предлошци с краљевим ликом осванули на чашама,²² тањирима,²³ ... и другим предметима примењене уметности.

На сличан начин су фотографски предлошци са краљевим ликом пренесени у медиј разгледница. Нов, моћни медиј доживео је током друге половине 19. века медијски бум у Србији.²⁴ Јефтина израда, масовност, као и функција дописивања, допринели су популаризацији новог медија. Сходно томе, Двор, али и издавачи разгледница нашли свој интерес у дистрибуцији владарских слика у медију разгледнице.²⁵ Из мноштва примера на којима се види како је фотографски лик владара хромолитографски пренесен у медиј разгледнице, можемо издвојити један пример из Историјског музеја Србије, где је приказан краљ Петар у војној одежди у пуној фигури.²⁶ Накнадно колорисана разгледница указује на медијски трансфер, и медијску спону на крају века, особито са издавачком делатношћу знаменитих књижара и издавача, попут Ђоке Анастасијевића, чија је продукција разгледница с ликовима Обреновића масовно пласирана у јавности крајем 19. века.²⁷ Истакнуту улогу у дистрибуцији разгледница са ликовима припадника Обреновића је имала и дворска књижара Мите Стајића.²⁸ Фотографски трансфер у медиј разгледнице је постојао и у доба династије Карађорђевић, са посебним акцентом на издања књижаре Рајковић и Ђуковић.²⁹

²² Чаша с ликовима краљице Драге и краља Александра (1900) у власништву је ИМС и заведена је под инв. бр. Р-272: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 27.

²³ Тањир с ликом краља Милана из 1880. године у власништву је Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Р-274: *исто*, 26.

²⁴ Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд 2009.

²⁵ *Исто*, 344–356.

²⁶ Разгледницу је издао Ђока Анастасијевић. Власништво је Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. 153–II–21.

²⁷ Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, 345–346.

²⁸ *Исто*, 347.

²⁹ *Исто*, 353, 356.

Доба прве владе кнеза Михаила и доба емиграције Обреновића

Па сам једном замолио кнеза, не би ли ми седео да га дагеротипирам, што ми је одобрио, и снимиио сам га, но није ми баш добро испало, јер тешко је било онда и било је управо као неки случај. Ако је портрет особито добро испао.³⁰

Цитат Анастаса Јовановића преноси чин фотографисања кнеза Милоша 1839. године.³¹ Он указује да су зачеци фотографисања владара били пуни тешкоћа. Уколико је модел био нестрпљив, могли су се појавити проблеми, мада је сигурно тај процес био бржи од дуготрајног, често и вишедневног позирања пред сликаром. Првобитне фотографије кнеза Милоша у канонској пози са самуровом капом у руци углавном су познате захваљујући фоторепродукцијама из средине 19. века.³² Захваљујући фоторепродукцији, популаризован је канонски тип кнеза Милоша у свечаној херванији, с калпаком у руци.

Почеци српске фотографије, али и масовне владарске пропаганде збили су се у периоду емиграције кнеза Михаила и Анастаса Јовановића. Познато је да је Јовановић 1841. године фотографисао кнеза Михаила и кнегињу Јулију, чиме је наговештен будући стваралачки однос уметника и младог кнеза, који ће се особито развити у доба изгнанства династије Обреновића. Први српски фотограф и одани пријатељ династије Обреновића напустио је Србију заједно са кнежевима.³³

Многобројне фотографије кнеза Михаила које је Јовановић извео током година изгнанства, указују на савремене иновације фотографског медија, али и брижљиво испланиране кнежеве инсценације, које су вероватно режирали лично кнез и уметник, махом настале током пете деценије 19. века.³⁴ У том корпусу фотографија особито се издваја донекле релаксирана кнежева представа у

³⁰ Љ. Никић, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак града Београда III (Београд 1956), 410.

³¹ Г. Малић, *Летопис српске фотографије 1839–2008*, Београд 2009, 16.

³² И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 267.

³³ Више о личности Анастаса Јовановића: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, Београд 1962, посебно 32–56.

³⁴ Р. Антић, *Анастас Јовановић, Талботипије и фотографије*, 24–28.

стојећем ставу из 1847. године, где је приказан као денди, ослоњен на штап.³⁵ Истовремено, естетиком и функцијом издвајају се и знаменити прикази кнеза Михаила³⁶ и кнегиње Јулије у ентеријеру,³⁷ настали 1856. године. Посебно је значајан портрет кнеза Михаила, који је настао као студија о репрезентацији власти и династичком континуитету.

Фотографски медиј је у том периоду оставио мало трагова о визуелизацији кнеза Александра Карађорђевића. На талоботипији која је настала у периоду 1855.–1857. године³⁸ посредством објектива Анастаса Јовановић, представљен је кнез у стандардној, типској пози, у уобичајеној војној униформи. (сл. 247) Схематични кнежев портрет не одступа од кнежевих сликаних портрета из тог периода, чиме се употпуњује уобичајена стереотипна слика о кнезу Александру и његовој владавини, сублимирана у типској, аперсоналној личности владара.

Повратком Обреновића у Србију догодио се фотографски бум у домену владарске репрезентације. Повратак владара и Анастаса Јовановића произвео је медијску експлозију. Мултимедијални уметник и кнежеви променили су медијску слику у Србији и убрзали прихватање нових медија у Србији у другој половини 19. века. Нови трендови у медијској репрезентацији владара постали су део и српске медијске слике, захваљујући искуству које су владари и уметник стекли широм Европе.

У том контексту непосредно по повратку у Србију 1859. године у *Српским новинама* изашао је оглас који даје слику о медијској грозници која је завладала и потврђује кључну улогу фотографије у дистрибуирању владарске слике:

У књижари Вел. Валожиха на варош капији у Београду добити се могу ликови светлога књаза Милоша, књагиње Љубице, књаза наследника Михаила и књегиње Јулије по 3 цванцика комад; за тим и други на велико коло врло fino

³⁵ Фотографија је власништво Музеја града Београда, и заведена је под инв. бр. АЈ–1209: *исто*, 60–61.

³⁶ Фотографија је власништво Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. АЈ–1476: *исто*, 170.

³⁷ Фотографија је власништво Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. АЈ–1477: *исто*, 170.

³⁸ Фотографија је власништво Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. АЈ–880, *исто*, 123.

*израђени, нарочито за канцеларије намењени лик књаза Милоша по 4 цванцика комад. И од једних и од других даје се на комад по 1 на дар.*³⁹

Иако нису у питању непосредни фотографски снимци, већ вероватно фоторепродукције литографија које је извео Анастас Јовановић, оглас указује на зачетке медијског тржишта у Србији. Кључну улогу у медијској револуцији имао је Анастас Јовановић, који је 1858. године добио право на дворски грб, као *дворски књигопечатник и литограф*.⁴⁰ Тако је Јовановић постао претеча медијског могула, и својеврсни протомаркетиншки маг, који је стекао право на медијски монопол. Међутим, плодну медијску делатност Јовановићеву умногоме су спречиле околности, будући да је уметник постао дворуправитељ, чиме је несумњиво његова активност преусмерена из домена медија у домен управних послова, а вероватно и церемонијалних, с обзиром на чињеницу да је он био несумњиви творац дворске етикеције у доба кнеза Михаила.

Управо тих година на тржишту се појављују визиткарте (*carte-d-visite*), које су биле у мањем формату (9x13), а самим тим и јефтиније.⁴¹ Њиховом појавом омогућено је и да владарска слика постане приступачнија ширим круговима јавности. У ту сврху настају и бројни портрети кнеза Михаила, које је извео знаменити бечки фотограф др Хајд, и од којих се већина чува у Историјском музеју Србије.⁴² На већини фотографија насталих у атељеу овог фотографа кнез је приказан у стојећем и седећем ставу, док позадином доминирају типски акцесорни елементи, симболично дефинишући статус и моћ портретисаног.

Већ 1860. године др Хајд фотографише кнеза у знаменитом свечаном, племићком оделу.⁴³ (сл. 248) Церемонијална одећа кнеза Михаила није резултат стварних историјских околности. Она није званична, регулом кодификована

³⁹ М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839–1940)*, 17.

⁴⁰ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 12.

⁴¹ Г. Малић, *Летопис српске фотографије 1839–2008*, 124–125.

⁴² Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 56–57.

⁴³ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–2300-4: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 54.

владарска униформа, већ је изванисторијска, имагинарна констукција у служби истицања владаревог симболичког достојанства.

Др Хајд је, највероватније у бечком атељеу, око 1865. године фотографисао више пута кнеза Михаила.⁴⁴ У питању су готово стандардизоване представе кнеза Михаила у војничкој униформи. Типске представе су изведене у форми визиткарте, а потом су биле масовно пласиране на тржиште, одредивши умногоне владарски имиџ у јавној сфери. Такође, 1865. године др Хајд је извео и попрсни фотографски портрет кнеза Михаила,⁴⁵ (сл. 249) који ће током века бити често вариран у другим медијима, од којих је свакако најпознатији портрет који је на основу Хајдовог предлошка насликао Стева Тодоровић. Упркос израженој психологизацији лика, портрет остаје у сфери иконичности, као основној структури у визуелизовању владарског лика. Тако су сједињене наизглед опозитне структуре у конципирању владарског портретног лика, при чему је владарево сопство остало затворено у захтевану, замрзнуту ауру владарске титуларности.

Др Хајд је у марту 1867. године посетио Београд.⁴⁶ Приликом боравка у Београду он је јавности понудио своје услуге, и то по цени од 8 форинти, колико је требало платити за 12 фотографија.⁴⁷ Уметник је одсео у глас-павиљону фотографа А. Стојановића, преко пута Саборне цркве. Сматра се да је један од разлога његовог доласка био и промоција нове технике која је омогућавала увеличавање фотографија. Таква могућност била је значајна првенствено због потребе увеличања владарских слика, и то највероватније због праксе поклона ових слика.⁴⁸ Фотографи који су у том периоду радили у Србији, попут А. Јовановића и А. Стојановића, нису имали потребну опрему за увеличавање, због чега је и позван инострани фотограф, који се већ потврдио великим бројем

⁴⁴ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр Ф–2307–4, *исто*, 54–55.

⁴⁵ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр Ф–2307–4, *исто*, 56.

⁴⁶ *Београдске вести, Српске новине*, бр. 26, год. XXVIII (Београд, 2. март 1867), 96.

⁴⁷ *Београдске вести, Српске новине*, бр. 29, год. XXVIII (Београд, 29. март 1867).

⁴⁸ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 13.

фотографија са ликом кнеза Михаила, и који је вероватно том приликом извео овални портрет кнеза Михаила, данас у Историјском музеју Србије.⁴⁹

У годинама владавине кнеза Михаила, од знаменитих уметника истиче се Анастас Стојановић, који је имао звање дворског фотографа од 1863. године.⁵⁰ Поред портретних фотографија, које су типски изведене попут кнежеве стојеће представе у униформи пешадијског пуковника, из 1867. године, Стојановић је заслужан и за израду знамените фотографије на којој је представљен кнез Михаило са бистом кнеза Милоша. Анастас Стојановић је био сведок и монументалне прославе педесетодишњице Таковског устанка 1865. године. Том приликом је оставио фотографске записе свечаности, које заједно са драгоценим снимцима Анастаса Јовановића употпуњују визуелизацију великог јубилеја.

Јубиларна година обележена је појачаном пропагндом владајуће породице Обреновић, па је у ту сврху 1865. године издата и фоторепродукција литографије у издању Павла Чортановића, рад непознатог аутора, на којој су приказани кнез Милош и кнез Михаило, са пратећим натписима: *Михаило Обреновић садањи кнез Србије 1865. и отац му Милош у време устанка против Турака 1815.*⁵¹ Слика династичке конкордије оца и сина штампана је у Пешти, у радионици Едуарда Лангера.⁵² Унутардинастичка конкордија потврђена је, између осталог, и двојним попрсним портретима оца и сина, чиме је манифестована дијахронијска веза родоначелника династије и његовог наследника

Година јубилеја је умногоме протекла у исфорсираном сједињењу преминулог кнеза Милоша с актуелним владарем.⁵³ Чињеница да кнез Михаило није имао наследника, умногоме је условила истицање ретроспективне везе са кнезом Милошем. Кнез Милош је симболизовао династичку сутрашњицу, парадоксално поставши залог династије, реинкарнирани наследник лозе.

⁴⁹ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр Ф–7817, исто, 57.

⁵⁰ Исто, 13.

⁵¹ Фоторепродукција је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр Ф–4760-3: Исто, 52.

⁵² М. Тимотијевић, *Српске Цвети – Таковски устанак. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 214.

⁵³ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008), 9–50, посебно 13–14.

Одсуство наследника престола актуелизовало је династичку будућност, условивши ревокацију лика кнеза Милоша.

Поменута фоторепродукција с ликовима кнеза Милоша и кнеза Михаила била је део династичког фото-албума.⁵⁴ Постојање албума у власништву династије Обреновића указује на шире размере феномена уобличеног половином 19. века, који је изнедрио концепт репрезентативног албума. У владарским и богатијим грађанским домовима установљено је конституисање албума као меморијских топоса.⁵⁵ У албуме су у форми визиткарте, ређане породичне фотографије. Путем фотографија живих и преминулим чланова породице исконструисан је јединствен визуелни систем сећања. Поред интимне ноте, фото-албуми су имали и церемонијалну, репрезентативну црту. Богато украшени, они су били и део званичне породичне или владарске репрезентације. Сјај и раскош омота, финоћа украса који су опточавали фотографије манифестовали су достојанство власника. Управо је такав био и албум дома Обреновића. Поред величајне спољашњости, и унутрашњост албума је истицала моћ династије. У албуму је своје место нашла фоторепродукција представе цара Душана. Брижљивом конструкцијом изведено је постављање цара Душана у албум, чиме се желела истаћи идеолошка веза Обреновића са митским претком. У албуму су, поред поменуте фотографије, своје место нашле и фотографије актуелних чланова династије, попут фоторепродукције династичке конкордије кнеза Милоша и кнеза Михаила, као и фоторепродукција Таковског устанка.

У албуму је представљена и знаменита фоторепродукција кнез Михаила на одру. Након смрти кнеза Михаила појачан је емоционалност национа, што је проузроковало и медијски одговор. Уобличитељи медијског система брзо су реаговали нудећи фотографије са кнежевим ликом, рекламиране у *Видовдану* 1868. године:

За спомен покојнога кнеза Михаила имају ливене медаље, које се сада продају по вароши. Исто тако има красних фотографија које представљају незабрављеног покојника у разним видовима, и малих и великих, за салоне и

⁵⁴ М. Тодић, *Конструкција идентитета у прородичном фото-албуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 526–535.

⁵⁵ *Исто*, 535–543.

канцеларије. И медаље и фотографија могу се видети у трговини браће Величковић, а добијају се се преко овдашњег трговачког агента г. Јевђенија Поповића.⁵⁶

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Употреба фотографије у доба власти кнеза и потоњег краља, Милана ослањала се на дотадашњу праксу, па је фотографија и даље била медиј у служби владарске пропаганде. Напредак технике и тржишна повећана потражња подстакли су продукцију фотографија с владарским ликом. Производња лика малолетног владара у медију фотографије започета је одмах по његовом устоличењу, на шта упућује и снимак младог владара који је, по знаменитом оригиналу А. Е. Диздерија, извео А. Н. Стојановић пре 1868. године.⁵⁷ (сл. 250)

У периоду око 1870. године највећи број фотографија са ликом кнеза Милана израдио је Н. Штокман, који је стекао титулу дворског фотографа. Већина фотографија које је он извеп данас се налази у Историјском музеју у Србије, и за њих се може рећи да су веома сличне, будући да је на већини представљена допојасна или стојећа фигура кнеза у војној униформи, са веома малим варијацијама у ставу и гесту.⁵⁸ Тиме је јасно истакнута милитарна слика владара, као и све већа милитаризација друштва, па стога и не чуди обиље сличних иконографских решења, које је Штокман довео до типске репродуктивности. На сличан начин краља Милана представљају и други фотографи, попут дворских сликара Лазара Лецтера 1878. године⁵⁹ и Петра М. Аранђеловића 1885. године.⁶⁰ Очигледно је потреба за војном сликом владара била доминантна, па су и фотографије са краљем у грађанском оделу биле ређе, иако је и њих било. Краљ у цивилном оделу, одевен по последњој моди, био је предмет фотоаграфског медија.

⁵⁶ Пренесено, у: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 12.

⁵⁷ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–2305, исто, 62–63.

⁵⁸ Исто, 64–65.

⁵⁹ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–1134, исто, 70–71.

⁶⁰ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф. Ф–2305, исто, 72.

Има више фотографија у Историјском музеју Србије које одражавају концепт грађанског владара, који отелотворује идеале снажног грађанства. Већина фотографија владара у грађанском оделу настала је у познијим годинама његове владавине, у периоду када краљ није био на власти, или ју је у тим тренуцима делио на симболичном нивоу са својим сином.

Краљ Милан није пропустио да се фотографише ни код чувеног Надара. На две сачуване фотографије, једној из Музеја примењене уметности,⁶¹ и другој из Историјског музеја Србије из 1873. године,⁶² владар је приказан у стандардном допојасном ставу, у војној униформи. Оба портрета су у овалној форми, са потписом кнеза Милана. Тако је потврђен феномен аутограма и његова примена у визуелизацији владарског лика. Аутограми указују на концепт оригиналности, будући да фотографије почињу да носе лични владарев потпис, и тиме постају артефакти потврђени краљевим потписом. Попут славних личности из домена индустрије забаве, и владари, као савремени медијски суперстарови постају предмет обожавања или, у најмању руку предмет повећаног интересовања јавности. Отуда њихови потписи употпуњују фотографски медиј преносећи на физички медиј ауру потписане личности. Фотографије су с временом постале моћни медијски агенси, које је делио Двор. Сваки потпис везивао је аутора и адресата. Они су се преко владаревог потписа симболично спајали, чиме је додатно утврђен статус фотографије, која више није била само масовни тржишни производ, већ и медиј са ауром оригиналности.

Још један феномен је конституисан у време владе краља Милана. Наиме, фотографије с краљевим ликом постале су и вербалне табле, на којима је краљ исписивао посвете истакнутим појединцима и приврженицима династије. Испод краљеве слике исписиване су речи захвалности или подршке адресатима. Тако и

⁶¹ Фотографија је у власништву Музеја примењене уметности у Београду и заведена је под инв. бр. 10618.

⁶² Фотографија је у власништву Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–1001: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 70.

на фотографији насталој у атељеу Адела из 1889. године,⁶³ испод краљевог лика пише:

*Старој и искреној пријатељици из детињства, госпођи Софији Ристићки са уверавањима о пријатељском поштовању и са изразима наде да ће и Краљу Александру бити добра и верна пријатељица захвалан Милан. У Београду, 3. марта 1889.*⁶⁴

Доба владе краља Александра Обреновића

Од самих почетака владавине краља Александра отпочела је борба за право на дистрибуирање владарске слике у фотографском медију. Право на фотографисање владарске слике било је питање престижа, али и економске добити. Јавна гласила била су у служби брендирања фотографа, који су јавним оглашавањем у новинама стицали предност у односу на конкуренцију. *Мале новине* су почетком 1890. године објавиле вест да фотограф Лазар Лецтер поседује фотографску камеру која је била представљена на париској изложби.⁶⁵ Техничке карактеристике камере омогућавале су прављење панорамског кадра са две стотине људи. Камером се могло фотографисати и у природној величини, чиме је омогућено до фотографисање појединца у пуном стасу.

Јасно је истакнута Лецтерова супериорност у односу на конкуренцију, што се јасније ишчитава само неколико дана доцније, почетком јануара, када је у истим новинама објављена вест да је краљ Александар фотографисан по први пут од ступања на престо.⁶⁶ Фотографисање је обављено у фотографском атељеу, када је краљ снимљен у *плен паради*.⁶⁷

Ускоро се Лазар Лецтер огласио у истим новинама, обавестивши потенцијалне купце да све фотографије на којима је представљен краљ са орденом

⁶³ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр Ф–2349, *исто*, 73.

⁶⁴ *Исто*, 73.

⁶⁵ *Нова справа за фотографа*, *Мале новине*, бр. 4, год. II (Београд, 4. јануар 1890).

⁶⁶ *Сликао се*, *Мале новине*, бр. 9, год. II (Београд, 9. јануар 1890).

⁶⁷ *Сликао се*, *Мале новине*, бр. 9, год. II (Београд, 9. јануар 1890).

кнеза Лазара које нису на каширане на картону и немају потпис аутора, представљају заправо копије и, сходно томе, нису оригиналне.⁶⁸ Право на оригиналност почивало је на снимању краља уживо, што означава аутентични јединствен догађај, овде и сада. Накнадне копије, настале на основу постојећег снимка, сматране су фалсификатима, и самим тим постављене су на нижи ступањ у односу на оригиналне снимке рађене по природи (уживо). Тиме је утврђиван и потврђиван стари сликарски концепт о оригиналности дела, који је подразумевао непосредни контакт уметника и портретисаног. Истовремено су и потенцијални купци детерминисани дискурсом оригиналности. Живи, непосредни снимак је аутентичан, и једино је таква фотографија (уметнина) вредна поседовања.

Лазар Лецтер је фотографисао краља Александра у пуној фигури у благом профилу с лентом и орденом кнеза Лазара, те њега можемо дефинисати као оригинални снимак. Аура првог отиска и накнадних копија препознаје се у виђењу поменутог фотографског портрета краља Александра и копија, снимака који су настали по оригиналном снимку, и које се данас налазе у Историјском музеју Србије. Прву фоторепродукцију је 1889. године потписао Петар Аранђеловић,⁶⁹ (сл. 251) док друга из исте године нема евидентираног аутора.⁷⁰ Аранђеловић приказује владара у пуној фигури, док се на снимку непознатог аутора види попрсје владара у овалу. Тако се питање *ауторства* у Србији 19. века преламало преко фотографија са ликом краља Александра.

Краљ се пред Лецтером појавио у пуном орнату, са лентом и најдрагоценијим орденом кнеза Лазара, који је по нацрту Михаила Валтровића изведен за потребе краљевог миропомазања 1889. године. Дакле, краљ се пред фотографом појавио са инсигнијом моћи и тако недвосмислено сугерисао да је његов долазак на престо заправо оживљавање митског доба средњовековне државе, као и да је нови краљ инкарнација светог кнеза Лазара.

⁶⁸ Мале новине, бр. 34, год. II (Београд, 3. фебруар 1890).

⁶⁹ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–2478, исто, 90.

⁷⁰ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–2814, 91.

Како наводе *Мале новине*, Лецтер по ексклузивном праву првенства у децембру 1890. године поново фотографише краља.⁷¹ Ускоро је јавност обавештена да је Лазар Лецтер награђен орденом Светог Саве, што је свакако била последица успешног портретисања краља Александра.⁷²

Следећа кључна тачка у манифестовању владарске слике у фотографском медију везана је за деловање Милана Јовановића,⁷³ неприкосновеног ауторитета на пољу фотографије у Србији током последње деценије 19. века. Мултимедијални уметник, чији опус не признаје грубе разлике између медија, својим деловањем је брисао диференцијацију између сликарства и фотографије. Отуда је његово деловање прави пример да владарева слика може неспутано да се медијски размножава, то јест да се преноси из медија у медиј. Поменути медијски трансфер у опусу Милана Јовановића почиње 1893. године. Те године краљ Александар је извео државни удар и започео своје самостално медијско представљање.

У складу с новим политичким околностима краљ Александар је фотографисан апаратом Милана Јовановића. Намера је била да се владарев лични режим учврсти, и у ту сврху покренут је медијски систем. Пропагандна активност подразумевала је искусног уметника, и с тим циљем ангажован је Милан Јовановић. Уметник је фотографисао владара, и то поново с лентом и орденом кнеза Лазара.⁷⁴ (сл. 252) Фотографију је вербализовао извештач *Малих новина*, који је посетио фотографов атеље:

Имали смо прилику видети у фотографском атељеу дворског фотографа, г. Милана Јовановића, ново израђену слику Њ. В. Краља Александра и морамо признати да нас је та лепа и вештачки израђена слика у сваком погледу задовољила. Слика је израђена у природној величини (попрсје) са масним бојама и представља Њ. В.у ђенералској униформи са свима одличјима и орденом цара Лазара. Уједно дознајемо да ће М. Јовановић исту слику умножити у неколико

⁷¹ *Мале новине*, бр. 343, год. II (Београд, 15. децембар 1890).

⁷² *Књижевност и уметност*, *Мале новине*, бр. 19, год. III (Београд, 19. јануар 1891).

⁷³ Више о животу и раду фотографа: Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, Београд 1997.

⁷⁴ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. ф-2259: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 92.

*хиљада примерака и ми се тим особито радујемо, што ће та лепа слика нашега младога краља моћи да украси не само канцеларије и поједина звања већ и сваку и сиромашнију српску кућу. Са те стране поздрављамо тај рад Јовановића и најтоплије га препоручујемо.*⁷⁵

Умножавање слика, као крајњи циљ фотографског поступка, требало је да учврсти владареву медијску популарност након његовог контроверзног политичког поступка, док је уметнику требало да обезбеди суверени статус на медијском небу Србије. Слика владара изгубила је психолошки оквир и постала је слика безличне, ауторитативне власти, коју визуелизује краљево одело. Униформа, као инсигнија државне моћи, постала је поље начичкано ордењем. Моћни одевни оклоп укинуо је владарево пролазно тело и постао слика династичке супремације. Да је такав епилог и био, потврђује чињеница да су фотографије са овим типским профилним владаревим ликом биле масовно умножаване. Неке од њих се данас налазе у Историјском музеју Србије.⁷⁶ Међу њима посебно се истиче краљева фотографија богато уоквирена и потврђена краљевим аутограмом.⁷⁷ Јасна је била намера уметника и Двора—умножити краљев лик и пласирати га на тржиште, и све то у извођењу Милана Јовановића, мајстора мултимедијалне сфере, који је на плански начин успео да мапира медијски простор с ликом последњег Обреновића.

Манипулација медијским етром у контексту владарске репрезентације уочава се на примеру владарских поклона. Краљ је 1893. године поклатио свој потписани портрет удовици покојног Љубе Дидића, стрељаног на Краљевици.⁷⁸ Даривање монархово, као акт ритуалног посвећивања личности дарованог, указује на уобличавање емоција у склопу владарске пропаганде, али и на неговање емоција између владара и поданика.

⁷⁵ *Нова слика Његовог Величанства краља Александра I*, Мале новине, бр. 282, год. V (Београд, 17. октобар 1893).

⁷⁶ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 92–93.

⁷⁷ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Р–259/3502, исто, 93.

⁷⁸ *Поклон*, Мале новине, бр. 348, год. V (Београд, 16. децембар 1893).

Истакнуто место Милана Јовановића у медијском представљању краља Александра обезбеђивало је, по правилу, и награду. Уметник је 1896. године примио Орден Светог Саве петог реда.⁷⁹ Исте године уприличен је поновни сусрет између владара и уметника, о чему се извештава на следећи начин:

Враћајући се јуче из посете код митрополита Михаила, свратио је у украшени и у потпуном смислу краљевски фотографски атеље Милана Јовановића оvd. Краљ. Срп. и књаж. Црногорског дворског фотографа, где га је г. Јовановић сликао у неколико разних формата.

*Његово величанство Краљ имао је на себи униформу гардиског пуковника, која му извредно лепо и добро стоји.*⁸⁰

Краљева посета уметнику, и то у његовом атељеу, евоцира стару паралелу о односу владара и истакнутог уметника. Осликавање владара поверавало се уметнику достојном поверења, који ће на основу свог дигнитета и места у друштву бити способан да на ваљан начин визуелно меморише владара. Велики уметнички атељеи крајем 19. века су били простори достојни краља.⁸¹ Гламурозно декорисани, они су били социјални простори највишег ранга. Велики атељеи намењени и уређени за потребе сликања и фотографисања крајем 19. века били су означитељи новог статуса уметности и растућег угледа уметника. Изгледа да је у очима савременика и Јовановићев фотографски атеље био краљевски уређен,⁸² очигледно статусно пријемчив, прикладан једном краљевском госту, који се у њему нашао у улози модела.

Наставак сарадње десио се већ крајем 1896. године, када је краљ посетио у атељеу, како се наводи, *свога* уметника.⁸³ Дакле, присност, конекција и пословна сарадња, као и лукративни односи уредили су свет владара и уметника, од чега су обојица имали користи, и на основу чије сарадње је умногome дефинисан медијски систем владарске репрезентације на крају 19. века.

⁷⁹ *Одликован*, Вечерње новости, бр. 54, год. VI (Београд, 23. фебруар 1896).

⁸⁰ *Краљ код фотографа*, Вечерње новости, бр. 340, год. VI (Београд, 7. децембар 1896).

⁸¹ Н. Ottomeyer, *Zwischen Kunst und Leben. Die Großen Ateliers des Historismus*, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, Hrg. Von R. Gleis, München 2011, 70–77.

⁸² Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 60–76.

⁸³ *Дворске вести*, Вечерње новости, бр. 358, год. VI (Београд, 27. децембар 1896).

Истоветна матрица поновљена је и 1897. године, када је у *Вечерњим новостима* публикован ангажовани текст у коме се наводи да Милан Јовановић заслужује титулу дворског фотографа. У прилог томе истиче се да је уметник управо израдио фотографију краља у гардијској пешадијској униформи са *чијом се лепотом и верношћу до сада ниједна претходна не може мерити*.⁸⁴ У наставку агитационог текста истиче се препорука да се досадашње краљеве слике у надлештвима замене овом најновијом, која је изведена у различитим димензијама, а продаје се по приступачној цени и, на концу, ниједна досадашња не даје тако веран приказ српског краља.⁸⁵

Готово истоветна ситуација настављена је идуће године, када се у *Малим новинама* огласио Милан Јовановић нудећи на продају вероватно фотографију, фоторепродукцију или литографију с краљевим ликом.⁸⁶ Тим актом још једанпут је потврђен привилегован статус уметника и његово готово монополски положај у дистрибуирању краљевске слике. По правилу, након сваког промотивног огласа у јавним гласилима, уметников атеље је ради фотографисања посећивао краљ Александар. Уходани механизам није се мењао. Након фотографисања, уследила би дистрибуција његовог лика, и, на концу јавни оглас у коме се истиче Јовановићево мајсторство. Тако је у јануару 1898. године краљ у грађанском оделу позирао пред уметником у његовом атељеу, о чему јавност информишу те исте *Мале новине*⁸⁷ у којима је пласиран и претходни извештај о Милану Јовановићу.

Неприкосновени статус Милана Јовановића потврђен је и током 1899. године. Из периодике сазнајемо да се и краљ Милан у априлу месецу *сликао* (фотографисао) у уметниковом атељеу.⁸⁸ У новембру месецу 1899. године поново је у ондашњој периодичи изишао рекламни оглас у коме се јавности препоручује Милан Јовановић:

⁸⁴ *За препоруку*, Вечерње новости, бр. 84, год. VII (Београд, 25. март 1897).

⁸⁵ *За препоруку*, Вечерње новости, бр. 84, год. VII (Београд, 25. март 1897).

⁸⁶ *Оглас*, Мале новине, бр. 3, год. X (Београд, 3. јануар 1898).

⁸⁷ Мале новине, бр. 18, год. VIII (Београд, 18. јануар 1898).

⁸⁸ *Сликао се*, Вечерње новости, бр. 97, год. IX (Београд, 7. април 1899).

...вредних и интеллигентних раденика на раду вештачких и фотографских снимака. Г. Милан Јовановић, фотограф Њ.В.К. својим изврсним радом стекао је глас најбољег фотографа у Краљевини. Но г. Јовановић оправдавајући потпуно стечени глас, непрестано се неуморно труди, да његов рад узме ширих размера и у томе је утолико успео, да у његовој радионици израђени портрети масном бојом не уступају у верности снимака ни најбољим фотографским снимцима.

У последње време г. Јовановић се одликовао у раду израдивши фотографске слике свију чланова Народне династије Обреновића. Сем слика Краља Ал. и краља Милана у разним величинама и позитурама Јовановић има изврсно урађене ликове о пок. Милоша Великог, пок. Књаза Михаила, Књегиње Љубице, војвода Јеврема и Јована, а осим ових ликова има изваредно израђене разне слике из српске историје.

Све ове слике укупно, најлепши су украс за све српске домове, а величина има је између 50 и 60 ц.м.

Одајући хвалу Јовановићу на труду око израде ових дивних и од вредности слика - ми ове слике препоручујемо свакоме Србину, коме је дао Бог могућности да их набави и њима украси свој дом, а да и државна и општинска надлежства не треба да остану без ових изврсних слика, о томе нећемо ни да говоримо. Јовановић је спустио цену овим сликама тако, да се овим изврсним сликама може снабдети сваки грађански дом средњи стања, а лепшег украса за сваки српски дом нема, нема него кад га красе слике чланова наше Народне Династије са ликом Господара на челу.⁸⁹

Очигледно је уметник проширио спектар ликова које је изобразио, усклађујући своју продукцију са све већом потребом уздрманог режима за медијском популаризацијом. Краљеву слабост требало је надоместити сликама славних претходника и у ту сврху ангажован је Јовановић, и то не само као фотограф савремених чланова династије већ и као *кописта*, будући да су слике умрлих чланова породице настајале као фоторепродукције литографија, попут

⁸⁹ *Вредно похвале*, Вечерње новости, бр. 310, год. IX (Београд, 10. новембар 1899).

представе кнеза Михаила изведене по литографији Ј. Бауера.⁹⁰ Јовановић се ускоро, у новембру 1899. године, огласио у *Вечерњим новостима*, објавивши оглас у коме рекламира слике чланова династије Обреновића, и то, по како се наводи, тржишној цени од 10. динара, док су оне у лепом оквиру стајале 17. 50 динара.⁹¹ Такође се у огласу наводи да су све слике димензија 50 x 66 цм.⁹² Јовановић се 1900. године поново огласио, овога пута нудећи преко огласа изишлог у *Вечерњим новостима* велике фотографије у формату 50 x 66 сантиметара за школе, установе, домове.⁹³ Цена понуђених репродукција била је 10 динара по комаду, и 17. 50 уколико је оквир био специјално украшен. На репродукцијама су се налазили ликови кнеза Милоша, краља Милана, кнеза Михаила и краља Александра. Очигледно је zasiћеност тржишта сликама изискивала одређене иновације, па је Јовановић морао прибећи украшавању владарских представа. Тако су репродукције украшаване богатим флоралним украсима који су имали функцију рама у раму. Такав је и сачувани профилни портрет краља Александра, данас у Историјском музеју Србије.⁹⁴

Управо у том периоду око 1900. године лика краља Александра достиже медијску кулминацију, која је у највећој мери производ Милана Јовановића. Уметник је поново извео краљев попрсни, профилни портрет у гардијској униформи, који је отелотворен у различитим форматима, као и у боји.⁹⁵ Потврду медијског трансфера краљевог лика у извођењу Милана Јовановића видимо и на два медијска израза, на којима се понавља исти предложак – краљев трочетвртински, полупрофилни портрет у хусарској одежди.⁹⁶ (сл. 253) По фотографском предлошку⁹⁷ настала је колорисана естампа, данас у Историјском музеју Србије.⁹⁸

⁹⁰ Фотографија је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. Ф–7820, *исто*, 58.

⁹¹ *Оглас*, Веерње новости, бр. 334, год. IX (Београд, 5. децембар 1899).

⁹² *Оглас*, Веерње новости, бр. 334, год. IX (Београд, 5. децембар 1899).

⁹³ *Вечерње новости*, бр. 49, год. X (Београд, 18. фебруар 1900).

⁹⁴ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 96.

⁹⁵ Репродукција је власништво Историјског музеја у Београду и заведена је под инв. бр. III–69.

⁹⁶ Фотографија се налази у власништву Музеја града Београда F11447.

⁹⁷ Фотографија је у власништву Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. F11–447.

⁹⁸ Естампа је у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Ф–7497: III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 97.

Покушај установљења канонског лика краља Александра потврда је медијске моћи савремених визуелних форми, чија је масовна производња била усмерена на популаризацију владарског лика. Колорисане фотографије с ликом кнеза Милоша у извођењу Милана Јовановића постале су кључни визуелни артефакт владајуће династије. Циркуларима локалних епископија препоручивала се локалним свештеницима куповина колорисане фотографије,⁹⁹ па је династичка пропаганда постала део разгранатог пароксијског система Српске православне цркве. Вероватно је била у питању канонска представа кнеза Милоша у свечаној долами са самуровом капом у руци, која се данас налази у Историјском музеју Србије.¹⁰⁰

Врхунац Јовановићеве каријере у репрезентацији краља Александра збио се краљевог венчања са Драгом Машин. У марту 1900. године јавност је обавештена да је Милан Јовановић извео слике краљице Драге и краља Александра и да се оне налазе на рестаурацији железничке станице у Београду.¹⁰¹ Поводом краљевског венчања уприличен је и низ фотографских снимака краљевског пара, који су монтажом накнадно *прерађени* у различите визуелне форме. Фотографски снимци супружника уметани су у различите украсне картуше, који су у форми разгледница, често колорисаних, масовно пласирани.

О процесу самог настанка фотографија сазнајемо из новинских извештаја, па се тако предочава да је фотограф снимео краљевски пар најпре 9. јула 1900. године,¹⁰² а потом и 14. јула. Том приликом је носио свечану, генералску

⁹⁹ *Програм Старешинама манастирским и Намесницима. Пошто је Краљевско–Дворски фотограф по нарочитој поруџбини вештачки у бојама у великом формату, израдио слике Њихових Величанстава Краља Александра и Краљице Драгиње за сва надлежатељства у Србији,, налазимо за умесно да ове слике треба да се набаве за канцеларије свију цркава и манастира. Стога препоручујемо, да наредите у вашем подручју да слике Њихових Величанства набаве за црквене канцеларије–односно манастирске. У исто време нека свеиштенство по могућству ове слике набави и за своје домове а и својим имућнијим пароксијанима препоруче да и они своје домове овим сликама украсе. Обе слике у лепом раму коштају 60. динара, могу се набавити код Краљевског–Дворског фотографа Милана Јовановића. О извршењу ове Наше наредбе известите нас. Архиепископ Београдски и Митрополит Србије Инокентије. Краљ. Српска Митрополија. АЕБр. 176. 26. јануар 1901. године, Београд: Уредбе и прописи. Митрополије Београдске 1894–1920, 3. Ранковић, М. Лазих, Пожаревац 2011, 208.*

¹⁰⁰ Колорисана фотографија је у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Л–2512. III. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 53.

¹⁰¹ *Слике Њихових Величанстава*, Вечерње новости, бр. 88, год. X (Београд, 28. март 1900)

¹⁰² *Сликали се*, Вечерње новости, бр. 188, год. X (Београд, 10. јул 1900).

униформу.¹⁰³ На популарисању владарског пара али и на сопственој промоцији радио је уметник и током следећих година, па тако сазнајемо да је током 1901. године *кварту варошком* поклонио слике са ликом краља и краљице, и то у позлаћеним рамовима.¹⁰⁴

На значај који је фотографија имала као средство династичке пропаганде, али и као тржишног производа, указује и умножавање знамените фотографије неготинског фотографа Сотира Михајловића,¹⁰⁵ који је 1901. године у мају месецу снимио моменат откривања споменика кнезу Милошу у Неготину.¹⁰⁶ Фотографија поменутог догађаја данас се налази у црквеном дому у Бруснику, месту које се налази недалеко од Неготина, и чија црква посвећена Свим светим припада Неготинском намесништву.¹⁰⁷ (сл. 254) Фотографија је налепљена на картон, који је декоративно украшен, чиме је истакнут значај и саме фотографије. У дну фотографије налази се штампани фотографов потпис, као и податак да је забрањено умножавање, чиме се јасно ставља на знање да је у питању патентиран рад са потребном дозом ауре јединствености. Истовремено, на основу фотографије из Брусника може се закључити да је оваквих типских представа било више, и да су последица претпостављене *обавезујуће* куповине фотографије, нормиране од локалних намесништава, или пак епископија, било званичним циркуларом, или пак посредним деловањем на локалне свештенике. Брусничка фотографија, у случају да није доспела накнадно у просторије општинског дома, евентуално указује и на општу климу, која је подразумевала да свештеник, као активни црквени, али и државни субјекат мора имати поједину династичку меморабилију, а фотографија откривања Неготинског споменика је то свакако била. На тај начин је исказивана лојалност династији, и истицана регионална особеност Крајине, регије у којој је споменик подигнут.¹⁰⁸

*

¹⁰³ *Сликали се*, Вечерње новости, бр. 192, год. X (Београд, 14. јул 1900).

¹⁰⁴ *Поклон*, Вечерње новости, бр. 77, год. XI (Београд, 18. март 1901).

¹⁰⁵ Н. Плавшић, *Неготин са старих фотографија*, Неготин 1987, 19.

¹⁰⁶ *Исто*, табла бр. 36, без пагинације.

¹⁰⁷ *Споменица Тимочке епархије 1834–1934*, Сремски Карловци 1934, 234–235.

¹⁰⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 118–130.

У периоду владавине краља Александра током последњих година века актуелна је и медијска експлоатације lika краља Милана. Након повратка краља Милана у Србију створена је специфична ситуација, која би се могла дефинисати као савладарство оца и сина, краља Милана и краља Александра. Новонастала ситуација испраћена је и у фотографском медију, па се крајем века спроводи масовно пласирање фотографија са ликом краља Милана, обично у војној униформи, будући да је краљ Милан постао командант активне војске Краљевине Србије.

Упркос, фотографијама на којима се краљ Милан приказује у грађанском руху, и даље је медијском сценом доминирала слика владара у војној одежди. По уобичајеној иконографској схеми владар је представљен у седећем положају, каквим га видимо на фотографији коју је 1900. насликао фотограф Ј. Леви.¹⁰⁹ (сл. 255) Промена је често видљива само у униформи, па овде видимо владара у униформи аустријског пуковника. Још изразитији пример истицања милитарног концепта краља Милана, видљив је на фотографији снимљеној око 1900. године, делу непознатог аутора из Архива САНУ,¹¹⁰ на којој је приказан владар у седећем положају, са сабљом. (сл. 256) Важност овог предлошка понајвише у томе што је он послужио као мотив да Ђорђе Крстић 1902. године наслика монументални портрет краља Милана у цркви Свете Петке у Ђурлини крај Ниша.¹¹¹ Портрет је изведен са одређеним варијацијама на оригинални предлошак, али свакако потврђује медијски трансфер владарске слике крајем 19. века. На основу споне између фотографије краља Милана из Архива САНУ и портрета у Ђурлини, може се закључити колика је важност фотографије као предлошка на основу ког се гради не само историјска веродостојност већ и конституише виша симболичка реалност и постхумна визуелизација, у овом случају покојног краља Милана.

Током 1900. године краља је поново фотографисао Милан Јовановић. На фотографији из Историјског музеја Србије видимо профилну сведену краљеву

¹⁰⁹ Фотографија је власништво Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. Ф-972: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 74.

¹¹⁰ Фотографија је власништво Архива САНУ и заведена је под инв. бр. 13613-16.

¹¹¹ И. Борозан, *Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића* (магистарска теза, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2008), 123-137.

представу са војном униформом и капом.¹¹² По опробаном механизму краљева фотографија садржи владареву посвету у доњем делу фотографије:

*Госпођи Мари ђенерала Д. Ц. Марковића у знак поштовања и пријатељства према породици свог отличног првог сарадника, Милан армијски ђенерал, Командант активне војске, Београд, 20. II 1900.*¹¹³

Истоветну фотографију са посветом поседује у Војни музеј у Београду. По Горану Малићу ова фотографија датира из 1896. године.¹¹⁴ Уколико се прихвати такав став, намеће се закључак да су оне током времена периодично пласиране у јавност, каква је била судбина и двеју фотографија дарованих госпођи Цинцар-Марковић из 1900. године.¹¹⁵ (сл. 257)

Важност многобројних фотографија са предством краља Милана у генералској униформи особито је истакнуто медијским трансфером у штампани медиј крајем 19. века.¹¹⁶ Многобројне краљеве слике постале су део универзалног медијског система, чиме је додатно систематизована медијска слика владара у том периоду.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Након мајског преврата и доласка краља Петра на престо успостављен је нови визуелни образац. Задржане су старе мустре, али је измењен главни актер, па је лик краља Александра замењен представом краља Петра. Будући да је јавност била неупућена у изглед новог краља и његове породице требало је визуелизовати слику новог владара. У ту сврху, свега десетак дана након преврата, у форми плаката репродуковане су фотографије краља и његове деце, преузете из личног

¹¹² Фотографија је власништво Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр Ф–7471: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 74.

¹¹³ Исто.

¹¹⁴ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 108.

¹¹⁵ Фотографија је власништво Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр Ф–7471: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 74.

¹¹⁶ И. Борозан, *Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића* (магистарска теза, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2008), 117–120.

породичног албума, а снимио их је женевски фотограф Боасон.¹¹⁷ Поменуте репродукције су продаване су у књижари „Рајковић и Ђуковић“ на Терзијама,¹¹⁸ по популарној цени од 50 пара.¹¹⁹ Јефтиним репродукцијама требало је да се поспешу продаја у циљу визуелне и емотивне конекције између владара и народа. Тако је путем фотографског медија антиципиран и детерминисан будући однос владара и популуса. Избор правилне слике, оне која ће комуницирати на прави начин с поданицима, зацртан је од самог почетка владавине краља Петра као један од кључних момената у успостављању нове власти.

Сложен процес уобличавања прикладног владаревог лика морао је обави проверени и искусни уметник који је био упознат с правилима декорума владарске слике. Природни избор је био је Милан Јовановић, уметник с великим искуством у конципирању владарске слике. Стога је већ у јуну месецу 1903. године пред објектив уметника стао краљ Петар. Стари концепт владарске слике задржан је, само је промењен главни актер. Испред уметника стао је нови медијум у кога је требало учитати особеност појединца али и стабилност власти као изванвременске категорије. Јовановић је у свом атељеу 13. јуна 1903. године фотографисао владара у војној одежди, утврдивши парадни, званични владарски портрет у фотографском медију.¹²⁰

Портрет који је том приликом настао вероватно је седећи приказ краља Петра, публикован исте године у *Новој искри*,¹²¹ док се фотографски предложак данас налази у Историјском музеју Србије. (сл. 258) Краљева фронтална представа одише иконицим патосом, и донекле одступа од уобичајеног трочетвртинског профилног портрета владара. Међутим, представљање монарха у војној униформи, са орденом кнеза Лазара је идентитично са ранијим портретима из доба династије Обреновића. Орден кнеза Лазара постао је трансцендентална инсигнија, симбол династичке моћи и континуитета, који легитимише носиоца. Поменута фотографија транспонована је у медиј разгледнице. Колорисани краљев портрет, данас у Историјском музеју Србије, уоквирен је испреплетеним рамом од

¹¹⁷ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 113.

¹¹⁸ *Оглас*, Штампа, бр. 141, год. II (Београд, 12. јун 1903).

¹¹⁹ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 113.

¹²⁰ *Код фотографа*, Штампа, бр. 142, год. II (Београд, 13. јун 1903).

¹²¹ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 114.

зеленила, који симболично посвећује монарха, али га и додатно украшава, декорише и естетизује.¹²²

Истог месеца, нешто доцније, краљ је позирао поново пред Јовановићем, и то у више поза, као модел за будуће поштанске марке.¹²³ Дакле, фотографија је постала стандардни и најбржи тип предлошка, који се имао масовно умножавати и у другим медијима. Истоветан процес поновљен је и у октобру месецу, када је краљ позирао у различитим положајима у Јовановићевом атељеу.¹²⁴ Једна од фотографија за коју се сматра да је настала као плод сарадње уметника и владара чува се у Историјском музеју Србије.¹²⁵ На њој је приказан краљ Петар у попрсном полупрофилу, с војном капом. У дну картона који уоквирује фотографију налази се печат Милана Јовановића, чиме се јасно истиче статус фотографа, који је постао франшиза по себи.

Колика је била препознатљивост краљевог лика у извођењу Милана Јовановића показује и пласирање краљевог лика током потоњих година. Знаменита фотографија краља Петра, ослоњеног на сабљу, у парадном, трочетвртинском ставу, која се чува у Народној библиотеци Србије, из 1904. године,¹²⁶ (сл. 259) потврда је уваженог статуса уметника, као и моћи визуелног дела у служби медијске репрезентације српског суверена.

Краљ је даривао фотографије са својим ликом, које је додатно печатио својим потписом. Краљ Петар је са великом пратњом 1910. године посетио Хиландар.¹²⁷ Том приликом је Јоакиму, игуману руског манастира Светог Пантелејмона, поклонил фотографију са својим ликом у богатом сребрном раму.¹²⁸ Приликом посете Хиландару солунски фотограф Алберт Франц Баубин извео је низ фотографија које обележавају кључне моменте краљеве посете.¹²⁹ Низ

¹²² Разгледница је под заведена је под инвентарским бројем 153–2–7.

¹²³ *Краљеве слике*, Штампа, бр. 155, год. II (Београд, 26. јун 1903).

¹²⁴ *Код дворског фотографа*, Штампа, бр. 259, год. II (Београд, 8. октобар 1903).

¹²⁵ Фотографија је власништво Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. 153/II–18.

¹²⁶ Г. Малић, *Милан Јовановић, фотограф*, 320.

¹²⁷ Б. Црвенковић, *Албум фотографија “Хиландар српска царска лавра у Светој Гори Његовом Величанству Краљу Србије Петру I за спомен Његове Високе посете 25. марта 1901. године*, Шеста казивања о Светој Гори, ур. М. Живојиновић, 143–193.

¹²⁸ М. Рашић, *Са његовим Величанством Краљем Петром: Петроград – Цариград – Св. Хиландар*, Београд 1910, Архив САНУ (14.337), 89.

¹²⁹ www.digital.nbs.rs.

мозаичних фотографија спаја се у један визуелни, монтажни систем, с идејом потврде краљевог легитимитета.¹³⁰ Фотографски наратив је обележен митским везивањем за Немањиће, резултирајући сједињењем традиције у један наратив. Истоветан пропаганди карактер имала је и претходна посета краља Александра Обреновића Хиландару, која је 1896. године забележена низом фотографија. Сваки нови владар на српском престолу инкарнација је митског цара Душана, а свака нова посета древном манастиру кретала се утврђеним симболичким путем којим је ишао цар Душан приликом посете Хиландару. У циљу визуелизације сада већ обавезујуће догме, по којој сваки нови владар има по подобију цара Душана посети Хиландар, конструисан је и визуелни меморијски фотографски систем у контексту репрезентативне визуелизације краља Петра.

¹³⁰ И. Борозан, *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарси крајем 19. века* (у штампи).

Владарска слика и медиј графике

Графика, као моћни и масовни медиј, умногоме је обележила медијску слику деветнаестовековних друштава.¹ Велики репродуктивни потенцијал и јефтинија израда омогућили су графици важно место у визуелној култури 19. века.² Разни графички облици стављени су у службу владарске репрезентације.³ Владарске представе су масовно пласиране, усклађујући се политичким околностима. Брзина штампања актуелизовала је владарску слику, потцртавајући њену пропагандну функцију.

Особито је употреба литографија је почетком 19. века, заменила скупљи поступак графике,⁴ која је почивала на скупљем и споријем процесу израде у дубокој штампи. Убрзо је омасовљено пласирање колорисаних литографија, чиме је ова техника директног урезивања у камен достигла огромну популарност.

Нов медиј настао је и као последица потребе да се свет слика учини приступачнијим, чиме би се ексклузивни простор високе културе сликаног медија надоместио демократичнијим, приступачнијим медијем. Потреба тржишта за масовном употребом слика условила је раст и развој графике, а посебно литографије као особеног графичког подмедија. Распрострањеност литографије почивала је и на могућности њеног трансфера у друге медије, што је утврдило њен статус упркос појави још јефтинијег медија – фотографије. Литографија је стога била веома често заступљена у штампаним медијима, плакатима,.. и другим видовима популарне уметности.

Техника урезивања у камен доприносила је непосредности литографије, која је омогућавала артистичку слободу. Међутим, употреба литографије у креирању владарске слике и даље је почивала на студиозности, поступности и

¹ S. Grabner, *Zeichnung und Aquarell im Beginnenden 19. Jahrhundert, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert*, Hrg. von G. Frodl, München 2002, 377–395.

² S. Bann, *Parallel Lines, Printmakers, Painters and Photographers in Ninetenth–Century France*, Yale University Press, London 2001.

³ N. Scholz, *Verzeihender Vater Statt Siegriecher Held. Zur Rückkehr Ludwigs XVIII im visuellen und sprachlichen Diskurs der Restauration, Symbolische Politik und Politische Zeichensysteme im Zeitalter der Französischen Revolutionen*, Hrg. Von. R. Reichardt, R. Schmidt, H.U. Thamer, Münster 2005, 187–211.

⁴ S. Grabner, *Zeichnung und Aquarell im Beginnenden 19. Jahrhundert, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert* Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert, 391–393.

прецизности, али и на брзини пласирања. Миметичка конструкција владарског лика транспонована у идеализовани свет владарске репрезентације била је и даље на снази. Правила декорума и процес визуелног уобличавања владарског лика нису се могли мењати. Стабилност, постојаност и церемонијалност и даље су биле основни постулати на којима се креирао владарев јавни имиџ и такву структуру морао је пратити и интелектуални поступак креирања владарског лика у литографском медију. Тако је литографисани владарев лик почивао на истоветним правилима декорума која су важила и у сликовном медију. Истовремено, демократизацијом владарског лика и његовом масовном употребом у медију литографије, у извесној мери је деконструисана специјална особеност владара. Апсолутистички дискурс који медијски ограничава владара није био могућ у клими растуће јавности и заступљености свих врста слика, па и оних владарских. Владарска слика је постала и тржишно питање, а владар је морао да се такмичи са сликама политичара... и других медијских звезда. Пласирање владарских слика стога није било питање избора, већ производ нужности, условљен тржишном утакмицом. Двор, јавност и уметници пласирали су владарску слику у складу са тржишним нормама које су дефинисане тржишним кретањима и његовом сталном потребом за новим формама владарске слике. Све убрзанији ритам живота диктиран законима тржишта условио је појаву хиперпродукције владарских слика. Литографија је могла одговорити на потребе тржишта, константим произвођењем све *новијих и новијих* владарских представа.

У новом медијском поретку литографисана слика владара постала је тржишна закономерност, која притом својом комерцијалношћу није десакрализовала иконични владарев лик. Експлозија литографије крајем века није нарушила законоправило да институције под државном контролом нужно морају имати унисону представу с владаревим ликом. Канонске представе владара и њихових славних дела остале су у сфери једноличности и сакралности. Њихова многобројност није рушила владарску репрезентативну особеност, па су јавни простори и даље презентовали иконичне владарске представе, што потврђује и Божидар Николајевић:

Литографским путем су израђивана еснафска писма, сваковрсне дипломе, и повље, украшене народним шарама и сличицима, календари с цртаним пољским радовима...затим устанци Карађорђа и Милоша, ...историјске скупштине под Михаилом и Миланом, Књаз Михаило прима кључеве града београдског...Проглас Краљевине 22. фебруара 1882, збацивање намесништва (Први април)

Ко се од старијих Београђана не сећа литографисане Лозе Немањића и ликова српских владалаца,..који су красили чаџаве зидове београдских кафана...⁵

Тренд хиперпродукције владарских слика имао је свој узлазни развој, који је кулминирао крајем века када је релативно јефтина цена литографисаних владарских слика омогућила да оне постану пријемчиве за скоро сваког поданика круне. Отуда су и многобројне литографске представе владара биле неизоставни део ентеријера приватних домова.⁶ Масовним пласирањем литографије омогућено је да скоро сваки појединац поседује владарев лик, што је свакако био и део стратегије Двора и њему наклоњене јавности. Владарске слике су постале пандани верским сликама, иконама, које су красиле најрепрезентативније просторе домова. Иконичне слике владара постале су визуелне метафоре, амблеми који су потврђивали лојалност појединца династији и његову оданост круни, али и држави, чије је буквално отелотворење била слика владарска слика. Тако је литографија допринела не само популаризацији владара већ и потврди државног домена у приватном простору. Слика владара је маркирала простор вршећи династизирање приватног хабитуса појединца у служби државне и династичке пропаганде.

У том контексту можемо сагледати и један драгоцен акварел Владислава Тителбаха.⁷ У репрезентативном простору сеоске куће из Мачве, у оцаклији, на зиду је стајала литографија са представом краља Петра, по портрету Влаха Буковца. Иконична представа владара пандан је икони Богородице са Христом, с којом конституише визуелно и симболичко јединство светих слика. Скромност сеоске куће и огољеност зидова потврђују култни статус владарске слике, која

⁵ Б. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986,144.

⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 245–246.

⁷ Акварел је власништво Етнографског музеја у Београду и заведен је под инв. бр. 422.

постаје дублер сакралне представе на другој страни зида. Пијетизам и лојалност појединца уприличили су сантификацију владарске слике. Репродукована слика владара репрезентована је новим масовним медијем који није нарушио ауру оригиналности слике владара. У нов, масовни, репродуктивни медиј уткана је владарска представа, која притом није изгубила своју репрезентативну суштину услед неоригиналности медијског израза. Уосталом, и сам првобитни принцип графичког поступка омогућио је стварање јединственог отиска, оригинала који се масовним отискивањем не губи, будући да он мултипликује владареву слику, која надилази медиј и постаје и остаје носилац визуелне представе.

Дворска стратегија доприносила је популаризацији владарског лика у литографском медију. Многобројним актима и циркуларима нормирана је јединствена пракса визуелизације владарске слике. Унисони визуелни систем подразумевао је да сва јавна здања морају имати владарску слику, као визуелни амблем династије и државе. У ту сврху литографски медиј је био идеални визуелни агенс у конституисању визуелне идентификације званичне, репрезентативне културе на тлу Србије у 19. веку.

Пракса започета средином века кулминирала је крајем 19. века када се догодио литографски бум. Популаризација новог медија напоредовала је с појефтињењем литографских отисака, који су, између осталог, и последица појачане тражње. Уздрмани режим краља Александра, као и релативно несигурни владарски положај његовог наследника, краља Петра, условили су све већу потребу за владарским сликама које су биле основно средство легитимизације владајућих кућа и њихових првака. Управо је литографија заслужна за брзо и јефтино увођење краља Петра у медијски и меморијски систем. Брзина израде и већ уходани механизам извођења, као и навика рецепијената, омогућили су да се помоћу литографских представа новог владара визуелно искуство преобрази и усмери ка конзумирању новог медијског хероја.

У ту сврху, поред државног механизма пласирања слика, који је регулисао масовну употребу владарских слика за потребе јавних здања, ангажован је и штампани медиј. Путем огласа нуђене су владарске слике. Оне су биле производ државне интервенције или, евентуално, полудржавног система, који је

привилегованим уметницима омогућавао рекламни простор с правом да продају владарске слике.⁸ Таквим механизмом изазван је до најзвучнији маркетиншки рат за права на пласирање слике краља Петра, који је избио непосредно по његовом доласку на српск престо.⁹ У жижи јавности нашле су се две литографије краља Петра, које су извели Влахо Буковац и Никола Милојевић. Борба за слику и право на дистрибуцију владарске слике увела је у причу о медијском систему још једну структуру. Појава заступника, монополисте с правом на издавање и дистрибуцију одређене литографије, сублимирана је у личности књижара Петра Николића из Загреба. Прича о владарској слици постала је, поред идеолошког и уметничког контекста, и сага о власништву над производом који доноси добит, те је власност над владарском сликом постала лукративан посао или пак процес.

Коначно, у штампаним медијима могао се видети рекламирани производ. Тако је у *Штампи*, из огласа који је препоручивао слике краља Петра пласиран и владарев лик, чиме је још једном владарским ликом потврђена медијска синтеза и комуникација у Србији 19. века.

Доба владе кнеза Александра Карађорђевића

Почети литографије у српском владарском медијском програму везани су за визуелизацију владара, и падају у 1840. годину. У том периоду власт Обреновића била је поприлично уздрмана, док је пропагандна активност породице Карађорђевић у егзилу била изузетно наглашена. У ту сврху, у контексту борбе сликама искоришћена је и појава новог, младог медија чија је репродуктивна моћ била препозната и искоришћена као потенцијално средство пропаганде. Потреба за масовним пласирањем слика учинила је да се литографија нађе у центру медијског сукоба, чиме је њена функционалност као политичког оруђа била трајно нормирана.

⁸ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1- 3, Београд 2007, 31- 46, посебно 34 - 35.

⁹ Исто, 35.

У рату слика двеје династија важну улогу имао је знаменити Карађорђево портрет, који је наведене 1840. године насликао Урош Кнежевић по копији изворног портрета руског сликара Боровиковског. Сливни модел је послужио као предложак за литографски отисак.¹⁰ Литографију је на основу поменутог канонског предлошка извео Јохан Штадлер, док је штампање поверено Анастасу Јовановићу, који је током 1840. године боравио у Бечу.¹¹ (сл. 260) Уметник је добио од управитеља вароши Београда вождов портрет у природној величини, са задатком да процени колико би коштало да се у бакрорезу изради владарев лик у величини једне стопе.¹² Након сазнања да ће посао везан за израду трајати око годину дана, као и да ће коштати око 1.000 сребрних форинти, уметник се окренуо ка литографији, која је у том тренутку била у замаху и чија је израда била неупоредиво бржа, а цена извођења далеко конкурентнија.

Копирање оригиналног Карађорђевог лика било је заправо питање промишљене конструкције, чији је основни циљ да укаже на миметичку постојаност првог, непатвореног Вождовог лика. Литографија је била средство на основу ког је требало презервирати и масовно умножити историјску верност и аутентичност оригиналног уљаног портрета Карађорђа. Тако је литографским путем утврђен Карађорђево визуелни прототип, чија је снага управо била у веродостојној иконографској ревокацији портрета.

Оригинал је у литографском извођењу додатно украшен и контекстуализован, заправо у великој мери преуређен и додатно идеологизован. Тако је основно поље са Вождовом представом оперважено богатим декоративним златним оквиром, чиме је формиран особени рам у раму, којим се посвећивао и мајестстизовао иконици владарев лик. Употребом злата додатно је иконизован владарев лик и тиме чиме је довршена сантификација владара.¹³

¹⁰ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 97

¹¹ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, Нови Сад 2004, 14

¹² К. Јовановић, *О животу и раду Анастаса Јовановића*, Српски књижевни гласник, књ. XIII, бр. 1 (Београд 1924), 588.

¹³ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 14.

Додатном усложњавању владареве представе послужила је и инскрипција у виду додатних стихова, који су аплицирани у простору између рама и обода. Стихови Јована Хацића (алијас Милоша Светића) пренесени су на литографију:

*Ти који месец мишицом обараш/ И сунце вери, отечеству ствараш/Прими наш венац, о јуначка главо, Слободе снаго, српска рода славо.*¹⁴

Очигледна је космолошка димензија пева,¹⁵ који преведено на ниво политичког тумачења, актуелизује митску димензију борбе праве вере која је оличена у хришћанству, и невере, коју представља муслиманска вера-вербализована полумесецом.¹⁶ Сублимирани, иконични Карађорђев лик подржан је амблематским стиховима, који од историјског наратива стварају један, јединствени епски догађај, вербализован митском борбом добра и зла. Врховни Вожд није само носилац радње, већ сама отелотворена идеја, трансцендентална икона која надилази историју и претвара је у митску конструкцију – метаисторију.

Тако је остварено присаједињење вербалне слике визуелној, чиме је остварена симбиоза вербалног и визуелног у грађењу слике, у овом случају лика војда Карађорђа – обновитеља и носиоца златног доба.¹⁷

Вербална слика је додатно појаснила визуелну *сместивши* је у дискурс златног доба.¹⁸ Идеја о оживљавању и обнови златног доба учитана је у к Карађорђев лик. Обновљање непатвореног, идеалног стања, нулте тачке благостања које се прогресивно и циклично обнавља, сублимирано је у Вождов лик. Владар постаје обновилац златног доба, а доба његове владавине постаје идеално, оптимално стање нације. Тако је литографска представа Карађорђа постала не само евокација прошлости већ и гарант пројектоване будућности, која почива на реминисценцији идеализоване прошлости. Отуда је свака нова литографија с Карађорђевим ликом отелотворење златног доба. Визуелна представа постаје гарант обнове и развоја, и кључни аргументациони артефакт

¹⁴ П. Васић, Урош Кнежевић, 98.

¹⁵ Д. Антонојевић, *Карађорђе и Милош – мит и политика*, Београд 2007, 25–66.

¹⁶ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 14.

¹⁷ М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети, О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 49–64.

¹⁸ Исто, 49–84.

династичких претензија куће Карађорђевића током 19. века. Литографија с ликом Карађорђа по Урошу Кнежевићу уздигнута је до нивоа династичке иконе, која је и у 20. веку имала неприкосновени статус међу сликама династије Карађорђевића. Њена истакнута улога потврђена је у време владе Александра Карађорђевића, краља Југославије, будући неизоставни део јавних и приватних простора.¹⁹

Додатну сакрализацију портрета употпуњује и натпис на Вождовој сабљи, урезан на балчаку, који гласи: *Заштитнику Вере православне и Отчества*.²⁰ Тако се владар смешта у категорију оца отаџбине, оног који бди над заједницом, и који је заправо сама отелотворена отаџбина. Титула заштитника вере легитимише владара као новог Константина, оног који брани и учвршћује веру, чиме се додатно усложњава владарева етичка димензија, и он постаје преносни првосвештеник по подобију старозаветних царева.

На значај литографије са ликом Карађорђа као потенцијалног пропагандног оруђа, упућује и чињеница да су аустријске власти забраниле дистрибуцију графике, накнадно је одобревши након интервенције Анастаса Јовановића, потврдиши њену политичку функционалност.²¹

Већ следеће године било је покушаја масовног умножавања портрета кнеза Михаила, важећег владара у Србији. Слабост режима династије Обреновића и све већа агитациона делатност породице Карађорђевић из емиграције потврђују да се и владајући режим Обреновића морао борити сликама.

Министарство просвете упутило је Совјету 1841. године апел да се Јовану Поповићу наложи израда сликаних портрета кнеза Михаила који су имали стајати шездесет дуката по комаду за сваки од претпостављених педесет великих портрета, као и петнаест за сваки од планираних десет мањих портрета. Да ли је део програма реализован и у којој мери, може се само нагађати,²² али је вероватно програм остао у целини нереализован, будући да је договорено да се изведу

¹⁹ У питању је извештај о Карађорђевом портрету Музеју кнеза Павла: *Политика*, бр. 9983, год. XXXIII, (Београд 6. март 1936), 007.

²⁰ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 14

²¹ Исто, 14

²² Уметник је пристао да смањи цену на 50 дуката: Н. Симић, *Петар Убавкић*, Београд 1989, 247.

литографије с кнежевим ликом које су имале стајати десет цванцика по комаду.²³ Случај с наруцбином кнежевих слика парадигматичан је, будући да указује на лагано повлачење сликарства у односу на литографски медиј, особито у случају масовног пласирања владарских слика. Јефтинији медиј полако је узимао примат на медијском тржишту, будући да је потреба друштва и све разгранатијег државног и управног система подразумевала заступљеност владарских слика у јавним установама, па је литографија као демократичнији медиј, била у несумњивој предности у односу над скупљим уљаним портретима.

Закон тржишта почео је да мења технику изображења владарског лика, што потврђују и многобројна потраживања и дуговања између уметника, с једне стране, и државе као наручиоца, с друге стране. Особито су у облигационе односе са државом ступали Јован Поповић и Урош Кнежевић.²⁴ Тако је разгранати чиновнички систем у доба кнеза Александра реформисао у извесној мери и начела на којима је почивао медијски свет, правно регулишући настанак владарских слика.

Јован Поповић је наставио да литографише владарев лик, на шта упућује оглас пласиран у *Српским народним новинама* 1847. године.²⁵

*Познати живописац г. Јован Поповић, бавивши се у Србији више времена снимиио је ликове знаменити тамошњи садашњега доба Србаља, које посредством литографија намерава издати. Почетком је учинио са врло добро погођеним портретом Књаза Александра Карађорђевића који се код самог издатеља у Пешти на Новој Пијаци под числ. 115, а по два форинта сребра добити може. Господин Јован Поповић овде ће се јоште преко вашара задржавати.*²⁶

Да ли је овај покушај био последица уметникове потреба да доствари зараду, или је пак то био део специјалног рата сликама двеју династија који је ваљало изместити изван Кнежевине Србије, не можемо са сигурношћу тврдити,

²³ Исто, 247.

²⁴ Исто, 247

²⁵ П. Васић, *Јован Поповић, сликар*, Опово 1971, 76.

²⁶ М. Коларић, *Класицизам код Срба*, књ. 8, Београд 1967, 57.

али је у сваком случају потврда деловања владарских слика изван матичне државе.

Литографија, као демократичан медиј, еквивалентан развоју грађанског друштва, временом је постала део медијског система у Србији. Њена униформисаност, типизираност и, на крају, масовна репродуктивност погодовали су новом управном систему који је обележио доба уставобранитеља,²⁷ чиме је јасно истакнута барем декларативна суштина новог друштвеног поретка.

Релативна изражајна сувопарност литографије као и, најчешће, одсуство колора као да су погодовали стварању новог политичког хабитуса уставобранитеља. Безлични, аперсонални систем инкорпорирао је у себе слику типског, униформисаног владара. Међутим, у пракси су се показали и симптомски изнимци, што потврђује визуелизација мајестетичне фигуре Томе Вучића Перишића.²⁸ С друге стране, на литографским представама краља Александра понављају се типски сликани обрасци и, чини се, у целости одсликавају дух времена, обележен двојством власти. Уставом ограничени владар постао је талац своје јавне слике, одређене функционалном логиком државног устројства.

У том контексту ишчитава се и литографија кнеза Александра коју је извео Габријел Декер по Урошу Кнежевићу 1853 - 1854. године.²⁹ Минуциозност, линераност и типизирана схематичност делују убедљиво и усклађено са системом власти и кнежевим положајема. Литографија прецизније дефинише натперсоналност власти и моћ институције из средине 19. века него уљани портрети кнежеви, који понављају раније предлошке настале у духу апсолутизма Обреновића из прве половине века.

Вероватно је баш ту Декерову литографију, преко локалних среских старешина, нудио преплатницима извесни Илија Чворић из Лознице, а потом њихов списак 1855. године послао Урошу Кнежевићу.³⁰ Наведени случај је

²⁷ С. Јовановић, *Уставобранитељи и њихова влада*, сабрана дела, књ. 3, Београд 1990.

²⁸ Више о личности Томе Вучића Перишића: Р. Ј. Поповић, *Тома Вучић Перишић*, Београд 2003.

²⁹ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 35, 52.

³⁰ АС, РО, XV,4.

пример медијског деловања у систему државне мреже с циљем анимирања јавности и популарисања владарских слика. Да ли је у питању деловање у субординисаном и контролисаном систему, и то од виших органа власти ка нижим, или је Чворићева делатност последица појединачне агилности локалних представника власти, не можемо са сигурношћу тврдити. Ипак, можемо закључити да је у питању акциона, двосмерна делатност државних чиновника у пропагандној активности државе.

Династичка пропаганда породице Карађорђевић, али и учитавање елите у митске родоначелнике државе, међу којима којих посебно место заузима вожд Карађорђе, континуирано су трајали у време владавине кнеза Александра. Ако је актуелни кнез могао бити доживљен као представник једне породице, онда је легендарни вожд Карађорђе био доживљен и као глава дома Карађорђевића али и као наддинастички, народни, национални херој. У том контексту можемо сагледати чињеницу да су у периоду владавине кнеза Александра литографије с Вождовим ликом биле заступљеније него оне на којима је био представљен актуелни владар. Вождова слика била је плод двоструке стратегије, и Двора и елите, и свака од две структуре могла је у њу учитати оно што она жели.

Вождову слику литографисао је Франц Коларж 1850. године, приказавши га у трочетвртинском профилу, с пиштољем на готовс, указавши тако на Вождову ратничку природу.³¹ (сл. 261) Анастас Јовановић је 1851. године издао литографију с Карађорђевим ликом за потребе друге свеске знаменитих *Споменика србских*.³² У замишљеном пантеону славе визуелизован је и Вождов лик, и то у већ познатој канонској пози, насталој по Кнежевићевој копији портрета Боровиковског.³³ Попрсни изворни модел допуњен је трочетвртинским фигуром, али се суштина није променила. Настављена је сублимација освештаног узора, који није дестабилизовао ни уметање Војда у идеализовани, питорескни пејзаж, као ни окретање фигуре на супротну страну.

³¹ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 36, 52.

³² Више о *Споменицима србским*, у: Љ. Никић, *Споменици србски Анастаса Јовановића*, Београд 1958.

³³ Е. Милошевић, М. Врбашки, *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, 15, 51.

Преглед удела литографије у званичној визуелној култури у периоду владе кнеза Александра није резервисан само за домен официјелне употребе династичке слике. Поменути период обележен је делом Анастаса Јовановића,³⁴ најзначајније мултимедијалне личности епохе. Његов огромни графички опус био је у великој мери обележен и приказом владара, и то првенствено плејадом чланова династије Обреновића. Иако је извео, као што смо напоменули, поједине литографске представе војда Карађорђа, његов живот и уметнички хабитус неодвојиви су од династије Обреновића.

Јовановић је делио судбину кнеза Милоша и кнеза Михаила за време њиховог боравка у емиграцији, када је, између осталог, извео и низ литографских портрета Обреновића. Уметник је након 1845. године извео литографију са ликом младог кнеза Михаила по оригиналном портрету Јована Поповића. Представа је изведена након 1845. године, што је закључено на основу силуете Саборне цркве у Београду, која доминира пејзажом иза кнеза Михаила, а чија је изградња довршена 1845. године.³⁵ Јовановић је 1848. године извео и знаменити портрет владара у балканском (народном) репрезентативном костиму, који је имао колорисане верзије. Потом је 1853. године литографисао догађај венчања кнеза Михаила и кнегиње Јулије у грчкој цркви у Бечу.³⁶ Следеће, 1854. године он је извео и портрет кнеза Михаила у трочетвртинској фигури у идеализованом, сублимном пејзажу, као пандан литографији с портретом кнегиње Јулије.³⁷

Јовановић је 1852. године израдио и литографију с ликом кнеза Милоша која је умногоме постала идентитетска представа оснивача династије Обреновића.³⁸ Корпулентни владар приказан је у зрелом животном добу, које дефинише кнежева мужевност. Владар је представљен у свечаној долами, са самуровом капом у руци и сабљом о појасу. Он је визуелно отелотворење моћи и снаге, каквим га је уметник у скалду са стратегијом репрезентације Обреновића успешно представио. Тако је реевочиран и *изнова* успостављен канонски портрет

³⁴ Више о личности Анастаса Јовановића: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, Београд 1962.

³⁵ М. Врбашки, *Литографије Анастаса Јовановића*, Горњи Милановац 2008, 8, 10.

³⁶ Исто, 24–25, 57.

³⁷ Исто, 37.

³⁸ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962, 71.

кнеза Милоша, који ће са многим варијацијама бити визуелно вариран током 19. века.³⁹ Уметник је канонски портрет владара извео литографском техником, усклађујући је у потпуности са сликарством. Пуноћа форме и структуре доводи до унисоних, јединствених маса. Јовановић је литографским представама Обреновића указао на поливалентност новог медија и његову способност и подобност да успешно замени сликани медиј.

Литографски бум у доба кнеза Александра условио је масовну репродукцију владарских слика и у Кнежевини Србији и у емиграцији. Репродуктивност новог медија, као и анагажованост владарске слике по себи, разбуктале су прави медијски рат двеју династија с циљем успостављања доминације у јавној медијској сфери.

Доба друге владе кнеза Михаила и кнеза Милоша

По повратку Обреновића у Кнежевину Србију након свргавања супарничке династије, успостављен је стари режим, који се сада служио новим медијима. Нове нараштаје, који нису упознали Обреновиће, требало је визуелно едуковати, док су припадници старије генерације морали да обнове меморију на Обреновиће. У ту сврху Двор и анагажована јавност искористили су преимућство литографског медија у обнови слике Обреновића. Тако је већ у јануару 1859. године изишао оглас у званичном гласилу, *Српским новинама*, у коме је истакнуто следеће:

*У књижари Вел. Валожјића на варош-капији могу се добити ликови светлога кнеза Милоша, кнегиње Љубице, Михаила и кнегиње Олге по цени од 3 цванцика.. Затим и на велико коло израђен нарочито за канцеларије намењен лик к. Милоша по 4 цванцика. И једних и других на 10 купљених један је на дар.*⁴⁰

Историја се поновила и сликама нове династије замењене су визуелне представе бивше владајуће породице. Исти механизам поново је подстакнут, и државне институције су морале набавити слике владара и нове династије.

³⁹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 266–267.

⁴⁰ Српске новине, бр. 28, год. XXVI (Београд, 6.март 1859), 120.

Приступачна цена литографија проузроковала је појефтињење визуелних представа, па су штампане слике Обреновића постале приступачне ширим слојевима. Тако је започета стратегија визуелне репрезентације нове власти Обреновића, која ће на тим принципима наставити да функционише и наредне четири деценије.

У креирању владарских слика у литографском медију мање је видљива улога Анастаса Јовановића. Династички апологета и креатор визуелне слике Обреновића посветио се организацији дворског живота, на уштрб своје уметничке продукције. У Музеју града Београда налази се портрет кнеза Михаила у идеализованом пејзажу са класицистичком грађевином у позадини.⁴¹ Није потврђена година израде, па не можемо са сигурношћу тврдити да ли је настала у периоду друге владавине кнеза Михаила, али је у свакако послужила за портрет који је извео А. Манолис и који се чува у Народном музеју у Београду.

Уместо кодификоване, званичне репрезентације кнеза Михаила, сада је изведено неколико опречних представа владара, што указује на одсуство јединственог визуелног кода, какав је, рецимо, био у сликовном медију, где је нормирање владарске слике преузео Стеван Тодоровић.

Медијски бум литографије утицао је и на демократизацију тржишта, па су многи уметници покушавали да исконструишу пожељан владарев лик. Самостално деловање појединих уметника наводи на закључак да Двор вероватно није ни вршио контролу над свим медијским изразима, уколико је уопште и био у могућности да контролише све разгранатије медијско тржиште.

Тако је Михаило Ђорђевић 1859. године представио кнеза Михаила као косматог јунака са снажним торзом, у свечаном, магнатском оделу.⁴² (сл. 262) Карл Гебел је 1862. године представио кнеза у идентичном оделу, али је тело владара приказао нежније. (сл. 263) Фрагилно, танано кнежево тело супроставља се масивном кнежевом торзу видљивом на литографији Михаила Ђорђевића.⁴³

⁴¹ Литографија се налази у власништву Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. А 266: С. Стаменковић, *Цртежи, акварели, графике. Збирка Музеја града Београда*, Београд 1990, 22.

⁴² *Галерија Матице српске*, ур. Л. Шелмић, Нови Сад 2001, 485.

⁴³ Исто, 484.

Кнежева слика била је питање виђења, уметникове перспективе што је последица низа друштвених детерминаната. Две слике о кнезу указале су на два опозитна виђења, указавши на плурализам погледа и читавања у владара.

Још два значајна догађаја из династичке историје забележена су литографским медијем. Стеван Тодоровић је извео 1860.године колорисану литографију у знак сећања на Таковски устанак. У центру композиције налази се симболичка фигура кнеза Милоша, која имплицира сложено политичко и идеолошко тумачење композиције.⁴⁴ Други догађај везан је за представу из домена културе смрти, и представља преминулог кнеза Михаила на одру у Саборној цркви. Визуелно сведочанство овог тужног догађаја требало је да утврди пољуљани ауторитет династије Обреновића, провоцирајући емпатију популуса. С тим циљем публикован је и оглас у *Српским новинама*:

*Нова литографисана слика изложбе смртних остатака последњем целивању блаженопочившег кнеза Михаила М. Обреновића има код Драгутина Пајнлиха ксилографа у државној штампарији да се купи. Слика је лепо израђена на валикој артији у тондрук, цена је само осам гроша.*⁴⁵

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Пракса употребе владарских слика у виду литографије настављена је и у доба власти кнеза Милана. Велики патриотски подухват хомогенизације националне након убиства кнеза Михаила почивао је на визуелизацији почившег кнеза. У ту сврху формиран је одбор у коме је истакнуту улогу имао Милан Ђ. Милићевић, који је имао задатак да у сарадњи са руским вајарем Михаилом Осиповичем Микешиним припреми терен за подизање два монументална споменика у знак сећања на убијеног кнеза. Планирано је да се спомен капела подигне у Кошутњаку, док је фигурални споменик требало поставити у центру Београда.

⁴⁴ Литографија је позната на основу фоторепрографије. Та тумачење представе: М. Тимотијевић, *Таковски устанак–Српске цвети, О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 285–293.

⁴⁵ *Српске новине*, бр. 95, год. XXXIV (Београд, 13. јул 1868), 378.

Међутим, пре подизања споменика ваљало је мобилисати национ и довести га у стање активног заноса усмереног према дому Обреновића

У ту сврху ангажован је уметник Стева Тодоровић са задатком да литографише Микешинове пројекте, с идејом њиховог масовног умножавања. Тодоровић је поверени задатак извршио код Рајфенштајна и Реша у Бечу 1870. године.⁴⁶ Пласирање литографија је пропагирано у званичним гласилима, на шта упућује оглас који је изишао у *Српским новинама* 1870. године, а који је потписао председник београдског одбора за подизање споменика, Милан Ђ. Миличевић.⁴⁷ Сврха пласирања литографија била је да се новац добијен од продаје искористи за подизање споменика кнезу Михаилу. У огласу се наводи да су литографије израђене у Бечу, по изразитој жељи вајара, као и да се литографије већ увелико продају по цени од три цванцика по комаду. Потом се истиче да су оне потенцијални украс собе сваког правога српског родољуба који би нашао сходно да их купи. На концу, целокупна акција била је усмерена на постизање обједињења национа окупљеног око заједничког сентимента према почившем кнезу.

Већ на почетку медијске популаризације лика младог кнеза Милана поновљена је пракса медијског прожимања. Тако је 1868. године изведен медијски трансфер. На основу Диздеријевих фотографских предлогака⁴⁸ у радионици Н. Суботића израђена је литографија са ликом младог кнеза.⁴⁹ Млади владар је приказан у грађанском оделу, у стојећем ставу, док се у дну представе налази инскрипција, која га титуларно дефинише.

Кнез Милан је 1868. године фотографисан у кадетској униформи у атељеу А. Н. Стојановића.⁵⁰ На основу фотографије⁵¹ Јозеф Бауер је извео велику литографију, на основу које је пак у Стојановићевом атељу изведена кнежева

⁴⁶ *Аутобиографија Стевана Тодоровића*, прир. З. Симић–Миловановић, Нови Сад 1951, 44.

⁴⁷ *Српске новине*, бр. 12, год. XXXVI. (Београд, 29. јануар 1870), 47.

⁴⁸ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 62–63.

⁴⁹ Литографија је у власништву Историјског музеја Србије и заведена је под инв. бр. III–59.

⁵⁰ Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 94.

⁵¹ Фотографија се данас налази у Историјском музеју Србије и заведена је под инв. бр. Ф–2309-2:Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*,

представа у формату визит карте, потом масовно продавана.⁵² Један примерак литографије се данас чува у Историјском музеју Србије.⁵³ За разлику од попрсног портрета кнеза Милана, како је владар представљен на фотографском предлошку, сада је млади владар представљен у скоро пуној фигури, ослоњен на сабљу и с капом руци. У дну композиције налази се исписана кнежева титула, као и представа кнежевског грба, у циљу вербализовања и легитимизовања визуелне представе младог кнеза. Кнежева представа у кадетској униформи је с временом варирана у литографском медију. Поново је пласиран попрсни кнежев портрет, само је његов лик окренут на другу страну.⁵⁴ Пратећа инскрипција је поновљена, док је кнежев лик истакнут правоугаоним оквиром. Тако је изведен медијски трансфер, који се кретао у једном цикличном кругу ротирајући се у зависности од потребе.

Литографски медиј је такође био у служби потврђивања новог владара овековечујући кључне догађаје из живота кнеза Милана. Ђорђе Крстић је 1872. године осмислио сложену, алегоријску композицију *10. август и његове последице*,⁵⁵ док је Карол Поп де Сатмари 1872. године визуелизовао догађај проглашења пунолетства краља Милана, приказујући велики ефемерни спектакл који се збио на Великој пијаци у Београду.⁵⁶

Исте године у којој је кнез доживео своје пунолетство, али и својеврсну политичку иницијацију, Јосип Манчун⁵⁷ је извео литографију која је имала готово иконични карактер. (сл. 264) Млади владар је представљен фронтално у војној униформи. Кнез улази у простор посматрача, чиме је снажно истакнута његова политичка рола, у склопу кнежеве еманципације и осамостаљења. Акцентована је и његова мужевност, којом се потврђује симболичко напуштање младалаштва и ступање у свет одраслих. Истовремено су могућности које стоје на располагању литографској техници искоришћене у манипулативне сврхе. Јасним акцентованем

⁵² Исто.

⁵³ Литографија је заведена под инв. бр. III-61.

⁵⁴ Литографија је у власништву Историјског музеја Србије.

⁵⁵ *Галерија Матице српске*, ур. Л. Шелмић, 487.

⁵⁶ *Музеј града Београда*, ур. Б. Ковачевић, Београд 2003.

⁵⁷ *Галерија Матице српске*, ур. Л. Шелмић, 486.

светлости око кнежеве главе постигнуто је стварање светлосног нимба, којим се јасно истиче сакралност владара.

Следећи важан догађај из живота кнеза Милана визуелизован је литографијом. На литографија која је изведена у радионици Х. Герхарта у Бечу, симболично је приказна веридба кнеза Милана и кнегиње Наталије Кешко.⁵⁸ Током владавине кнеза Милана континуирано је просла, који је пао на Цвети имао је своју визуелну манифестацију. У центру представе доминира фигура кнеза Милоша с барјаком у моменту подизања устанка. Тако је и Винценц Кацлер 1882. године⁵⁹ осмислио моменат подизања устанка који је потом масовно литографски умножен поставши једна од канонских форми приказивања знаменитог догађаја током последњих деценија 19. века.⁶⁰

Током владавине кнеза Милана настављено је са експлатацијом лика почившег кнеза Михаила. Литографски медиј је стављен у службу популаризације бившег владара, на шта експлицитно указује и литографија кнеза Михаила, изведена по знаменитом кнежевом портрету, који је извео Стева Годоровић. Тако литографија из манастира Враћевшнице визуелизује кнежеву мајестичну појаву у душанки и потврђује *снагу* владаревог канонског портрета, сада, изведеног у репродуктивном медију. (Сл. 265)

Доба владе краља Александра Обреновића

Устаљена пракса је настављена и литографски медиј је и даље био главно медијско оруђе владарске пропаганде крајем 19. века. Турбуленције које су потресале режим краља Александра условиле су све снажнију потребу визуелне пропаганде. У периоду владавине краља Александра настао је невиђени бум у пласирању владарских слика на тржишту. Диспропорција између реалности и света слика повећавала се како се приближавао крај века. Све мања владарева

⁵⁸ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 19.

⁵⁹ *Галерија Матице српске*, ур. Л. Шелмић, 485.

⁶⁰ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети, О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, 293–298.

популарност условљавала је све већу медијску експлоатацију његовог лика. Тадашњи министар полиције Таса Миленковић сликовито описује својеврсну *хистерију* у пласирању литографисаних представа с ликовима Обреновића крајем 19. и почетком 20. века, као и медијску генезу династичких слика у Србији током века.⁶¹

Општа манија за сликама кулминирала је крајем столећа. Нестабилност појединца, као последица друштвене и културне напетости, проузроковала је појачану емоционалност. Сlike владара произвођене су с циљем да постану гаранти очувања реда и стабилности. У том контексту можемо тражити узроке појаве за владарским сликама, чија масовна употреба није била само последица пропагандног деловања актуелног режима. Друштво је имало стварну потребу за сликама, што потврђује и Таса Миленковић у исказу који смо пренели. Он говори да су слике Обреновића замениле слике чланова породице Карађорђевић. Угрубо речено, слике су замениле слике, појединачни ликови нису били толико битни, важно је било утолити жеђ друштва за сликама.

Потражња за сликама користила је и ствараоцима владарске репрезентације. Пласирање владарских слика постајало је с временом све децентрализоване. Слабост централне власти условила је креирање мноштва паралелних центара моћи, тако да је пласман слика, упркос привидном државном монопољу, био плод поприличне импровизације. Многбројни друштвени актери активно су учествовали у креирању медијског система. У том контексту посебно се истиче патриотско - династичко Друштво кола *јахача „Кнез Михаило“*. Патриотска организација, са јасно израженим обреновићевским вокабуларом, активно је деловала у дистрибуцији владарских слика. Тако је ово готово паравојно, псеудо милитарно друштво узело активно учешће у медијском систему на крају 19. века. На великим перформансима овог друштва дељене су владарске слике, као што је то био случај приликом прославе у Шапцу 1891. године. Том приликом прваци поменутих друштава су члановима делили литографије с ликом краља Александра, и то у великом формату,⁶² а управа је наставила са истом

⁶¹ Т. Миленковић, *Краљ Александра и официрска завера*, без године, 127–128.

⁶² *Шести дан дриносавскога Кола Јахача Кнез Михаило (путовање о Св. Тројици у Шабац)*, Мале новине, бр. 168, год. III (Београд, 22. јун 1891).

праксом и следећих година. У *Малим новинама* 1893. године изашао је проглас Друштва у коме је стајало :

*Кола Јахача Кнез Михаило поручила су више хиљада великих литографских слика Највишега заштитника и Највећега добротвора. На тој слици је Краљ у пуној ђенералској униформи са орденом цара Лазара. Приликом путовања Њ.В. поклањаће се те слике за спомен како свима оним коњаницима који буду пратили највишега заштитника тако и свима излагачима и тркачима на привредно-витешким окружним народним свечаностима.*⁶³

Друштво је у склопу предстојећих активности поручило велики број литографија с владаревим ликом, као поклон својим члановима. Тиме се јасно истицала династичка лојалност према владару, иначе високом заштитнику овог друштва. Акција је и довршена, будући да су владарске слике и подељене током перформанса Друштва која су одржана у августу 1893. године у Ужицу⁶⁴ и Ваљеву.⁶⁵

Током 1893. године настављено је пласирање литографија са мотивима из династичке историје. Поданици су све више постајали зависни од владарских слика, вртећи се у зачараном кругу медијског терора, у коме није било недужних. Тржиште је диктирало темпо издавања слика, али уз вечиту дилему ко претходи коме, тржиште конзументу и његовим тежњама, или је тржиште последица колективне потражње. Тако је у *Малим новинама* изишао оглас у августу 1893. године:

*Биће готова историска слика која представља венчање Јулије и и Михаила 1853. у присуству свих чланова пор. Обреновић. Ова слика ће се продавати по цени од 0,60 дин. Како би је и најсиромашнији Србин могао купити ради успомене на неумрлог спасиоца. Главна продавница је у дуванџиници Д. Романовића.*⁶⁶

⁶³ *Новије слике Његова Величанства*, Мале новине, бр. 215, год. V (Београд, 5. август 1893).

⁶⁴ *Ваљевске утакмице*, Мале новине, бр. 216, год. V (Београд, 6. август 1893).

⁶⁵ *Београдске вести*, Мале новине, бр. 222, год. V (Београд, 12. август 1893).

⁶⁶ *Нова слика*, Мале новине, бр. 186, год. V (Београд, 7 јул 1893).

Старе теме добијале су нови контекст, и распродати тиражи владарских представа морали су бити допуњени. Литографија је постала основно медијско средство режима, младог монарха и династије Обреновића. Нови нараштаји упознавали су се преко литографија са династичком историјом у сликама. Сlike су постале залог њихове лојалности и оданости, а слика је постала моћно пропагандно средство у рукама државне апаратуре.

Веома значајна година младог владара била је 1893. година, када је монарх извршио државни удар, успоставивши нови политички поредак. Непопуларна мера морала се легитимизовати, а њене последице ублажити. С том сврхом покренута је визуелна пропаганда, чијом је употребом требало да се на реторичан начин појасни и објасни државни удар и учини пријемчивим јавном мњењу. Моменат државног удара визуелизован је и литографски пласиран. Распрострањеност литографије под називом *Значајна вечера у двору* 1. априла 1893. године била је велика. (сл. 266) Контрoверзни догађај и његова визуелизација нашли су се у фокусу јавности, па је литографија знаменитог догађаја у издању Наума Димитријевића прилепљена на поткоричну страну антидинастичког, карикатуралног листа *Геца*.⁶⁷

На основу старог визуелног система у грађењу слика изграђена је сцена државног удара. Млади монарх је у централном плану композиције. Употребом корпоралне реторике и фацијалне експресије уобличена је телесна и идејна појавност владара, уздижући га до статуса владара. Владар је акцензован и фокално изолован, посматрач се нужно потчињава његовој вољи, док је његов политички гест приказан као историјски оправдан и политички неопходан.

На сличан начин представљен је и краљ Александар приликом поласка у манифестациони обилазак земље. Визуелна представа названа *Полазак краљев из Београда у народ*, вероватно одмах након пружимања власти, одштампана је у радионици Наума Димитријевића. Као и претходна композиција, и ова представа је прилепљена на поткоричне стране *Геце*.⁶⁸

⁶⁷ *Геца*, год. II (Београд 1893), без пагинације.

⁶⁸ *Геца*, год. II (Београд 1893), без пагинације.

Током 1893. године поново је литографија била у фокусу медијске пажње. Она је корак по корак легитимисала владара помоћу визуелне наратологије. Тако је након визуелизације краљевог државног удара, визуелизован и литографским путем овековечен и моменат краљевог заклињања на устав, о чему сазнајемо више из ондашње периодике:

Пре два дана изашла је из штампџ велика историјска слика која представља заклетву краља Александра на устав пред народном скупштином. Слика је врло велика и укусно и верно израђена. На њој се лепо могу видети Њ. В. Краља у средини а око њега г. Министри, државни саветници. Председник скупштински и свита Краљева. Према Краљу виде се народни посланици а по лежама виши чиновници, официри и посланици страних држава. Испод слике исписан је цео текст краљеве заклетве. Цена је 1,50 динара. Цртао је српски сликар професор Тителбах. А израдили браћа Савићи оvd. књижари.⁶⁹

Легитимизација нове власти спроведена је визуелним сликама. У центар историјског наратива постављен је лик младог монарха. Оправдање државног удара и његових последица визуелно је потврђено, па се приступило визуелизацији владаревог лика. Млади, сада самостални монарх постао је предмет масовне репродукције у литографском медију:

...која се израђује у Паризу по оригиналној слици нашег уметника Паје Јовановића, академичара још није готова. Ово јављамо нашим читаоцима и осталој српској публици ради њиховог равнања. Уједно смо замољени од г. М. Јовановића и Ми. Стајића, издаваоца речене слике, да у њихово име одговарамо, на многобројна питања у унутрашњости, да се слика у велико ради и да ће у што краћем року бити готова., Са сликом ће нарочито путовати по Србији Мита Стајић, познат нашој публици, као растурач слика. Зато сваки онај, који жели свој дом да украси са веишачком сликом нашега краља, нека се претрпи још неко време.⁷⁰

⁶⁹ Нова слика, Мале новине, бр. 201, год. V (Београд, 22. јул 1893).

⁷⁰ Нова слика Њ. Величанства краља Александра I, Мале новине, бр. 322, год. V (Београд, 20. новембар 1893).

Из огласа пласираног у *Вечерњим новостима* из 1893. године сазнајемо да је глас јавности и то онај из унутрашњости натерао уобличитеље културног живота да изведу нови портрет краља Александра. Без обзира на то да ли је у питању заиста потражња јавности за владарским сликама или су уметници у процесу креирања владарске слике видели уносан посао, владарски лик генерисала је управо литографија.

Средином последње деценије 19. века десила се једна занимљива ситуације. Наиме, извесна господа, Миленковић и Стојковић, из Београда поклонола су *Друштву кола јахача „Кнез Михаило“* 20 колорисаних литографија са владаревим ликом са намером да буду поклоњена активистима Друштва.⁷¹ Тако се дошло до ситуације да владарске слике циклично круже унутар медијске сфере, и то, како се чини, без готово икакве контроле централне власти. Владарска слика постала је власништво тржишта, објекат без власничких права Двора који је флукутирао медијским небом.

Крајем века збио се један драматичан догађај који је захтевао брзи медијски одговор. Пољуљани режим краља Александра додатно је био уздрман неуспешним, али веома опасним атентатом на краља Милана, који се збио на Ивањдан 1899. године.⁷² Пољуљани режим брзо је узвратио, и догађај је окарактерисан као чудо. Ађутант Лукић, краљев спасилац постао је трансмисија божанског провиђења. Медијска култура је веома брзо реаговала, па је убрзоу јавност пласирана литографија. Визуелна представа је величала чудесно спасење, у чијем су се центру нашли главни актери догађаја – краљ Милан и ађутант Лукић. Почетком јула 1899. године литографска радња Петра Марковића издала је *веома успешно изведену литографију*,⁷³ која је ускоро пренесена на *поштанске дописнице*.⁷⁴

Исте године поново је пласиран лик краља Александра, како се наводи услед потребе да се замени његова младалачка представа, која је очигледно била

⁷¹ *Вечерње новости*, бр. 199, год. V (Београд, 20. јул 1895).

⁷² Више о Ивањданском атентату и његовој визуелној манифестацији, у: И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, 2006), 21–29.

⁷³ *Слика краља Милана*, *Вечерње новости*, бр. 183, год. IX (Београд, 6. јул 1899).

⁷⁴ *Вечерње новости*, бр. 201, год. IX (Београд, 25. јул 1899).

најприсутнија на тржишту. До таквог закључка дошло се на основу огласа који је пласиран у *Вечерњим новостима*:

*Картографска радионица гео. Одељења миистарства. Војног израдила је хромолитографију, лик Краља Александра. Овај рад заслужује особите похвале јер одиста само то заслужује овако леп лик, овако лепа израда са тако ниском ценом од ,25. Овакав лик био је и једна истинска потреба. Ликови Краља који су до сада израђени представљали су величанство у млађем добу и по готову су се истрошили, па са тога га многи и није могао набавити. Та потреба је овде подмирена. Лик Краља израђен је по најновијој слици Краља у гардијском оделу и намењен је за растурање по Краљевини Србији.*⁷⁵

Током 1901. године, у картографској радионици војног министарства изведена је литографија у разним бојама с ликом кнеза Милоша, који је, како се у огласу наводи, приказан у оптималном историјском моменту, у идеалном стању историјске доби. Литографија се на крају препоручује српским домаћинима као украс за њихове домове.⁷⁶ Иконична колорисана литографија с ликом кнеза Милоша (Великог), која се данас налази у Историјском музеју Србије, указује на масовно дистрибуирање слике кнеза Милоша.⁷⁷ (сл. 267) Тондо с ликом кнеза Милоша дивинизије кнежеву личност и потврђује значај његове слике крајем 19. века. Све су оне део процеса производње лика кнеза Милоша, и његовог претварања у оца отаџбине крајем 19. века.

На почетку 20. века наступило је незампаћено пласирања слика, које је државна управа покушала да исконтролише и нормира. Најпре је успостављен државни монопол над израдом и дистрибуцијом литографисаних владарских слика. Долазком сликара Ђоке Миловановића 1901. године за управника Картографског одељења, Министарства војске побољшан је рад овог одељења.⁷⁸ Убрзо је израђена литографија Милоша Великог која се продавала по цени од 2,25 динара. Литографија је изведена у двадесет боја и била је већих димензија: 58x46 см. Слика је несумњиво контролисао ликовни квалитет израде

⁷⁵ *Краљев лик*, Вечерње новости, бр. 331, год IX (Београд, 1. децембар 1899).

⁷⁶ *Слика Милош Велики*, Старе мале новине, бр. 235, год I (Београд, 24. октобар 1901)

⁷⁷ Литографија се налази у власништву Историјског музеја Србије.

⁷⁸ М. Јовановић, *Ђока Миловановић 1850–1919*, Београд, (без године), 41.

литографије. Она је била дело радника – уметника, Живојина Величковића, познатог по ранијем извођењу ликова кнеза Михаила и кнеза Милана. Оба лика уметник је извео по *верним сликама*, док је лик кнеза Милоша израдио по једној *минијатури на медаљону*.⁷⁹

Државна контрола над репродуковањем слика спровођена је и под надзором Министарства унутрашњих дела. Оно је давало дозволе овлашћеним правним лицима, која су потом пласирала владарске слике, озваничивши спрегу државе и штампара, књижара и фотографа.⁸⁰ Тако је 1900. године допуштено књижару Антонију Ђорђевићу да одштампа владареву слику.⁸¹ Иста пракса поновљена је и 1901. године када је Министарство одобрило београдском трговцу Јосифу Амару⁸² да пласира *успеле* колорисане литографије с владаревим ликом. Истовремено је трговац преузео обавезу да од приходованих средстава одвоји тридесет посто за санитарски материјал, што је он и учинио приложивши 500 динара. Дакле, сложени систем пласирања владарских слика имао је различите праксе, попут ове, где видимо једну врсту стимулације појединаца у трговини владарским сликама. Трговина владарским сликама постала је једна врста улагања у културу, или боље речено, у владарски визуелни програм, у коме је, по замишљеном пројекту, требало да свака страна послује на добитку, био он дефинисан као материјално добро или као симболички капитал. Почетком века медијско тржиште владарским сликама све се више ширило. Све чешће огласи фотографа, штампара...указују на појачану тражњу за сликама. Пример све израженијег рекламерства владарских слика је типски оглас Јефте Поповића, изишао у фебруару 1902. године у *Малим новинама* и *Вечерњим новостима*.⁸³

Разграната мрежа књижара и литографа деловала је и у унутрашњости. Душан М. Травањ, књиговођа из Тополе 1902. године је *компоновао* слику

⁷⁹ Исто, 42.

⁸⁰ Министарство унутрашњих дела је одобрило по члану 14. Закона о штампи 27. 9. 1900. књижару Антонију Ђорђевићу да штампа слике Александра и Драге: В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1 - 3, Београд 2007, 35.

⁸¹ Министарство унутрашњих дела је одобрило по члану 14. Закона о штампи 27. 9. 1900. књижару Антонију Ђорђевићу да штампа слике Александра и Драге: Исто, 34.

⁸² *Најновије слике*, Вечерње новости, бр. 8 год. XII (Београд, 9. јануар 1902).

⁸³ *Вечерње новости*, бр. 37, год. XII (Београд, 7. фебруар 1902).

Народна династија Обреновића, за коју је утврђена цена од 10. динара.⁸⁴ Представљени Обреновићи приказани су по старешинству, чинећи уобичајени формални и идејни табло Обреновића. Бојена литографија изведена је о трошку Алексе Пантића, књижара из Кучева, док је посао око литографисања преузела литографска радња Петра М. Марковића.

Исте године достигнута је кулминација у визуелној стратегији Обреновића у 19. веку. Знаменити сликар Влахо Буковац извео је портрете краља Александра и краљице Драге у екстеријеру. Сlike владарског пара, особито краља Александра, биле су део амбициозног пројекта којим је требало да се успостави нова медијска реалност. Владарска слика је била део осмишљеног визуелног пројекта, будући да је планирано штампање литографије у огромном тиражу. Право на литографско умножавање остварио је Петар Николић, а литографије, по мишљењу критичара, нису заостајале лепотом и квалитетом израде за оригиналом.⁸⁵ (сл. 268) Литографије су биле, како се наводи, у лепим и великим оквирима, и препоручене су установама и домовима.⁸⁶

Огроман број репродукција појавио се на тржишту. Следећих неколико година, све до пада династије, ове канонске представе краља и краљице биле су пласиране. Поред државних установа, обавезу поседовања Буковчеве литографије имале су и цркве. Путем циркулара локалних епископија препоручивала се локалним свештеницима куповина литографије,⁸⁷ па је династичка пропаганда постала део разгранатог парохијског система Српске православне цркве.

Међутим, ни хиперпродукција владаревог лика није могла да спречи неумитни пад владара са трона. Мултиплицирањем владаревог лика није остварена замишљена популарност у народу и на крају се догодило поништење владара и династије. Мајски преврат означио је крај једне династије, али не и

⁸⁴ *Нова слика*, Вечерње новости, бр. 135, год. X (Београд 18. мај 1902).

⁸⁵ *Буковчеве слике Њихових Величанстава*, Вечерње новости, бр. 184, год. X (Београд, 7. јул 1902).

⁸⁶ Исто.

⁸⁷ Прота Неготински је добио обавезујући допис од Тимочког духовног суда у Зајечару, на основу кога је имао купити по цени од 90 динара литографије Влаха Буковца на којима су били представљени краљ и краљица. Литографије је требало послати у стару неготинску цркву, као и цркву у Рајцу. Засигурно је нова неготинска Црква Свете Тројице већ од раније поседовала слике краља и краљице: бр. 1845, 8. мај 1903. година, Архив Цркве Свете Тројице у Неготину, кутија за 1903. годину.

окончање медијског система и литографског медија. Медијска пропаганда је настављена, само су се у жижи медијске експлоатације нашли нови актери.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Нова *револуционарна* власт настојала је да убрзо уклони трагове бившег режима. Визуелна култура се нашла прва на удару власти, која је препознала њен пропагандни потенцијал. По налогу Министарства унутрашњих дела уклоњене су слике краља Александра из државних надлештава, и то најпре у Београду, 29. Маја, а потом 3. јуна и у остатку земље.⁸⁸

Деконструкција слике краља Александра морала се надоместити сликом новог монарха. Већ у јуну месецу иницијативу је покренуло *Српско Краљевско повлашћено столарско акционарско друштво за израду слике краља Петра*.⁸⁹ Ипак, Министарство унутрашњих дела одбило је захтев, инсистирајући да се организује јавни конкурс.⁹⁰ Велики број пријављених уметника, од којих су многи сликали владаре из претходне династије, изазвао је велике компликације, па је акција одгођена, уз напомену да се не дозволе приватне иницијативе за израду слика.⁹¹ Очигледна је била идеја новог режима да се због деликатности ситуације и турсне политичке климе врло брижљиво приступи конструисању новог владарског лика. Нова слика владара морала је стећи статус канонског прототипа, што је додатно захтевало темељни приступ пројекту. Први владарски портрет краља Петра морао је деловати веома снажно на реципијента. Требало је да се његова пројектована меморијска снага задржи што могуће дуже у свести појединца. Уосталом, масовно умножавање портрета изискивало је спретно изведен владарев лик који би на реторичан начин конституисао нову владарску меморијску слику.

⁸⁸ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1-3, 40.

⁸⁹ *Портрети су могли бити израђени у две величине: формат 0,89 пута 0,70 или 1,00 пута 0,85. Цена се кретала између 17 и 25 за прву, а 20 и 25 за другу понуду, зависно од оквира:* исто, 40.

⁹⁰ Исто.

⁹¹ Исто.

Убрзо су се издвојила два портрета која су пријављена за конкурс за статус типског, канонског портрета краља Петра. С краљевим одобрењем у конкуренцију су ушли сликари Никола Милојевић и Влахо Буковац. Тако је већ у јулу месецу уведен ред у медијску презентацију владарске слике.⁹² У трци су се нашли знаменити допојасни портрет краља Петра, рад Влахе Буковац, и седећи лик краља Петра са сабљом, дело Николе Милојевића.

У *Вечерњим новостима* 16. јула је изишао оглас у коме се рекламирају нове владарске слике (литографије), израђене у великом формату 52 x 67 cm, које се препоручују као подесне за гостионице и канцеларије. Истиче се да су слике прилагођене старим рамовима, што јасно указује на процес уклањања старих слика с ликом краља Александра, и уметања нових у старе, типске оквире.⁹³ Нижом ценом, услед изостанка трошкова за куповину рамова, требало је придобити могуће муштерије. Потенцијалним дистрибутерима нудиле су се две верзије слике: скупља, са сликом владара на тежој, финијој хартији, и то 2 динара по комаду, и јефтинија верзија на лакшем папиру. Истовремено је у понуди била и литографија са представом краљевог полагања заклетве на устав у Народној скупштини, под називом *Споменица ступања на престо својих славних предака*,⁹⁴ која се продавала по цени од 18 динара за 100 комада. За пласирање литографија био је задужен литограф Петар Марковић, у чијој радњи су се могле и купити.

У септембру 1903. године *Вечерње новости* су обзнаниле вест да је одобрено масовно литографисање краљевог портрета на основу слике Николе Милојевића:

⁹² Чувени уметник светског гласа Г. Влахо Буковац израдио је портрет Њ. В. Краља Петра и слику предао надлежнима. Слика је израђена уметнички потпуно и тако, како се пожелети може. Али пало нам је у очи нешто што нисмо смели прећутати. Са сигурног места и сазнали смо да је у двору поред израђене слике Г. Буковца стајала и слика оvd. сликара Г. Милојевића са бојом и неким кутијама. Да ту слкучајно нема каквих задњих намера и да ли у опште Г. Милојевић може конкурисати једном Влаху Буковцу, кад дозвољава да му поједини људи враћају портрете због рђаве израде и да се због тога и парниччи, као што је био случај са Др. Гашићем која парница ни до данас није свршена. Парница се води зато што Др. Гашић није хтео да прими слику његовог оца коју је г. Милојевић радио. Ми ипак Г. Милојевићу не поричемо спрему, али још је мали да стане у ред са уметником светског гласа Г. Влахом Буковцем. С тога ради самог свог угледа, боље ће учинити да буде што пажљивији и скромнији: Народни лист, бр. 179 (Београд, 5. јул 1903). Пренесено, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, Београд 1999, 135.

⁹³ *Вечерње новости*, бр. 194, год. XI (Београд, 16. јул 1903).

⁹⁴ Литографија је репродукована, у: М. Станојевић, *Портрет народног краља*, Београд 2005, без пагинације.

*Наши признати живописац Ник. Милојевић изардио је са природе слику краља Петра. Израда је како тврде очевидци изваредна, уметничка, те му одобрено да је умножи.*⁹⁵

Право на литографисање Милојевићевог портрета добио је издавач Мијаило Поповић, о чему јавност обавештава дневни лист *Штампа*.⁹⁶ У огласу се потенцијални купци литографије упућују на књижаре у којима се могу набавити представе са краљевим ликом. Од тог момента, па готово до краја године започео је медијски рат око владарске слике, који је достигао неслућене размере. Некада неприкосновена владарска слика, предмет захтеване адорације пробраних, ексклузивни херметични објекат, постао је роба, предмет пуке трговине, лукративни предмет за који су водили рат различити шпекуланти. У новинама, попут *Трговинског гласника*, *Народног листа*... излазили су фељтони посвећени литографији краља Петра по предлошку Буковца и Милојевића.⁹⁷ У зависности од блискости редакције и издавача, пласиране су негативне или афирмативне критике, уз повремено укључивање и самих аутора поменутих литографија, попут Николе Милојевића. Не сумњајући у искрене побуде сликара и жељу владара и Двора да се владарски портрет кодификује и нормира, владарска слика је постала талац тржишта и парадржавних структура и њихових финансијских прорачуна.

Тако је знатан број про и контра текстова изашлих у ондашњој периодици потресао јавно мњење. Критичари су подударност с оригиналним портретима истицали као основну вредност изведених литографија. Често су критиковани и оригинали, којима је замерано одсуство миметичког поимања владаревог лика или пак суштине владарске мајестетичности.⁹⁸ Неретко су литографисани портрети критиковани из уметничке визуре, па је тако указивано на лошу перспективу у примени приказивања тела, или је одсуство правилног комбиновања боја сматрано значајним недостатком.⁹⁹ Полемика је у једном

⁹⁵ *Вечерње новости*, бр- 246, год. XI (Београд, 5. септембар 1903).

⁹⁶ *Слике Његовог Величанства Краља Петра I*, Штампа, бр. 308, год II (Београд, 26. новембар 1903).

⁹⁷ Ондашњи критички интонирани текстови пренесени су, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 127–140.

⁹⁸ О полемици у ондашњој периодици: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 135–138.

⁹⁹ *Сликарство. Портрет Њ. В. Краља Петра од г. Милојевића*, Велика Србија, бр. 58, стр. 3, пренесено, у: У. Рајчевић, *Никола Милојевић*, 138.

моменту постала прожета и националним питањем. Никола Милојевић је као своју предност у односу на Буковца истакао своју националну припадност, наглашавајући да је он *прави* Шумадинац, дакле аутохтони Србин. Избор по националном кључу Милојевићу би обезбедио право првенства у осликавању и дистрибуцији литографије с владаревим ликом,¹⁰⁰ чиме је актуелизовао питање општег и националног у систему декорума у уметности.

Коначно крајем године искристалисао се став да је Буковчев портрет адекватнија представа владара, чему је засигурно помогла и уметникова репутација. Већ у септембру 1903. године у *Вечерње новостита* поново је поменута литографија урађена на основу Милојевићевог портрета:

*Наш признати живописац Ник. Милојевић израдио је са природе слику Краља Петра. Израда је како тврде очевидци изванредна, уметничка, те му одобрено да је умножи.*¹⁰¹

Изгледа да је медијска експлоатација владаревог лика стављена под контролу и да је држава успела да неутралише стварање црног тржишта. Правни вакуум, који је настао у интерегруму након Мајског преврата и који је претио да паралише политички систем, спречен је и владарска слика постала је део нормативног система.

О томе више сазнајемо крајем године у чланку из ондашње периодике, у којем се преноси текст из *Фосових новости*:

¹⁰⁰ *Ја сам г. уредниче сликар по занату као што је и г. Буковац. Ја сам син Шумадије чији су претци војевали у заједници са Великим војводом Карађорђем, а противу стране најезде и силе у нашој земљи. Дакле као сликар и Србин домородац без икаквих задњих намера или користољубивих, умолио сам Њ. В. Краља да га сликам., Њ. В. Краљ благоизволио је милостиво усвојити моју молбу и ја сам га почео сликати. И од куд ви се можете ставити у положај критичара и налазите да ја не могу конкурисати Буковцу, кад моја слика још није готова.- Наравно ви Г. Уредниче не можете говорити о мени и мом сликарству јер зато нисте компетентни.*

Ја нећу никоме да конкуришем, а кад моја слика готова буде, људи који ће оцијенити моју слику. Зар је Г. Буковац из патриотизма пошао железницом из белог света, изложио се толиком трошку, па још по оваквим врућинама дошао до Београда да слика Њ. В. Краља као стран поданик и син туђега народа, а ја овде у Београду, домородац без икаквих користољубивих намера, ја немам права чинити оно што и Буковац: Исто, 72.

¹⁰¹ *Вечерње новости*, бр. 246, год. XI (Београд, 5. септембар 1903).

Слика новог српског краља Петра I, коју је израдио признати српски уметник В. Буковац, а која је сада изложена у уметничкој сали Шулте, репродукована је по налогу уметничког издавача Петра Николића из Загреба, да у Србији буде растурена и буде патриотски украс у становама што већег броја лојалних Срба, који су верни новом Краљу. Ово репродуковање извршено је са уобичајеном ваљаношћу, израда берлинског института уметничког, и са савршеном верношћу уметничком оригиналу. Карактеристична права српска глава са кратко ошишаном косом, црвена униформа са блиставим орденима свих врста и величина и са златним генералским еполетама све је то у копији тако репродуковано да би мање учени посматраца, и са мање оштрим погледом могао бити заведен да помисли да има пред очима оригиналну слику.¹⁰²

Лиценцу на издавање краљеве слике добио је Петар Николић из Загреба, и поред велике полемике и оштрих критика. Ипак, Николић није био једини ауторизовани дистрибутер Буковчевог портрета краља Петра. (сл. 269) У огласу публикованом у *Штампи*, у новембру 1903. године, наводи се:

Издање Г. Стеве Лукачевића које је умножио са оригинала познатог нашег сликара г. Буковца, и које је од надлежних и стручних људи оцењен као најбоље, могу се добити у мојој радњи.

Слика има две величине, а цена им је утврђена; 15 дин веће а 5 дин мање без оквира (рама) Већа слика (64 x 88) удешена је тако, да се може употребити стари рам. Ко жели може добити нове раскошне рамове у позлати по 15 дин. комад за веће слике, а има и јефтинијих. Рамови за мање слике по избору. Да не би било пометње у куповини, то ће на овим сликама на предњој страни при дну бити утиснут штамбиљ; Издање Стеве Лукачевића, а на полеђини штамбиљ радње и мој својеручни потпис. Да не би било пометње у куповини, то ће на овим сликама на предњој страни при дну бити утиснут штамбиљ: Издање Сте Лукачевића, а на полеђини штамбиљ радње и мој својеручни потпис.

Ову је слику усвојио господин министар унутрашњих дела и расписом од 28. октобра тек. године (Српске новине 252. од 4. новембра тек. године) препоручио

¹⁰² *Вечерње новости*, бр. 275, год. XI (Београд, 4. октобар 1903).

за државне и општинске канцеларије. Исто тако и г. Министар војни препоручио је ову слику за војна надлежства као и г. Министар финансија који је препоручио издање свима финасиским властима. Ко жели, да набави ове слике нека похита са поруџбинама, да би исте благовремено добио, јер је јака тражња наруџбине и треба непосредно слати.

Миливоје Поповић М., Пређе Ђорђе Аћимовић, Београд – Сава.¹⁰³

Убрзо потом појављује се још један наручени памфлетски чланак у *Штампи* написан у прилог Лукачековој литографији, која се показала успешнијом и заступљенијом на тржишту. Текст преносимо у целини јер увид у његов садржај умногоме појашњава узроке манипулације владарском сликом, а на изваначан начин и сублимира велику полемику која је избила у јавности поводом масовног репродуковања портрета краља Петра у литографском медију:

Од једног читалаца нашег листа добили смо ове врсте с молбом да их одштампамо:

Питање о набавци Краљевих слика и продаји њиховој свршило се. Тако отпочиње једна тупава белешка у оном абаџиском листу, у коме држе перо они које је судба за утију определила. Па се онда чуде што се то свршило. То се питање свршило на жалост оних иглаша и утијаша, свршило се добро и повољно. Незадовољни су остали они шпекуланти који су, мислећи да је још доба старе државне хајдучије, похитали да са сликама кидишу на разне држ. и општ. касе и њеним златом заспу своје проваљене џепове. Благајне, заводи, надлежства, општине, школе већ су почели џепити очекујући да навру наредбе: за једну дајте 60 дин, за другу још гору 70 дин....

Тако се почело исто и у новој ери. Истина, трговци су спустили дурбине и цену готово преполовили; али су ипак себи сачували најмаснији залогај. У тој журби да се што више намлати пара, дочепао се загребачки родољуб Петар Николић који је према потреби, час Србин и час Хрват, дочепао се једне фотографије да изради краља. И ту слику он умножи. Поред њега пожуррио је својом сликом и

¹⁰³ Слике Његовог Величанства Краља Петра I, Штампа, бр. 308, год. II (Београд, 26. новембар 1903).

Никола Милојевић. Буковац је такође израдио краља. И са тог оригинала израђена је слика једна, која има све ознаке тачно погођеног краљевог лика. Ова слика извесно је највернија и најтачнија: она је и најбоље израђена. Но поред овога, ваља имати на уму и друге околности: ова слика коју је умножио Ст. Лукачевић, поред тога што је најбоља, она је и најјефтинија. Док Петар Николић продаје свој рђав производ за 40 дин, за 30 дин без рама, докле је ова у Лукачевићевом издању 15 дин. и може се унети у старе рамове.

Према свему ономе ни најмање чудновато што је министар унутарњих дела расписом наредио да држ. надлежства могу набављати слике Лукачевићевих издања. Што се тиче суда стручних лица о вредности слика извесно се неће тражити суд оних абаџија, чија компетентност у сликарству равна компетентности у процени политичких питања.¹⁰⁴

Добра израда литографије или пак добре пословне везе допринеле су да се Министарство унутрашњих дела одлучи у новембру 1903. године и препоручи Лукачевићеву литографију.¹⁰⁵ Тржишни рат око пласирања и дистрибуирања литографије са краљевим ликом, завршио коначно се његовом победом. Ипак, Мијаиловић се није предавао, па је 2. децембра 1903. године у *Штампи* пласирао оглас са сликом краљеве литографијом по предлошку Николе Милојевића.¹⁰⁶ (сл. 270)

О томе на посредан начин говори и Ђорђе Крстић. Један исечак из његове знамените слике *Апотеоза Првог и Другог српског устанка*, из 1904. године, отвара могућност двоструког тумачења. (сл. 271а) Сложена амблематска композиција, дефинисана као визуелна конкордија двају династија, у чијем се фокусу налазе ликови војда Карађорђа и кнеза Милоша, нуди још једну слику у слици. У доњем сегменту композиције видљиве су алегоричке представе три дечака, као персонификације српских регионалних идентитета. (сл. 271б) Два дечака у рукама држе слику краља Петра, док трећи дечак писаљком оглашава и рекламира краљевски лик надлежним установама, канцеларијама.....Можда је у

¹⁰⁴ Поводом израде слика Њ. В. Краља, Штампа, бр. 316, год. II (Београд, 3. децембар 1903).

¹⁰⁵ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1 - 3, 41.

¹⁰⁶ Штампа, бр. 315, год. II (Београд, 2. децембар, 1903).

питању рекламни апел Ђорђа Крстића, где он препоручује јавности своју рад као модел за масовно умножавање. Истовремено, могуће је да је у питању извесна субверзија, и да се сликар подсмева масовној хистерији која је пратила медијско умножавање владаревог лика. У сваком случају у питању је један интригантан визуелни апел који сублимира медијску ситуацију у време династичке промене и доласка на власт краља Петра Карађоревећа.

Владарска слика и медиј штампе

Током историје вербална и визуелна дела манифестована су у различитим медијским формама.¹ Упркос различитостима, изградња визуелне и вербалне иконе почивала је у многоме на истоветним реторичним обрасима, који су се испољавали различитим формалним елементима. Изградња слике као пластичне, али и менталне форме зависила је од правилне употребе норми на којима је почивала репрезентативна култура.

Јединствени визуелно-вербални дискурс кулминирао је у 19. веку захваљујући пре свега развоју штампаних медија.² Књиге, а потом и штампани медији са многобројним варијацијама, омогућили су масовну презентацију владарских ликова, одредивши карактер медијске слике владара у ери технолошког бума.³ Почетком века илистрације у књигама су извођене у техници бакрореза,⁴ а од четврте деценије у техници литографије,⁵ чиме је омогућена бржа и јефтинија визуелна кореспонденција између пошашилаца визуелних порука и њихових реципијената. Конзумација владарског лика постала је део употребне вредности нових, масовних, штампаних медија.⁶

Током прве половине 19. века српски владари су најчешће пласирани у форми изоловане, мајестетичне медијске представе.⁷ У другој половини 19. века владарски ликови су инкорпорирани у домен сложених, историјских композиција. Владарски лик је и даље био носећи субјекат историјске драме, која се одигравала у континуалном историјском наративу.

Међутим, с временом, владарске слике постале су готово сепаратни, изоловани амблеми, којима је дефинисан вербални наратив. Колики је био утицај дела у којима се глорификовао одређени владар, а која су била подржана и

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Culture*, University of Chicago Press 1995.

² W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 219–240.

³ A. Green, *Fatherlands. State-Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge University Press 2001, 148–188.

⁴ В. Васић, *Илустрација српске књиге у почетку XIX века*, бр. 1–2, год. X (Београд 1960), 278–289.

⁵ Више о примени литографије у српској визуелној култури 19. века: В. Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба, сликарство и графика, књ. III, прир. Л. Трифунковић, Београд 1966., 5–40.

⁶ D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848–1916*, Purdue University Press 2005, 127–137.

⁷ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 271–307.

његовим визуелним изображењем, потврђује случај *утамничења* књиге, који се збио у септембру 1891. године. Наиме, тада је на београдској царини на железничкој станици заплењено седам сандука с књигама *О животу и делима великога Ђорђа Петровића Карађорђа*, дело Константина Ненадовића, штампано у Бечу 1883. године.⁸ Режим краља Александра строго је контролисао медијски простор и у том контексту је *забрањена* књига са правом протумачена као снажан агитациони вербално - визуелни пропагандни памфлет. Колики је пропагандни утицај ова књига имала, сазнајемо из податка да је Издавачка књижарница „Пахера и Кисића“ у Мостару одмах након промене власти у Србији 1903. године откупила одређени број, не тако давно, забрањеног дела Константина Ненадовића.⁹

Током 19. века десила се медијска експлозија илустрованог медија у систему српске визуелне културе.¹⁰ Илустровани календари, алманаси... разноврсни часописи и остали штампани медији, постали су средство за конституисање и ширење система владарске визуелне репрезентације, који је најчешће био организован уз прећутну подршку Двора и ширих кругова јавности. Важну улогу су имали и календари који су пласирани изван контролног механизма српске државе, с идејом интеграције целокупнос српског етничког короуса. Посебну улогу у пласирању владарских слика у форми календара имао је Орао, који је имао водећу улогу у оквиру јединственог српског визуелног простора.¹¹

Многобројни јавни радници конституисали су сложени мозаик владарске визуелизације, на шта упућује и пример Боже Маршићанина, који се 1902. године обратио писмом Ристи Одавићу, главном уреднику *Нове искре*,¹² у коме му препоручује публикавање фотографија на којима је забележена посета краља Александра војном кампу на Бањици 1902. године.¹³

⁸ *Забрањене слике и књиге*, Мале новине, бр. 245, год IV (Београд, 7. септембар 1891).

⁹ *Вечерње новости*, бр. 164, год. XI (Београд, 14. јун 1903).

¹⁰ М. Матицки, *Забавници, алманаси и календари. Библиографија српских алманаха и календара*, књ. 1, Београд 1986.

¹¹ Више о календару Орао: Попара, С., *Илустрација у календару «Орао» (1875–1902)*, рукопис дипломског рада, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2004, I–XV.

¹² Више о *Новој искри*: М. И. Боца, *Илустрације у часопису Нова искра* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2008).

¹³ АС, РО, IV, 298

Популарност штампе, као новог медија, расла је из године у годину, и стога су владарске слике пласиране у јавним гласилима, биле од непроцењиве важности за организовање пропагандне акције српских династија. Новине, које су излазиле у релативно великим тиражима, биле су оперативно средство масовне комуникације. Концепт *заједничког читања*, као метафоре учешћа јавности у конзумацији династичких новости,¹⁴ посредно се односи и на употребљивост владарских слика у штампаним новинама. *Заједничко* читање на градским трговима, подупире тезу да су и владарске слике пласиране у илустрованим листовима биле плод масовне конзумације.¹⁵

Главни уредници новина и часописа били су под, мање или више, контролисаним и сталним надзором државне цензуре.¹⁶ Тако су штампани медији постали средство династичке агитације, али и основни медиј у ширењу негативне слике о владарима. Стога је борба за слободу штампе и против њеног ограничења обележила деветнаестовековни медијски систем.

Владарске слике су употпуњаване и вербалним сликама. Оне су биле комплементарни елемент у креирању екфразе,¹⁷ старог реторског обрасца насталог на јединству слике и речи, у коме су два медијска система чинила јединствен сликовно - писани систем.¹⁸

Истоветна закономерност подразумевала је правилно конституисање вербалне и визуелне слике. У складу с техничким и изражајним могућностима, међусобно су комуницирале две медијске структуре. Реч је дефинисана сликом и слику је потврђивало слово, чиме је остварено јединство вербалне иконе и њеног визуелног, иконичног близанца. Оде, панегирици, песме, наративи, као и слике, фотографије, литографије,..чинили су јединствени систем владарске манифестације у штампаним медијима.

Штампани медиј је био идеална структура за опредмећење вербално - визуелног јединства, и стога су књиге, новине,... биле савршени медиј за

¹⁴ J. Schumann, *Die Andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*, Berlin 2003, 20–21.

¹⁵ И. Борозан. *Реперезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 370.

¹⁶ Исто, 36–40.

¹⁷ S. Bram, *Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition*, Word & Image. A Journal of verbal/visual enquiry, Vol. 22, No. 4 (october-december 2006), 372-378.

¹⁸ W. J. T. Mitchel, *There Are No Visual Media*, Journal of Visual Culture, Vol 4 (2), 262 - 263.

испољаване пуноће владарске репрезентације. Писана реч изражавала се бојама, док су боје и линије вербализовале владарску величајност. Оба медија била су у служби конституисања менталних слика уметнутих у колективно памћење, о чему сведочи Божидар Николајевић.¹⁹

Преда мном су једна литографија и један фотографски снимак. Прва је из 1875, други из 1901. Размак је времена између њих свега четврт века,... Милан и Наталија из 1875. На њему дуг плави мундир, с ордењем и црвеном лентом, црвене чакшире златних лампаза, у левој руци са белом перјаницом. Наталија у хаљини од угасите свиле, у руци јој црна, свилена лепеза.

Као што рекох, то је једна колорисана литографија, израђена у Бечу пре шесдесет и три године. Очувала се у нашем породичном кругу. Старинска, али необично живописна, изразита и лепа, изванредно лепа. Као и сами младенци. Посматрајући их, ви нехотице понављате у себи заносљиве стихове из песме Ђуре Јакишића Кнезу Милану Обреновићу IV на дан венчања са светлом кнегињом Наталијом (5. октобра 1875.)

*Па их зора чисто љуби,
У срце би да удуби
Оне дивне. Сјајне слике,
Наше светле заручнике.
Гледа у њу - лепу неву,
Како трепти у осмеву.
После опет гледа њега -
Па се куне својим сјајем,
Поветарцем, уздисајем:
Да још никога дивнијега
Није досад гледо пара,
Нит је икад зора мила
Боље свате поздравила*

¹⁹ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986, 150.

*Него српског господара.*²⁰

Описана литографија изведена по фотографији дело је Х. Герхарта, и штампана је у Бечу. Под називом *Кнез Милан и књегиња Наталија* налази се у Историсјком музеју Србије, као потврда медијског јединства у служби одржавања меморије на припаднике дома Обреновића.²¹ Овај парадигматски пример подржава тезу о вербално-визуелној култури као заједничком, јединственом агенсу у креирању владарске репрезентације. Наведени случај указује на корелацију: реч- слика - меморија, чиме анагажована тријада делује у узрочно - последичном циркулусу. Она генерише унисону владарску слику као ентитет који се креће у менталном и медијском простору појединца и колектива, без нужне потребе да се медији издиференцирају. Један медиј водио је ка другом, и тако у круг, и све то у тоталном уметничком прожимању, без прејемства и каузалитета. Тако је владарска слика постала артифицијелна конструкција пласирана у масовним медијима, с идејом њеног ускладиштења у перцептивни склоп рецепијента.

О фузији вербално - визуелне културе, али и о медијском прожимању говори и Божа Маршићанин у већ поменутом писму упућеном Ристи Одавићу, уреднику *Нове искре* у септембру 1902. године:

Шаљем Вам ове две фотографске слике. Обе су са логора на бањичком брду.

По моме мишљењу на њима је ухваћен један драгоцен моменат: кад Краљевска Величанства: Краљ и Краљица, пробају војничку храну. Нарочито се истиче она слика, у којој је краљ поднео Краљици кашику.

Сетио сам се да би био крasan прилог за Нову искру, па сам га добавио, и тако рећи, отео од једног страног илустрованог листа, који је, чак, хтео, слике и платити добро. На ту целј ја Вам и шаљем обе слике.

Уз то Вас молим за двоје:

²⁰ Исто, 151.

²¹ Литографија је заведена под инв. бр. Л-1584/4901: Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић. Каталог збирке Историсјског музеја*, 19.

Да Вам резач при изради клишеа, избегне оно црнило са лица, које је фотографија дала, и да се онај солдат или изостави или (нисам сигуран доврши)

Да се слика пропрати завидним текстом, јер је вредна спомена толика пажња и нежност Њихових Величанстава, да лично воде рачуна о храни своје војске, па је чак и сами пробају.

Са срдчним поздравом Ваш Божја Маршићанин.²²

Маршићанин јасно истиче да визуелну представу ваља употпунити вербалном подршком. Династички наратив могао је имати текстуално појашњење, у ком би се додатно потврдила владарева хуманост и дарежљивост, и тиме подстакла емоционалност реципијента као претпоставка династичке лојалности.

Истовремено, његов апел наводи и на вековну традицију медијског трансфера, који је требало довршити у форми штампаног медија. Илустрације с ликовима владара у штампаним медијима током века најчешће су визуелизовани у техници литографије и ксилографије, а тек почетком 20. века почело је директно публикавање фотографија у штампаним медијима, попут фотографија краљевске породице Карађорђевић, пласиране у *Новој искри*, 1903. године.²³

Маршићанин се у публикованом писму послужио још једним манипулативним триком, у функцији конституисања више, артифицијелне стварности. Наиме, он предлаже да се фотографије улепшају, да се стварност надопуни и поспеши у циљу стварања нове, конститутивне реалности, која стварни историјски догађај реконструише и реинтерпретира у складу с интенцијом аутора.

Идеја да се војник избаци из сцене или пак доврши, допуни, наговештава да је циљ идеатора да се веродостојност, документарност владарског лика, као и самог догађаја улепша, артифицира, с идејом да се створи нов, реинтерпретиран визуелно - вербални агенс у служби истицања мајестетичности владаревог лика.

²² АС, РО, IV, 298.

²³ *Династија Карађорђевић: Карађорђе, Краљ Петар I, Кнез Александар I, престолонаследник Ђорђе, Грб Србије*, Нова искра, бр. 6, год. V (Београд, 6. јун 1903), 187.

Доба владе вожда Карађорђа Петровића

Пласирање владарског лика у штампаним медијима српских владара започело је одмах по успостављању личне власти Карађорђево. Производња владарског лика и његова материјализација у штампаном медију започеле су захваљујући представама владара у другим медијима, особито у бакрорезу.

Тако је у *Календару на ново лето*, Георгија Михаљевића, из 1808. године, одштампан бакрорез са представом апотеозе Карађорђа Петровића, чиме је ударен темељ визуелној глорификацији владаревог лика.²⁴ Стари алегорички језик медијски је трансферисан и публикован у штампаном медију, с идејом да се српска елита упозна с новим владарем и његовим ликом, који је у форми портретне бисте доминирао сложенем композицијом.

Захваљујући штампаном медију, сачувана је и Карађорђево портретна представа, дело француског сликара и литографа Жана Франсоа Риобера, из 1808. године. Оригинална представа била је изведена у техници бакрореза, чију је копију извео бакрорезац Алексеје Агапијевич Осипов. Поменути портрет је у виду гравире публикован 1810 године у књизи *Путешествије у Молдавији, Валахији и Србији*, коју је издао у Москви Д. Николајевић Бантиш Каменски.²⁵ Коначно, портрет је накнадно публикован у делу В. М. Г. Медаковића *Први српски устанак и његов жалосни свршетак*, издатом у Новом Саду 1893. године.²⁶

Прилично натуралистична представа, у којој Карађорђе није приказан као култивисан предводник заједнице, заснована је на правној и хијерахијској структури. На Риоберовој представи занемарено је Карађорђево искуство, стечено за време фрајкоровања у Аустрији, које је засигурно уобличио његову појавност, као и поглед на структуру власти. Карађорђев лик је исконструисана визија једног оријенталног, виолентног владара, уподобљена пројекцији француског погледа на исток. Пројекција владаревог лика је амблематска представа, слика бруталности, снаге и моћи, која енергетски пулсира упркос формално укоченом владаревом лику. Фантазија о другоме, као део оријенталистичког дискурса, дефинисала је визуелну представу о Карађорђу.

²⁴ М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликарство и графика*, књ. 3, Београд 1969, 29.

²⁵ Исто, 30.

²⁶ Један *Карађорђев портрет који се разликује од свих других познатих*; Политика, бр. 9983, год. XXXIII (Београд 6. март 1936), 007.

Владар је смештен у домен захтеване *другачијости*, поставши сликом одраз жеље за представом оријенталног, варварског владара.

Представа Карађорђа као аустријског великаша такође је сачувана захваљујући штампаном медију. По сведочењу Јоце Вујића, лик владара у профилу, са високим оковратником и медаљом око врата, исечен је из једне књиге штампане 1817. године. Портрет који се и налазио у збирци Јоце Вујића настао је по његовом тврђењу 1814. године.²⁷ Аутентичност Карађорђевог портрета из Вујићеве збирке често је оспоравана, будући да се Вождова слика није поклапала с његовим стандардизованим представама. Међутим, вероватно је у питању замишљена пројекција, на основу које је остао сачуван Карађорђев лик. Вождов лик је прилагођен типском портрету, оформљеном у Хазбуршком царству, у чију је интелектуалну и статусну форму имплементиран Карађорђев пројектовани лик, чиме је потврђена контекстуализација владарских портрета у складу с теоријом прикладности прописаном и важећом у одређеном друштвеном оквиру.

Доба владе кнеза Милоша Обреновића

Глорификација кнеза Милоша почивала је и на вербално - визуелном наративу. Елитна, затворена репрезентативна визуелна култура у доба првог Обреновића није могла по природи технолошког развоја да буде намењена и презентована широј популацији. У прилично затвореном систему медијске репрезентације дома првих Обреновића произведен је мали број визуелних дела, која су за циљну групу имала учени део српске елите. Неписменост становништва онемогућавала је масовну конзумацију писаног наратива, па је вербална култура у садејству са визуелним представама омогућавала ширем спектру становништва могућност учествовања у комуникацијском систему првог Обреновића.

Једно од првих дела заснованих на вербално - визуелној реторичности, у чијем се фокусу нашао лик кнеза Милоша, јесте знаменити спис Јоакима Вујића *Путешествије по Србији*, из 1828. године.²⁸ Панегирички интониран спис, посвећен кнезу Милошу, чија је вероватна поруџбина и био, започиње уводним панегириком, којим се вербално иконизује лик кнеза Милоша.²⁹ Вербално

²⁷ Исто.

²⁸ Ј. Вујић, *Путешествије по Србији од Јоакима Вујића*, Београд 1999.

²⁹ Исто, 7–8.

устројен лик кнеза Милоша у Вујићевом спису еквивалентно је визуелизован илустрацијама изведеним у медију илуминираног акварела,³⁰ који је извео Грегорије Вујић.³¹

Медијско прожимање илустрација у Вујићевом спису представља посебну драгоценост, која се не исцрпљује само у документарности живота ондашње елите (реалистични приказ ношње, обичаја), већ пре свега осликава поимање и карактер владареве власти, на шта указује илустрација кнежевог заклинања на грађански законик.³²

Такође са илустрације аудијенције Јоакима Вујића на двору у Пожаревцу,³³

сазнајемо о устројству и структури власти у Србији, али и о узвишеном месту кнеза Милоша у субординираном дворском церемонијалу. (сл. 272) Одевен као турски паша, кнез Милош по подобију оријенталног протокола прима европски одевеног госта. Цивилизацијски судар, или пак сусрет култура, на први поглед је јасно назначен ставом учесника и њиховом одеждом. Кнез у седећем ставу, дефинисан и ограничен шаренилом своје церемонијалне одежде, контрастира се децентно одевеном госту, чиме је јасно истакнут кнежев доминантни положај.

Ипак, оријентална нота презентације кнеза Милоша не треба да заваља, будући да је она само једна од многобројних рола кнеза Милоша. Наиме, кнез се прилагођавао моменту, очекивањима и тренутку у коме је деловао, на основу чега је контекстуализовао свој мултипликован идентитет. Флукутирајуће форме кнежевог идентитета, засноване на оријенталном, европском или домаћем моделу,³⁴ дефинисале су његов перформативни наступ у јавности, који је подцртао кнежев неприкосновени, апсолутни хабитус.³⁵

Илустрација аудијенције је била и у функцији легалитета и континуитета владарског дома, са посебним акцентом на представе кнежевића Михаила и

³⁰ Илустровано издање Вујићевог *Путешествија по Србији* чува се у САНУ у Београду, и заведено је под: ЦБ САНУ Р 187.

³¹ М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликарство и графика*, књ. 3, 25.

³² Више о симболичном акту заклинања кнеза Милоша на устав и питању перспективе, виђења догађаја: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 126–128.

³³ К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 283.

³⁴ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку, исто*, 17–51.

³⁵ К. Митровић, *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008, 175–176.

Милана. Наследници трона, симболички представљени уз кнеза Милоша, доказ су виталности лозе Обреновића, као и потврда увођења сукцесора престола у домен званичне, дворске етикеције и државног протокола. Кнежевићи својим присуством потврђују да су се уметност бављења политиком и вештина владања пажљиво неговали на двору кнеза Милоша, чиме представа аудијенције заслужује високо место међу пропагандним сликама дома Обреновића.

Портрети кнеза Милоша и кнежевића Милана и Михаила објављени су 1838. године, у делу *Знаменити догађаји новије србске историје*, заслугом шабачког епископа Герасима Георгијевића.³⁶ Групни портрет три припадника лозе Обреновића³⁷ штампан је као прилог *Повјест о народној скупштини у Крагујевцу 1830. јануарија 27ог*, која се нашла у оквиру поменутог списка Герасима Георгијевића.³⁸ Представа кнеза Милоша који у пратњи двојице наследника трона прима у у цркви свећу из руку митрополита Антима, овековечио је у техници литографије Ј. Шмид у Пешти, и то на основу гравире Ј. Јоста. (сл. 273)³⁹

Млада династија је помоћу вербално - визуелне културе потврђивала сопствени легитимитет и политичку будућност, особито инсистирајући на публикавању дела у чијем су се центру нашли ликови кнеза Милоша и младих кнежевића.

Доба владе кнеза Александра Карађорђевића

У доба кнеза Александра Карађорђевића настављена је употреба медијског система репрезентације владара који је успостављен у доба кнеза Милоша. Династичка репрезентативна култура и даље је функционисала на употреби истоветних механизма у конституисању владарских слика Србији, земљи обележеној политиком уставобранитеља.

Тако је донекле сведена саморепрезентација владара, и лик владара је у извесној мери постао мање *видљив* у јавној сфери. Пракса лимитираног пласирања владаревог лика може се само условно схватити, с обзиром на немали број

³⁶ Г. Георгијевић, *Знаменити догађаји новије србске историје*, Београд 1838.

³⁷ Табла, без пагинације: Исто.

³⁸ Више о композицији: В. Васић, *Портрет као илустација српске књиге*, Библиотекар, бр. 3–4, год. XVIII (Београд 1965), 181–182.

³⁹ Исто.

визуелних представа с ликом кнеза Александра које су пласиране средином 19. века.

Особито важна књига у домену вербално-визуелне културе у доба владе кнеза Александра била је *Историја народа србског*, Димитрија Давидовића, коју је Алфред Вињерон превео на француски 1848. године.⁴⁰ У двојезичном издању (српски и француски језик) публикован је канонски лик Карађорђа, дело мајстора Е. Браумана, изведен у техници литографије.⁴¹ У истом делу, као допуна слици славног утемељивача династије Карађорђевић пласиран је и лик владајућег кнеза Александра Карађорђевића.⁴² (сл. 274) Поново је Е. Брауман у техници литографије извео канонски, допојасни кнежев *en face* портрет.⁴³ Типска представа кнеза у војној униформи обogaћена је апелативним елементима, који су представљени на столу крај кнеза. Кнежев фес са српским грбом, као и ваза украшена државним амблемом били су у функцији инсценирања кнежевог националног достојанства.

Један од примера који указује на илустровање кнежевог лика у штампаним медијима јесте и необично издање из 1851. године, на бугарском језику, под називом *Нове песме бугарског народа*, у издању Х. Н. I.⁴⁴ У оквиру књиге публикована је подужа песма посвећена кнезу, која носи назив *Песма србском кнезу Александру Карађорђеву*. Придодата је и кнежева слика, која претходи песми, конституишући органску целину вербалног и визуелног медија.

У којој су мери књиге оваквог типа биле плод срачунате стратегије, а колико плод одређених политичких и културних околности, не можемо са сигурношћу тврдити.

Једно је сигурно, у доба кнеза Александра континуирано је деловала снажна пропаганда Обреновића, што потврђују и друга дела вербално - визуелне културе.

⁴⁰ *Историја народа србског* издана од Димитрија Давидовића, и преведена на француски језик од Алфреда Вињерона, професора француског језика у Београду, Београд 1848.

⁴¹ Исто, 184.

⁴² Портрет је репродукован, у: Исто, табла, без пагинације.

⁴³ Исто, 185.

⁴⁴ Књига се налази у власништву Завичајног одељења Библиотеке града Београда, и заведена је под инв. бр. ИБ 131.

Знаменита књига *Српски устанак*, Бартоломеа Куниберта илустрована је на поткоричној страни ликом кнеза Милоша.⁴⁵ Књига је издата у Паризу 1850. године, а имала је изражен пропагандни карактер у служби глорификације кнеза Милоша.⁴⁶ Спона наслова и лика кнеза Милоша проузроковала је синтезу речи и слике, чиме је на симболичан начин спојена историја народа и кнеза Милоша у један митско-епски наратив.

Визуелно-вербална пракса је потврђена и штампањем књиге *Обреновићи. Кратко начертаније житија чланова ове књажевске породице*. Књига је, првобитно у редакцији др Карла Пацека, штампана у Бечу 1852. године,⁴⁷ да би репринт, овог пута у редакцији Милоша Милосављевића, био издат у Београду 1869. године.⁴⁸ Наслов књиге упућује на хагиографску ноту текста, који је формулисан по подобију средњовековних светоотачких житија. Псеудосакрални карактер списа потврђен је и иконицим представама ликова Обреновића, изображених у форми *литографских образа*, чиме је остварена потпуна иконицина формулација, не само текста као вербалне иконе већ и визуелних представа владара. Поједини ликови су дело Анастаса Јовановића,⁴⁹ што додатно потврђује тезу о пропагандном деловању Обреновића у доба емиграције.⁵⁰

Ни породица Карађорђевић није мировала, па је династички рат пренесен на поље вербално - визуелне културе, на шта упућује и једна од верзија славне Ранкеове *Историје Србије*, штампане у Москви 1857. године.⁵¹ Поткорична страна илустрована је приложеним портретом *Чернога Георгија*.⁵² (сл. 275) Знаменити трочетвртински профилни портрет Карађорђа Петровића, рад Франца Коларжа из око 1850. године, који се данас у форми литографије налази у

⁴⁵ Б. С. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића 1804–1850*, Београд 1901.

⁴⁶ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 69.

⁴⁷ Д. К. П, *Обреновићи. Кратко начертаније житија чланова ове књажевске породице*, Беч, 1852.

⁴⁸ М. Милосављевић, *Обреновићи. Кратко начертаније житија чланова ове књажевске породице*, Београд 1869.

⁴⁹ К. Јовановић, *Разне успомене*, прир. Д. Ванушић, Београд 2012, 84.

⁵⁰ Анастас Јовановић је постојећим ликовима придодао и портрете Јована и Јеврема Обреновића: М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 279.

⁵¹ Л. Ранке, *Историја Србије*, Москва 1857.

⁵² Коришћено издање је у власништву САНУ. Књига је заведена под инв. бр. R4 52.

Галерији Матице српске,⁵³ усаглашен је формално и симболички са насловом књиге, који упућује на целокупну повест једног народа.

Наиме, у борби за историју и њену интерпретацију у центар су постављени и владарски ликови. Кунибертову *Историју српског устанка* употпунила је портретна представа кнеза Милоша, док је у *Историји Србије* Леополда Ранкеа, из 1857. године, као контраатежа представљен Карађорђевићев лик.⁵⁴

Изједначавање владара и историје, династичког и националног наратива, део је ширег дискурса националне митологије, која је у доброј мери историзовала и живот српских династија у 19. веку. Владар је постао отелотворена национална или народна историја. Он је постао главни јунак народне повеснице, морални егземплум у ширем поимању историје и њеног свепржимајућег утицаја током века. Тако је у центар династичке борбе постављено питање примата двају владара, кнеза Милоша и војводе Карађорђа, у односу на њихово категоријално одређење у великом историјском наративу. Кључне историјске књиге националне повеснице *обогаћене* су ликовима српских великана, с идејом истицања права примогенитуре у историзованом времену нације.

У исто време, већ стандардизовани литографисани Карађорђевићев лик, по предлошку Уроша Кнежевића, постао је део штампаних медија. Тако је насловна страна листа *Огледало српско* из 1845. године⁵⁵ украшена егземпларним, *најпопуларнијим и најраширенијим Карађорђевићевим ликом*⁵⁶ са статусом националне, профане иконе.

Канонски Карађорђевићев лик, по предлошку Уроша Кнежевића, нашао се и на поткоричној страни знамените књиге Јована Хацића (Милош Светић), *Живот Кара – Ђорђа Петровића, врховнога војводе српског*, издате у Београду 1846. године,⁵⁷ чије штампање потврђује идеолошку инструментализацију медија књиге у пропагандне сврхе двеју династија.⁵⁸ Канонски лик родоначелника династије Обреновић постао је визуелни модел, који је у доба владе кнеза Александра често

⁵³ *Каталог Галерије Матице српске*, прир. Л. Шелмић, 483.

⁵⁴ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, 65–72.

⁵⁵ Политика, бр. 9983, год. XXXIII (Београд 6. март 1936), 007.

⁵⁶ Политика, бр. 9983, год. XXXIII (Београд 6. март 1936), 007.

⁵⁷ Ј. Хацић, *Живот Кара – Ђорђа Петровића, врховнога војводе српског*, Београд 1846.

⁵⁸ Љ. Ћоровић, *Изложба књига, мапа и портрета XIX века, поводом двестогодишњице освајања Београда*, Београд 2007, 16–20.

репродукован у многобројним књигама у којима је посрено или непосредно величана владајућа династија.⁵⁹

Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила

Повратак Обреновића у Србију крајем 1858. године вербализован је и у штампаним медијима. Тако је изишла у Београду 1859. године књига Ђорђа Гроздановића под називом *Описаније Његове светлости владајућег кнеза србскога Милоша Т. Обреновића*.⁶⁰ Поткоричну страну књиге красила је допојасна представа кнеза Милоша у свечаној долами, као једна од варијација кнежеве канонске представе, представљен на врхунцу своје моћи, очигледно је током века имао своју медијску презентацију и у штампаном медију.

У време кнеза Михаила настављена је медијска кохезија речи и слике. Лик новог владара пласиран је у штампаним медијима, са посебним акцентом на илустроване новине. Пракса пласирања владарских ликова у јавним, масовним гласилима заживела је и у српској средини у доба власти кнеза Михаила. Новине, као релативно млад медиј, са огромним пропагандним потенцијалом, постале су кључни агенс вербално - визуелне културе у медијској експлоатацији владарског лика. Дотадашња пракса публиковања владарских слика у књигама додатно је проширена, условивши проширење медијског тржишта. Конзумација владарског лика није била више само привилегија елитних кругова пренумераната и потрошача културе, већ је постала и свакодневица чланова шире културне заједнице. Владар и његов лик постали су пријемчивији новим реципијентима, чиме је владарска медијска стратегија прешла у нову, савремену димензију медијске присутности.

Проширење јавности и реалативна демократизација друштва условили су и повећану конзумацију владарских слика. Први број *Београдских илустрованих новина* из 1866. године указује на формирање нових гласила, као последицу медијског бума. (сл. 276) Прва страна новог гласила је, по правилу, била резервисана за владарски портрет, у овом случају у питању је била типска

⁵⁹ В. Васић, *Портрет као илустрација српске књиге*, Библиотекар, бр. 3–4, год. XVIII (Београд 1965), 184.

⁶⁰ Ђ. Гроздановић, *Описаније Његове светлости владајућег кнеза србскога Милоша Т. Обреновића*, Београд 1859.

представа кнеза Михаила.⁶¹ Фузија слике и текста у медију новинском медију најавила је нову медијску еру, и експлозију медијске заступљености владарских представа.

Упркос развоју новинарства, књиге су и даље биле у функцији пласирања владарског лика. Четврти том *Српских народних пјесама*, у редакцији Вука Стефановића Караџића, штампан у Бечу 1862, настао је на садејству речи и слике.⁶² (сл. 277) Поткорична страна књиге била је по већ устаљеној пракси, резервисана за лик кнеза Михаила. Дакле, поновљена је ситуација у којој се владар поистовећује са историјом српског народа. Владар је приказан као парадигма или чак отелотворење историје српског народа и његовог епског наратива, који је језичким фигурама и вербалним сликама материјализован у великом епском циклусу Вука Стефановића Караџића. Слика владара у грађанском руху, са плаштом као метафором романтичне визије, носи једну изванвременску ноту, која владара дефинише као заштитника и покровитеља културне историје народа.

Уколико предству кнеза Михаила упоредимо с Ранкеовом *Историјом Србије*, као искључиво политичким делом, и с ликом Карађорђа са пиштољима, који је красио поткоричну страну славне књиге, долазимо до закључка да су ликови владара, поред типског бирања, пласирани и с идејом о садејству речи и слике. Дакле, намера аутора је јасна: у Ранкеовом делу представљена је политичка историја нације, и такво виђење историје имала је да подржи ратничка представа владара. Другачија *природа* Вукове књиге условила је и прикладну владарску слику, којом је требало подржати виђење културног живота народа, који притом није био мање епски од његове политичке повеснице.

Са праксом пласирања владарских слика у књигама наставило се и након кнежеве смрти. Тако је у Новом Саду 1869. године изишла књига *Михаило III Обреновић, кнез српски*.⁶³ аутора Александра Сандића. На првој страни записано је:

⁶¹ Београдске илустроване новине, бр. 1, год. I (Београд, 1. јануар 1866).

⁶² В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. IV, Београд 1862. Примерак књиге се налази у Завичајном Одљењу Библиотеке града Београда, и заведен је под инвентарским бројем БГБ РИ–II–76.

⁶³ А. Сандић, *Михаило III Обреновић, кнез српски*, Нови Сад 1869.

На првој страни доносимо читатељима својим лик кнеза Михаила, ка га живо не би видео, нека га се бар на слици нагледа - кад се Богу није смилило, да га од руку

*убица сачува те да га народ Српски у својој средини гледа славног и великог...*⁶⁴

Писаном наративу претходила је слика, којом је потврђена иконичност владаревог лика. Писани наратив имао је свој зачетак и своје окончање у вербализацији кнежевог бесмртног лика:

*...али не могаше сатрти бесмртан дух кнежев. Дух кнежев облетаће и бдити над Србијом и над српским народом, као што бдије над Србијом дух Душана и кнеза Лазара, чувајући и спремајући Србље, да опет подигну стару Српску славу и државу благосиљајући са небеских висина младога и нејакога кнеза Милана Обреновића, кога по мученичкој смрти кнежевој изабра и поздраву народ српски и очекује да се пред њим обистини, што се још данас у песми пева:
Тече вода куд је текла.*⁶⁵

Књига је довршена визуелном представом кнеза Милана, који, као наследник кнеза Михаила, затвара и истовремено отвара династички круг. Сликком и пропратним текстом потврђено је кнежево право на сукцесију и изборну легитимност. Тако је најављен концепт представљања кнеза Милана у вербално - визуелном систему и тиме потврђен курс званичне репрезентативне политике и њеног медијског представљања.

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Стратегија репрезентације власти настављена је и у доба краља Милана. Повећана потражња за новинама последица је нарастајућег значаја јавног мњења, као и ширења читалачке публике. Особито је била развијена пракса публиковања илустрованих листова и календара изван граница Србије, које су покретали истакнути интелектуални и национални радници с идејом културне и визуелне хомогенизације српског етничког корпуса. Идеја о јединству почивала је на јединствености језика, као и на визуелној препознатљивости. Типске слике универзалног карактера имале су улогу да промовишу културно, ментално и

⁶⁴ Исто, 6.

⁶⁵ Исто, 19.

емоционално јединство нације. У склопу такве стратегије публиковане су и владарске слике. Национални суверен је дефинисан као интегративна фигура нације. Тако је династички првак постао и национални предводник, топос сублимације и уосећавања. Његова личност је била узвишена и неприкосновена, чиме је владар дефинисан као фигура која надилази унутардинастичке сукобе.

Имагинарна представа о типском, српском владару условила је да владарске слике, публиковане у часописима који су публиковани изван Србије, поприме у највећој мери иконични, симболични, па чак и апстрактни карактер.

Владар је схваћен као амблематска фигура, резултат хтења, жеља и идеала српске елите. Сублимним владарским сликама, на граници иконичности, потврђивана је симболичка нота владарског лика. Представе владара су најчешће публиковане независно од вербалног наратива, чиме је додатно потцртана њихова апстрактна конотација. Штуро појашњење владарских слика на крају броја одређеног часописа, календара... није било у кохезионом јединству са текстом, те се може сагледати као пуки апендикс, додатак који не доприноси фонду знања. Слика постаје основни носилац значења. Она доминира над вербалним наративом, маркирајући илустроване календаре, новине и друге штампане медије током друге половине 19. века.

У одређеним случајевима приказиване су и слике из живота владара, наративне сцене које су владара смештале у домен историјског. Упркос *посветовљењу* владара, он је и даље остао митски субјекат, онај који делује и ствара у посебним околностима.

У склопу такве поставке указаћемо на неколико часописа и календара у којима су пласиране владарске слике. Илустровани лист *Српска зора*, излазио је у Бечу од 1876. године, под уређивачком палицом Косте Мандровића.⁶⁶ Патриотска нота часописа, као гласила за културни развој и национални прогрес, подразумевала је и владарске представе. Тако је 1876. године у шестом броју публикована типска, иконична представа почившег кнеза Михаила, који је протеком времена постао симбол културног прогреса нације.⁶⁷ Оперважени попрсни кнежев лик украшен је храстовим и палмовим лишћем, чиме је

⁶⁶ Више о листу и његовом идеолошком одређењу: И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре (1876–1881)*, Београд 2012.

⁶⁷ Исто, 47.

дефинисан као мартир, али и као победник, парадигма која буди наду у уједињење Српства.

Исти лист је наставио са пласманом владарских ликова из дома Обреновића. Тако су пласиране поједине представе из Српско-турског рата 1876 - 1878. године, са краљем Миланом у главној улози. Публиковане су и две сцене, као сублимација ратне епопеје: полазак кнеза Милана из Београда у рат⁶⁸ и тријумфални улазак кнеза Милана у Ниш.⁶⁹

Слике кнеза Милана пласиране су и у календару *Орао*, вероватно најзначајнијем илустрованом гласилу Срба северно од Саве и Дунава. Календар је излазио у Новом Саду, од 1875. године, заслугом уредника Стевана Поповића. У овом високотиражном гласилу, чији је циљ био да постане интегративни лист српског националног корпуса, пласиране су и владарске слике. Лист је због свог партиотско - едукативног карактера деловао као визуелна читанка у којој су слике биле у функцији потврђивања текста и стварања унисоног визуелног језика.

У том контексту је и пласирана на страни календара *Орао* за 1877. годину слика династичке конкордије Обреновића и Петровића.⁷⁰ Јединство двају српских *поглавица*, кнеза Милана и кнеза Николе, у доба ратова са Турском, требало је да подстакне патриотски занос и мобилише национ, па је у ту сврху и публикована представа династичког савезништва.

Од многобројних владарских слика, које су објављене у *Орлу* током година владавине кнеза и потоњег краља Милана, издвојићемо дупли портрет краља Милана и краљице Наталије, из 1882. године.⁷¹ Портрети овог краљевског пара израђени су на високом артистичком нивоу. Илустрована гласила су истовремено била и својеврсни модни часописи, у којима су се могла видети најсавременија модна кретања и савремени стилови. Помпезни дупли портрет изведен је у духу актуелног бечког китњастог (flamboyant) стила. Сценична представа избрисала је границу између позоришта и живота, илузије и стварности, сјединивши се у духу раскошне, декоративне театралности. Истоветна представа публикована је и

⁶⁸ Исто, 25.

⁶⁹ Исто, 25.

⁷⁰ *Орао, Велики илустровани календар за 1877. годину* (Нови Сад 1877), без пагинације.

⁷¹ *Орао, Велики илустровани календар за 1883. годину*, (Нови Сад 1882), 7.

у *Српским илустрованим новинама* за 1883. годину,⁷² што указује на популарност одређених представа и њихово типско преузимање и пласирање у илустрованим новинама.

Интегративна улога српских владара наглашена је и у *Српским илустрованим новинама*, које је 1881. године у Новом Саду покренуо Арса Пајевић. У првом броју листа пласирана је позната типска слика малог краљевића Александра у народној ношњи,⁷³ потцртавајући народни и национални карактер листа.

На исти начин, и на истим основама, већ поменути Константин Мандровић покренуо је илустровани часопис *Немања* у Бечу 1887. године. Слика краља Милана у медаљону, окруженог члановима владе, обележила је први број листа, указавши на карактер билтена.⁷⁴

Књига је и даље имала веома значајну улогу у стратегији репрезентације владареве личности. Пример вербално - визуелног јединства видљив је у књизи *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност*, штампаној у Београду 1879. године. Књига је издата у државној штампарији, под окриљем оперативног одељења врховне команде, и данас се чува у Народном музеју у Крагујевцу.⁷⁵ На поткоричној страни књиге приказана је профилна портретна представа кнеза Милана у војничкој униформи. Амблематском представом кнеза Милана требало је да се потврде ратна дејства, као и патриотизам и љубав према отаџбини.

Истовремено, књига из крагујевачког музеја, била је и објекат медијске манипулације. Вероватно су у време, и након, проглашења Краљевине Србије 1882. године, на корице књиге и прву поткоричну страну уметнуте визуелне представе са ликом краља Милана, с јасним циљем да укажу на чињеницу да је стварање Краљевине Србије директна последица ратова са Турском. Тако је на књигу прилепљен лист у чијем се центру наша попрсна представа краља Милана. Краљ Милан је представљен са имагинарним, крунидбеним инсигнијама, симулирајући стварност, будући да акт проглашења краљевине није пратило ковање крунидбених регалија. Стога су представљене

⁷² *Српске илустроване новине*, св. 20, год. II (Нови Сад, 20. април 1882), 113.

⁷³ *Српске илустроване новине*, св. 1, год. I (Нови Сад, 16. јул 1881), 4.

⁷⁴ *Немања, Илустровани лист за забаву и поуку*, св. 1, год. I (Нови Сад 1887), 10.

⁷⁵ Књига је у власништву Народног музеја у Крагујевцу, и заведена је под инв. бр. 247.

инсигније, хермелински плашт и круна, плод фантастичне креације у служби антиципирања будућности. Краљ Милан је представљен и изнад централне композиције. Коњанички портрет краља у пуном орнату асоцира на владареву мускулозност потврђену у ратним дејствима током Српско - турског рата. Имагинарно крунидбено одело поново је представљено као агенс у служби рекреирања стварности и њене визуелне прераде.

Манипулација књигом из Народног музеја видљива је и на поткоричној страни, где је накнадно прилепљен лист уоквирен стилизованим хералдичким знамењем Краљевине Србије. На њему доминира низ окруњених двоглавих орлова у угловима декоративне схеме, којима су попут вињета маркиране две кључне фигуралне представе. Два краљева портрета у форми маркица симболично дефинишу целокупну композицију. На десној маркици владар је представљен у реалном, кнежевском статусу, док је на левој маркици кнез Милан приказан у имагинарном крунидбеном орнату, као краљ Србије. Идеју подизања Србије на ниво монархије потврђује и истакнута инскрипција: *Краљевина Србија*.

Две маркице су послужиле да се на симболичан начин, светлосном градацијом укаже на два степена државног устројства. Тамнија маркица означава владара у време кнежевине. Друга, светлија маркица указује на ново, сјајно доба Краљевине. Сунчана круна, као метафора соларне симболике, уздиже и додатно посвећује владара. Апотеоза владара али и монархије додатно је истакнута овалном формом која симболично обухвата краљево попрсеје.

Тако је посредством штампаног медија активирана нова визуелна реалност, и указивано на линеарни прогрес српске нације и круне. Прелазак на виши политички и цивилизацијски ступањ дефинисан је државним устројством краљевине.

Владарске слике су током година публиковане и у иностраним часописима. Посебно место имао је француски часопис *L'illustration* у коме је 1869. године публикована сцена дочека малог кнеза Милана у Народној скупштини у Београду.⁷⁶ У немачком часопису *Ubeer land und Meer* 1876. године публиковане

⁷⁶ Новине су у власништву Архива САНУ, и заведене су под инв. бр. 79 i7: *L'illustration*, Journal Universele, No. 1326, vol. LII (25. Juillet 1869), 52.

су поједине сцене из кнежевог живота. Тако је публикован моменат испраћаја кнеза Милана на Савском пристаништу у Београду.⁷⁷

Током владе краља Милана и супарничка династија Карађорђевић активно јепредстављала свој визуелни програм у штампаним медијима. Посебно се истицала књига *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Врховног Војвода ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Константина Ненадовића, објављена у Бечу 1883. године.⁷⁸ Више сложених композиција са историјским и алегоријским подтекстом пласирано је на уводним странама књиге у циљу глорификације Вождовог лика и одржавања живог сећања на династију у егзилу.

Доба владе краља Александра Обреновића

Пропагандна активност и визуелизација владарског лика у штампаним медијима кулминирала је у време краља Александра. Медијски бум који се догодио широм Европе променио је и медијску слику у Краљевини Србији крајем 19. века. Појава нових часописа, календара, као и континуитет најзначајнијих часописа из претходног периода утицали су на креирање медијске климе у Краљевини Србији.

Вербално - визуелна култура била је и даље у служби манифестације владарског лика. Новине, часописи су неоспорно постали водећи штампани медиј, али је и медиј књиге наставио да делује снагом убеђивачке аргументације. Увећани број претплатника књиге омогућавао је да она и даље функционоше у складу са захтевима медијске пропаганде дома Обреновића.

Арса Пајевић је 1889. године написао знаменито дело *Мала споменица петстогодишње славе видовданске у Крушевцу и миропомазање краља Александра у Жичи*. Књига настала као спомен на велики спектакл издата је у Новом Саду 1889. године.⁷⁹ Поткорична страна била је по стандардном обрасцу

⁷⁷ *Über Land und Meer* 47, Stuttgart 1876, 909. Репродуковано у: *С. Тодоровић 1832–1925*, прир. Н. Кусовац и др., Београд 2002, 244.

⁷⁸ К. Ненадовић, *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војвода ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Беч 1883.

⁷⁹ А. Пајевић, *Мала споменица петстогодишње славе видовданске у Крушевцу и миропомазања Краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889.

резервисана за владарев лик.. Тако је за потребе визуелне репрезентације владара пласирана његова савремена представа, у младалачком узрасту.

У наступајућим годинама медијска интеракција вербалног и визуелног остаће без симболичке потке. Слике краља Александра обично су пласиране на поткоричним странама књига, али сада више као изоловани, иконични приказ владара, без директне везе са текстом. Краљ се представљао више као титулар, носилац апстрактног значења. Истовремено, владар је визуелизован као заштитник одређеног друштва, организације.... Књиге публиковане у част јубилеја или друштвене споменице најчешће су на поткоричној страни маркиране владаревим ликом.

Тако је краљ представљен на *Споменици* у част стогодишњице рођења Јеврема Обреновића. На лицу и наличју истог листа представљени су Јеврем Обреновић и кнез Михаило. Кнежев лик опточен је натписом *Духовни патрон Кола Јахача, Књаз Михаило, основаног на Бурђевдан 1888.*⁸⁰

На тај начин је краљев лик пласиран и средином девете деценије 19. века. Профилна представа краља Александра најпре је публикована у каталогу *Пожаревачка занатска и окружна пољопривредна изложба 1895. године*, који је издао књиговезац Св. Љ. Велички, у Пожаревцу 1895. године.⁸¹ Књига је рекламирана као изузетно повољна, јер се продаје по цени једног динара, и посебним акцентом на податак да је албуму публикована и краљева слика.⁸² Инскрипција испод краљевог портрета јасно сугерише покровитељску улогу владара: *Покровитељ изложбе Његово Величанство краљ Александар I*. Натпис и слика владара указују на централизацију државне управе и власти, што значи да је готово сваки медијски израз морао бити запечаћен сликом владара. Уколико није било владареве слике, онда је потврда владареве присутности вербализована у виду поздрава владару, или његовог поздрава, или у виду печата....

⁸⁰ *Јевремова споменица*, Мале новине, бр. 129, год. III (Београд, 11. мај 1890).

⁸¹ *Пожаревачка занатска и окружна пољопривредна изложба 1895. године*, Београд 1895. Истим поводом искована је Спомен–медаља поводом Пожаревачке изложбе. На аверсу медаље искован је профилни портрет краља Александра. Медаља се налази у власништву Народног музеја у Пожаревцу.

⁸² Вечерње новости, бр. 241, год. III (Београд 31. август 1895).

Покровитељска улога краља Александра визуелизована је у књизи *Са Авале на Босфор*, Драгомира Брзак.⁸³ (сл. 278) Путне белешке Драгомира Брзак настале током пута *Београдског певачког друштва* 1895. године публиковане су тек 1897. године у Београду, и то са уобичајеном владаревом сликом на поткоричној страни и стандардним пратећим инскрипцијом: *Његово Величанство краљ Александар I узвишени заштитник Београдског певачког друштва*.

Крајем века краљев лик нашао се и на поткоричној страни *Споменице на шездесетогодишњицу краљеве гарде*, објављене 1898. године у Београду.⁸⁴ Уобичајени, изоловани краљев лик у медаљону употпуњен је ликовима владара из династије Обреновића. У медаљонима су представљени кнез Милош, кнез Милан, кнез Михаило и краљ Милан, чиме је истакнут континуитет краљеве гарде, чији је историјски ход повезан са свим члановима владајућег дома.

Крајем века, 1900. године, публикована је и књига *Милош Велики у служби своје отаџбине*⁸⁵ учитеља Јована М. Поповића. Уобичајене представе кнеза Милоша и краља Александра на поткоричној страни појашњене су пишчевом патриотском одом:

*Узвишени потомку Милоша Великог, Достојни носиоцу поносне Таковске Заставе, Светлој узданици српских националних идеала; Витешком владару Српскога Пијемонта Његовом Величанству краљу Србије Алекнадру Првом - дело ово посвећује у најдубљој оданости Јован М. Поповић.*⁸⁶

Династичка лојалност, патриотска свест, као и емоционална зависност писца условили су настанак оваквих дела. Изван државног домена, али под надзором државе, настала као резултат створене културне и политичке климе на крају 19. века, уобличавана су појединачна дела у част Обреновића.

Исте, 1900. године изишла је још једна књига у част кнеза Милоша, украшена његовим ликом. Књига је и рекламирана у *Вечерњим новостима*, као дело Миливоја Ј. Маленића, под називом *Један Обреновић*.⁸⁷ У истом тексту

⁸³ Д. Брзак, *Са Авале на Босфор, Путне белешке са похода Београдског певачког друштва у априлу 1895. године*, Београд 1897.

⁸⁴ *Споменице на шездесетогодишњицу краљеве гарде*, Београд 1898.

⁸⁵ *Милош Велики у служби своје отаџбине*, Београд 1900.

⁸⁶ Исто, без пагинације.

⁸⁷ *Вечерње новости*, бр. 217, год. VIII (Београд, 8. август 1900).

пласирана је и информација да се књига може наћи у уредништву редакције, као и да се уредништво нада да ће она заживети у сваком дому, код војске и омладине.⁸⁸

Наредне, 1901. године *Учитељско удружење* је пустило у штампу комад у пет чинова и 25 слика, под називом Милош Велики, украшен сликама кнеза Милоша и Николе Луђевице. Комад је, како се наводи, штампан на финој хартији и коштао је два динара.⁸⁹

Једна од последњих књига украшених сликом краља Александра била је *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1903.*, коју је приредио Спира Калик.⁹⁰ По устаљеној пракси, поткорична страна књиге украшена је портретном представом краља Александра, која је пропраћена стандардном инскрипцијом: *Његово Величанство краљ Србије Александар I високи заштитник Београдског певачког друштва.*⁹¹

Истовремено је у служби династичке репрезентације владарев лик пласиран и у новинама. Стратегија пласирања владарског лика у новинама постала је апсолутно неопходна за било који режим крајем 19. века, па је у складу с новим околностима дефинисан и систем владарске визуелизације у новинама. Поједини часописи и илустровани календари са извесном традицијом наставили су да пласирају представе Обреновића, као и сцене из династичке историје.

Током последње деценије 19. века илустрована гласила са седиштем изван граница кнежевине Србије наставила су да публикују владарске слике. Илустровани календар *Орао* за 1890. годину пренео је детаље велике свечаности у Крушевцу, одржане 1889. године поводом полагања камена темеља за Косовски споменик.⁹² У центру двеју публикованих илустрација нашао се лик престолонаследника Александра.

У доба владавине краља Александра основани су и други илустровани календари *пансрпске* провенијенције, са задатком визуелног и вербалног

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ Књига се могла добити у седишту Учитељског удружења у Добрачиној 9. Такође је редакција замолила све листове с оне стране Саве и Дунава да пренесу овај оглас: Вечерње новости, *Милош Велики*, бр. 60, год IX (Београд, 1. март 1901).

⁹⁰ С. Калик, *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1903.* Београд 1903.

⁹¹ Исто, без пагинације.

⁹² *Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину*, Нови Сад 1889, 23–26.

повезивања српског етничког простора. Један од водећих интегративних националних илустрованих листова био је *Србобран: народни српски календар*, који је почео да излази у Загребу 1896, под уредништвом Светозара Прибићевића и Јована Бањанина. Уредник календара у чијем се центру нашла национална пропаганда био је Игњат И. Димић. Неизоставни део у медијској експлоатацији календара чинили су и ликови српских владара, као кохезионих националних фигура.

На исти начин је своју уређивачку политику формирао и *Српски народни илустровани календар*, са седиштем у Новом Саду, у издању штампарије браће Поповића. Национални дискурс и династичка визуелизација дефинисали су и овај илустровани календар, чије је тежиште било на визуелном. Сливни језик морао је бити једноставан и јасан. Морално - дидактички карактер слика вербализован је читљивим универзалним језиком, те је календар деловао као едукативна сликовница у славу нације и династије.

Исто одређење и слична пракса везани су и за структуру илустрованог календара *Рад*, који је такође излазио у Новом Саду, од 1900. године, као и илустрованог календара *Голуб*, са седиштем у Бечеју, чији је први број публикован 1879. године, и који је особито крајем века пласирао ликове србијанских владара.⁹³

У исто време и у Краљевини Србији створени су предуслови за пласирање све већег броја часописа. Технолошки развој и модернизација, као и достизање потребног нивоа за деловање критичне јавности омогућили су увећање медијског тржишта.

Такву праксу неговао је и лист *Српски занатлија*, који је у издању *Занатлијског удружења* почео да излази у Београду 1888. године. Краљ Александар је визуелизован у листу 1890. године, и то у улози заштитника и покровитеља удружења занатлија, које је и издало часопис.⁹⁴

Током последњих деценија 19. века владарске слике објављиване су и у периодичним часописима, који нису имали карактер илустрованих гласила. У

⁹³ Тако су 1900. године поводом венчања краља Александра и краљице Драге публиковани ликови младенаца: *Голуб*, *Лист за српску младеж са Балкана за 1900. годину*, св. 1 (Сомбор 1900), 261–262.

⁹⁴ *Српски занатлија*, *Календар са сликама за 1890. годину*, Београд 1890.

Веснику, месечнику моћног свештеничког удружења Српске православне цркве, публиковане су периодично слике српских владара, обично поводом одређених битних догађаја, какав је био приказ краља Милана у генералској униформи, публикован у форми читуље непосредно након владареве смрти.⁹⁵

Крајем века, 1899. године почео је да излази месечни магазин *Нова искра*, који је уређивао Ристо Одавић.⁹⁶ У овом листу, који је имао велики културни значај често су пласиране владарске слике. Најчешће су пласиране као уметничко дело, дакле, у виду скулптуре, слике, али су визуелизовани и битни моменти из династичке историје, са особитим акцентом на крунисање краља Петра и повратак династије Карађорђевића на српски престо.

Владарске представе публиковане су и у дневним листовима. *Народни дневник* је крајем фебруара и почетком марта 1899. године публиковао портрет краља Александра у униформи пешадијског пуковника с Орденом белог орла с лентом и звездом. У истом листу публикован је и монтажни табло на коме су приказане четири краљеве слике, као и моменат када краља Милан полаже заклетву краљу Александру.⁹⁷ Владарске слике су чешће излазиле у *Вечерњим новостима*, дневним новинама које су почеле да излазе у Београду 1889. године. У *Вечерњим новостима* често су пласиране представе из династичке историје, као и појединачни ликови Обреновића. Владарске слике пласиране су и поводом значајних државних празника. Тако су се у посебном фокусу листа нашли дан проглашења Краљевине Србије и Цвети. Особита пажња посвећена је и празнику Цвети, као династичко – народном празнику, па је у склопу празничног расположења публикована знаменита композиција *Цвети*, по предлошку Паје Јовановића. Визуелну представу најчешће је пратила класична екфраза, који је конституисала форму вербално-визуелне иконичности, као у *Вечерњим новостима* 1895. године:

Слику је радио наш Србин - уметник Павле Јовановић, а горња слика израђена је по фотографији Милана Јовановића дворског фотографа, која је снимљена са оригинала.

⁹⁵ *Весник српске цркве*, св. II, год. XII (Београд, фебруар 1901), 102.

⁹⁶ *Српске новине*, бр. 48, год. LVI (Београд, 2. март 1889).

⁹⁷ Исто.

Цркву и црквену порту, цртао је Павле Јовановић у Такову, када је приликом свог путовања по Србији свратио у Таково, да види знамениту Таковску цркву и Таковски грм. Лик кнеза Милоша представљен је из млађих му година, како је од прилике и изгледао у времену у ком га слика представља.

Ванредно лепи српски типови које је наш уметник на слици приказао заслужују особите пажње...⁹⁸

Велики број слика пласираних у *Вечерњим новостима* профилише лист као један од главних вербално - визуелних медија у служби династије Обреновић, а током последње деценије 19. века, као и на почетку 20. века. Још директнија веза с домом Обреновића видљива је у месечнику *Витез*, са седиштем у Београду, који је 1889. године покренуо Милослав П. Куртовић. Лист је покренуло *Друштво кола јахача „Кнез Михаило“*, које је као патриотско удружење особито истицало династичку приврженост кући Обреновића. Лист се нашао под највишом заштитом краља Александра. Потврда заштите од *високог заштитника*, визуелизована је у првом броју листа, у коме је публикована слика младог краља Александра.⁹⁹ Индиректни патрон и духовни покровитељ *Друштва „Кнез Михаило“* био је кнез Михаило, који је у свечаном броју *Витеза* визуелизован 1899. године.¹⁰⁰ Слична је била и уређивачка политика дневних *Београдских новина*, иако у мањем обиму будући да су слике владара ретко излазиле, и то најчешће поводом значајних догађаја. Тако је рецимо, поводом смрти краља Милана публикован његов допојасни лик у генералској униформи, у форми псеудочитуље.¹⁰¹

Страни илустровани листови у доба владавине краља Александра наставили су праксу визуелизације владара из дома Обреновића, као и публикавање знаменитих догађаја из династичке историје. Поред већ поменутог француског листа *L'illustration*, и бечки листови су публиковали сцене и ликове везане за дом Обреновића. Особито је у том погледу био ангажован лист *Das interessante blatt*. Крајем 19. века догодила се експлозија такозване булеварске,

⁹⁸ *Цвети 1815*, Вечерње новости, бр. 85, год III (Београд, 26. март 1895).

⁹⁹ *Витез*, бр. 1, год. I (Шабац, 1889).

¹⁰⁰ *Витез*, свечани број, год. XI (Београд, 6. децембар 1899).

¹⁰¹ *Београдске новине*, бр. 30, год. VII (Београд, 30. јануар 1901), без пагинације

жуте штампе. Трачеви, новости, афере били су у фокусу популарних масовних штампаних медија, са посебним акцентом на живот краљевских породица, па су се тако у вртлогу популарне, суплуктуре нашли и последњи Обреновићи. Посебну пажњу последњим Обреновићима посветио је лист *Wiener Bilder*, током јуна месеца 1903. године. У њему је пласиран булеварски фељтон о животу последњих Обреновића, краља Александра и краљице Драге. Стриповски конципиран, овај визуелни наратив пласиран је с намером да изазове сензационализам и позорност читалаца. Тако је конституисана клима визуелног *кича*, која је широм Европе пратила животе славних личности, и чија је снага трајно преобратила структуру јавности и суштину медијског система.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Истоветна визуелна пракса, уобличена у време власти Обреновића пратила је и устоличење новог владара. Тако су у служби визуелизације краља Петра ангажовани многобројни штампани медији. Упознавање јавности с ликом новог владара и његовог дома било је од пресудног значаја за опстанак породице Карађорђевић на власти. По већ уходаном сценарију у масовним медијима су публиковани су ликови новог владара и његове породице. Тако, у *Вечерњим новостима* 11. јуна 1903. године пласирани су лик краља Петра и његове породице.¹⁰² Снимци Милана Јовановића, настали у ранијем периоду, послужили су да се нова династија медијски представи јавности. У прелазном периоду требало је учврстити краљеву слику у меморијском простору, будући да се типски, канонски лик новог владара још није могао уобличити.

Истовремено, и месечни листови, попут *Нове искре*, пласирали краљев лик. Табло династије Карађорђевића пласиран је у *Новој искри* 1903. године,¹⁰³ указавши на употребу монтаже и манипулације с циљем ангажованог креирања нове политичке стварности. У истом броју публикован је и лик краља Петра са инскрипцијом: *Њ. В. Краљ Петар - у овом броју доносимо највернији и најновији лик Њ.В. Краља. Лик који смо донели у бр. 6 из млађих је краљевих дана.*¹⁰⁴

¹⁰² *Његово величанство Краљ Србије*, Вечерње новости, бр. 160, год. XI (Београд, 11. јун 1903).

¹⁰³ *Династија Карађорђевић: Карађорђе, Краљ Петар I, Кнез Александар I, престолонаследник Ђорђе, Грб Србије*, Нова Искра, бр. 6, год. V (Београд, 6. јун 1903), 187.

¹⁰⁴ *Нова искра*, бр. 9, год. V (Београд, септембар 1903), 257.

Ускоро, већ 28. јула, публикован је типски портрет краља Петра у *Вечерњим новостима*.¹⁰⁵ Пласирање портрета краља Петра, са снагом амблематске иконичности, указује на ужурбани процес у стварању званичне, репрезентативне представе овог владара. Фотографија краља Петра у цивилном оделу, настала 1896. године, у време када није био владар, пласирана је 11. јуна у *Вечерњим новостима*. Нова фотографија, публикована након две недеље, означава потирање цивилног, приватног владаревог лика и конституисање новог, државног, јавног владаревог лика. Владар је на визуелан начин трансформисан у нормативни домен, чиме је окончана његова визуелна метаморфоза, пласирана у масовном, штампаном медију.

Идућа година обележена је великим, грандиозним краљевим крунисањем, што је била изузетна прилика за штампане медије да у виду визуелног наратива публикују след догађаја који су обележили краљево крунисање. Тако је лист *Нова искра* пренео кадрове са крунисања који су задобили наративни карактер, усклађен с карактером догађаја.¹⁰⁶ Линеарни, процесијски карактер велике свечаности подразумевао је визуелну наратију, која је и визуелизована у познатом месечнику. Истовремено, догађаји са краљевог крунисања, као и краљевске инсигније публиковани су у иностраним листовима, попут загребачког листа *Dom i Svijet*.¹⁰⁷ Лист оформљен 1888. године, под уредништвом Стјепана Куглија, био је у извесној мери обележен климом југословенства, чији је интегративни топос био краљ Петар. Сцене са краљевог крунисања у виду визуелног наратива публиковане су и у илустрованим листовима, од којих се посебно истиче новосадски *Србобран*.¹⁰⁸ Лист је у оквиру своје политике визуелизације јединственог *пансрског* медијског простора пласирао и слике династичког вокабулара.

У спомен на крунисање краља Петра, које се тумачило као природни завршетак једног века српске историје, започетог с Карађорђејем и окончаног с краљем Петром, штампана је и *Споменица о стогодишњици српског устанка*, чији је излазак објављен у *Политици*:

¹⁰⁵ *Вечерње новости*, бр. 207, год. XI (Београд, 28. јул 1903).

¹⁰⁶ У питању је низ илустрација публикованих у броју 9: *Нова Искра*, бр. 9, год. V (Београд, октобар 1903), 281.

¹⁰⁷ *Dom i Sviet*, br. 21, god. XVII (Zagreb, 1903), 406–407.

¹⁰⁸ *Србобран: народни српски календар*, год. XII (Загреб, 1905), 90–96.

*Јуче смо видели прве примерке Споменице о стогодишњици српског устанка под Карађорђем коју је средио одбор Професорског удружења. Споменица је штампана врло лепим, крупним и читким словима. У њој има пет лепо израђених слика: Вожда, Краља Петра, престолонаследника Ђорђа, Филипа Вишњића, Вука Караџића. Држава је изадала ову споменицу у 100.000. примерака. Споменица кошта пола динара. Она има кратак и леп предговор.*¹⁰⁹

У династичком наративу нашли су се и ликови Филипа Вишњића и Вука Караџића, који су уметнути да би употпунили јединствен историјски династичко - народни наратив и век трајања модерне, српске повеснице. Огроман тираж показује са колико се амбициозности ушло у подухват, а уједно указује и на раст медијског тржишта у Србији на почетку 20. века.¹¹⁰ Уосталом, штампани медиј је и стварао медијско тржиште и нормирао његове границе. Тако, на пример, *Споменица* је и бесплатно дељена ђацима народних школа у Крагујевачком округу, чиме су и постављане границе медијског простора, у чему је кључну улогу имао штампани медиј.¹¹¹

Исте године поново је штампана знамента књига *Србија*, од Феликса Каница.¹¹² Ново издање, штампано на немачком у Лајпцигу, прилагођено је новонасталој политичкој ситуацији у Србији, па је на поткоричној страни публикована репродукција портрета краља Петра, који је 1903. године извела сликарка Парлаги. (сл. 279) Тако је реконтекстуализовано значење књиге и читања српске историје. Нови владар је изнова маркирао *стари* Каницев текст. Историја је поново постала *заточеник* династије Карађорђевића, утеловљене у лику актуелног суверена.

Истовремено, у новом издању књиге *задржане* су и старе визуелне представе из династичке историје Обреновића. Посебно се истиче композиција на

¹⁰⁹ *Штампа*, бр. 171, год. II (Београд, 23. Јун 1904),

¹¹⁰ Тако је Епископ нишки г. Никанор молио ресорно Министарство просвете да му се пошаље помоћ за штампање *Споменице* са сликама: *Стогодишњица Карађорђевог устанка*, Архивска грађа, прир. Љ. Поповић, Аранђеловац 2010, 353.

¹¹¹ *Нова искра*, бр.6, год. VI (Београд јул 1904), 192.

¹¹² F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbienvolk*, Leipzig 1904.

којој је представљен краљ Александар на Карађорђевом гробу.¹¹³ Изванвременска идеја о династичкој конкордији двјуе владајућих породица, визуелизована је у знаменитом Каницевом делу, што указује на снагу визуелног у конструисању виртуелне стварности. Династички преврат морао је бити поткрепљен додатном аргументациом новог режима, особито израженом у штампаном медију. Ослонац новог режима почивао је на Карађорђевом лику, као основном стубу породичног легитимитета. Требало је пласирати прави, снажни Карађорђев лик, који би додатно утврдио позиције дома Карађорђевића. Тако је 1903. године у *Вечерњим новостима* изишао полемички текст, у коме је реч о медијском трансферу, прожимању и умножавању Карађорђевог лика у штампаном медију. Извесни Раг. Агатоновић написао је следеће:

Никада нисам имао ни набављао неку нарочиту највернију слику Карађорђеву. Већ пре неколико година (1896) имао сам у рукама једну слику пок. В. М. Г. Медаковића. Тачан наслов њен заборавио сам, а третирао је питање о догађајима у Србији 1813. год. У ту књигу унео је пок. Медаковић две фотографске слике: Карађорђа и Миленка Стојковића. Вождова је слика брустбилд, обријане браде, кратких бркова, високог голог чела. Дугих образа са кратким перчином. Оригинал обе слике имао је у једној руској књизи пок. П. Срећковић. Ту књигу је почетком пр. века написао неки руски путник који је 1806. долазио у Србију, лично упознао Вожда и Миленка и руком снимио њихове портрете и унео у свој путопис. Пок. Срећковић дао је Лецтеру фотографу, да изради фотографије. И овај је од обе слике извадио само два примерка, један је узео Срећковић а други покојник Коста С. Протић. Стакло је одмах разбијено да се слика не може умножавати. Срећковић је дао своје фотографије пок. Медаковићу, да их први пут унесе у своју књигу. Судаћи по јуначким делима Вождовим, та је слика доиста верна оригиналу... Ово је он причао приватно једном радикалцу, не слутећи да ће овај друкнути...: И ви г. Слатки знајте да ја никада у Краљу не гледам личност, име, већ само краља ове земље. Ви дабоме, већ нисте таквог васпитања. Нити сам се раније разметао као Обреновићевац, нити ми је данас потребно истицати се као Карађорђевац. До

¹¹³ Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво*, књ. 1, Београд 1991, 335.

*сада сам верно и поштено служио као војник и чиновник, једнога Краља коме сам заклет. И сада ћу служити другога Краља верније и поштеније од свих разних слатких који су своју оданост испољили још 29. маја пред дивним извором....*¹¹⁴

Исте године актуелно је реинтерпретирање Карађорђевог канонског лика. Тако је у *Вечерњим новостима* 1904. године пласиран Вождов портрет у извођењу Уроша Кнежевића.¹¹⁵ Снага слике почивала је на Карађорђевој личности, којом се аргументовао нови политички поредак на челу са краљем Петром. Током 1904. године и у *Србобрану*¹¹⁶ је пласиран лик краља Петра с идејом утврђивања легитимитета новог владара у ширем спектру српске визуелне културе. Као потврда нове реалности медијски је канонизован лик новог владара у парадној униформи, у стојећеме ставу, ослоњеног на сабљу.

Протеком година теме из династичке историје и митске прошлости српске средњовековне монархије довођене су у симболичку везу. Илустровани календари били су савршени медијски израз за пројектовану манипулацију. Тако су у илустрованом календару *Вардар* за 1907. годину, на почетној и последњој страни, визуелизоване две велике историјске композиције. На првој је визуелизовано крунисање Петра I, док јена другој представљено *Крунисање цара Душана*,¹¹⁷ репродукција знамените слике Паје Јовановића,¹¹⁸ како се и описује у пропоратном објашњењу илустрација:

Једно припада славној прошлости, а друго, садашњости српској. Крунишући се за цара уједињене Велике Србије, Душан Силни обележава овај велики догађај прокламовањем свога Законика, који, међу незаконцима осталих средњовековних држава, импонује као један од најсавршенијих, како у значењу хумано - правном тако и у погледу више културе, којој је Немањића геније тежио.

Крунишући се, после пет векова, за краља обновљене, но још не заокружене Србије, Петар I, пењући се на српски престо, везује заветну мисао косовску за

¹¹⁴ *Вечерње новости*, бр. 206, год. X (Београд, 26. јул 1903).

¹¹⁵ *Вечерње новости*, бр. 45, год. XI (Београд, 14. фебруар 1904).

¹¹⁶ *Србобран: народни српски календар*, год. XII (Загреб 1904), 99.

¹¹⁷ *Вардар, Календар за редовну годину 1907*, год. II (Београд 1906), без пагинације.

¹¹⁸ *Вардар, Календар за редовну годину 1907*, год. II (Београд 1906), 20.

идеју Душана Силнога. Крунисање Краља Петра I чини епоху у животу Југословена. Сви ми знамо како су нас дотле заједнички непријатељи љуто завађавали, али су се о крунисању братски искупили сви Југословени у Београду и од тада настаје, у њиховом животу, нова ера. Скопље, пре пет стотина година, и Београд, после пет стотина година, те две српске престонице, као две рођене сестрице, погледале су се у 1904. године, очи у очи.

Србине, брате. Шта ли си прочитао из тих погледа.

Д.¹¹⁹

Тако су спојена у један вербално - визуелни дискурс два историјска догађаја, која су путем монтаже уздигнута у јединствен дијахронијски визуелни наратив. Попут *Вардара*, и други илустровани листови били су у функцији пропагандног деловања у корист нације и династије. Милитаризација српског друштва и године обележене балканским ратовима нужно су проузроковале инструментализацију штампаног медија. Листови, новине, билтени попримили су милитарни карактер, који се и у форми и у суштини пластично манифестовао сликама прилагођеним ратним дејствима.

Таквог профила био је лист *Илустрована ратна кроника*, са седиштем у Новом Саду, чије је главни уредник био Каменко Суботић. Први број листа објављен је 18. (31.) октобра 1912. године.¹²⁰ На другој страни првог броја публикован је стојећи портрет краља Петра у генералској, парадној униформи. Стојећа представа владара ослоњеног на сабљу пластично указује на претпостављену акционост владара, уподобљену актуелним ратним дејствима. Уколико се слика повеже с патриотском песмом гуслара Петра Перуновића, *Поздрав српским краљевима*,¹²¹ која је у склопу истог броја, јасно се јавља жеља за ангажованим јединством вербалног и визуелног у служби ратничке мобилизације национа. Песма у којој су хронотопски спојени цар Душан, краљ Петар и краљ Никола, подржани и дефинисани визуелним краљевим портретом, врхунац су ангажованог споја речи и слике у српској визуелној средини у освит Првог светског рата.

¹¹⁹ Д, *Вардар*, *Календар за редовну годину 1907*. год. II, Београд 1906, без пагинације.

¹²⁰ *Илустрована ратна кроника*, св. 1, год. I (Београд, 18. (31). октобар, 1912), 2.

¹²¹ *Илустрована ратна кроника*, св. 1, год. I (Београд, 18. (31). октобар, 1912), 1.

У милитарном духу визуелизовани су ликови краља Петра¹²² (сл. 280а) и престолонаследника Александра¹²³ (сл. 280б) у календару *Вардар* за 1912. годину. Оба владара су приказани у готово идентитичним позама у парадним униформама пешадијског пуковника, генеришући слику владарске моћи у доба свеопште милитаризације друштва.¹²⁴

¹²² *Вардар, календар за редовну годину*, год. VII (Београд 1912), 25.

¹²³ *Вардар, календар за редовну годину*, год. VII (Београд 1912), 24.

¹²⁴ По Указу од 3. маја 1911, уведене су униформе пешадијског пуковника (црни мундир са два реда дугмади и капа са перушком): Ч. Васић, *Униформе српске војске 1808–1918*, Београд 1980, 76.

Владарска слика и медиј театра

Употребом владарске слике у оквиру *покретног* позоришног медија,¹ умногоме је одређен карактер медијске слике владара у 19. веку.² Масовна конзумација позоришта учинила је да представе постану веома популарни догађаји у Србији крајем 19. века. Позоришне представе постале су медијски догађаји са којим је морао рачунати и владар будући да су оне често биле параван за односе моћи у сложеној структури јавног мњења.³ Јавност, као метафора успона грађанства, свој ангажовани и социјални простор у великој мери је пројектовала и дефинисала управо у позоришним салама.⁴ Позоришне представе су постале кључни грађански ритуали, којима је нормиран не само укус, већ и политички правац у друштву. Избор представа, њихово извођење или скидање с репертоара слали су јасну поруку владару, као и идеолозима друштвеног система. Позориште је постало медијски репер грађанства, задобивши с временом форму секуларне религије. Сакрални простор позоришта дефинисао је регулативе грађанског понашања одређујући идеале нове, доминантне, друштвене класе.

Нова техничка достигнућа омогућила су *нови живот* старом концепту илузије на коме је почивало позоришно искуство.⁵ Електрификација, моторне кулисе, и други разноврсни акцесорни елементи допоринели су модернизацији старог света имагинације, саобразивши га новом рецепијенту и његовом окружењу. Тотална илузија позоришта проузрокована унијом медијских структура условила је свеошту театрализацију.⁶ Позориште крајем 19. века, захваљујући унији уметничких грана, усклађеној с новим техничким инструментима, доживљава до тада невиђену популарност. Успон позоришта постао је парадигма моћи грађанства и његове потребе за естетизацијом појавног света. Тако је јавни и приватни простор грађанства свој пресек задобио у

¹ А. Kotte, *Theaterwissenschaft*, Köln 2005.

² И. Борзан, *Споменик Карађорђу–симболизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–48.

³ Ј. Habermas, *О јавном мњењу*, Београд 1969.

⁴ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду: храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 9–44.

⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 179–210.

⁶ Исто, 183-189.

позоришту. Афектација, фантазија, као и висока естетизација, постали су део културне климе и модел захтеваног понашања грађанства

У тако нормираном свету владари су постали глумци, условивши перформативност монархијских ритуала. Театралност је, уосталом, прожела и монархијске ритуале, који су постали сценске представе у којима су сви актери дефинисани позоришним аспектом.⁷ Владари су наступали као глумци, а глумци су репрезентовали владаре, све у оквиру једног сценичног света, који је условио театарски живот монархија на крају 19. века.

У оквиру таквог дискурса на позоришним сценама играле су представе којима су директно глорификовани владари, или су, на посредан начин, визуелизоване владарске представе. Моћ владарске слике потврђивана је визуелном опсеном, чиме се истицала снага визуелног искуства и владарске величајности. Дим, светлост, раскош костима, монтажне кулисе, убеђивачки су деловали на посматрача, који је, занесен фантазијом, постајао конзумент владарске перформативности.

Илузија и масовна манипулација медијским средствима била су на располагању позоришном медију. Још је у барокном верском програму на подручју Карловачке митрополије постојала пракса опсене помоћу манипулативних средстава. У *Трагедокомедији о цару Урошу*, Емануила Козацинског, изведеној у Карловцима на школском часу 1734. године, дим, пучњи, царски дефилеи пратили су излазак на сцену бога Марса, као и његовог еквивалента (репрезента) цара Душана, с циљем уобличења атмосфере чуда и медијског спектакла.⁸ Јединством рецептивних органа појединаца, постигана је јединствена реакција целокупног аудиторијума. Скоро сва чула су наменски надраживана. Мирис, вид, слух доведени су у стање приправности, с циљем ангажованог партиципирања владарске слике.

⁷ J. Paulmann, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*, München, 2000, посебно 295–400.

⁸ В. Ерчић, *Мануил Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, Нови Сад - Београд 1980, 348.

У том контексту, првенствено ћемо се фокусирати на употребу владарских слика, и то, у класичним уметничким медијима. Портретне представе владара, ефемерне бисте, као и скулптуре, као активни суплементи владара одредиле су срж медијског репрезентовања владара у позоришном искуству.

Истовремено, део пажње усмерен је и на перформативни карактер позоришта, што имплицира виђење глуме као вештине репрезентовања. Тако су глумци у ролама владара постали репрезенти суверена, његови истински презентни дублери, који у једном тренутку, овде и сада, супстанцијално постају владари. Слика владара је у телу глумца пронашла свој медијски израз. Новим телом владара обезбеђено је реално присуство одсутног владара, чиме је извршен репрезентативни акт медијске измене, сада остварен у систему позоришног медија.

Добра глума подразумевала је успело одиграну ролу, што се постизало употребом пантомимског језика, али и реторским способностима глумца.⁹ Афектација је спроведена на основу брижљиво испланираних правила. Фацијалном експресијом и телесном моториком требало је потврдити животност репрезентованог владара пред аудиторијумом. Мимиком и корпоралном експресијом, као јединственим говором тела, требало је оставити утисак илузативне стварности о присуству владарске слике.

Коначно, креација владарског лика у позоришном медију сублимирана је у масци, као преносном прикривалу играног лика.¹⁰ Употребом шминке креирана је фацијална маска, која би постајала друго лице, ново лице владара. Тако је владарска маска постала нова стварност, заснована на есенцијалној моћи позајмице.¹¹ Маска се *претварала* у карактерно лице владара, које глумац за време трајања сценског наступа неповратно позајмљује.¹² Након завршетка представе дошло би до раздвајања суштине и замене, и коначног расткања историјског лика владара и његовог глумачког дублера.

⁹ Исто, 345

¹⁰ A. Kotte, *Theaterwissenschaft*, 235–250.

¹¹ H. Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht*, Wir Sind Maske, Hrgs. Von. S. Ferino–Pagden, Wien 2009, 29–39.

¹² H. Bredekamp, *Die „Charaktermasken“ von Karl Marx*, Исто, 51–53.

Позоришни медиј као ангажовано средство владарске пропаганде широм Европе имао је своју примену и у Србији. Употреба уметничких грана у конституисању унисоног медијског израза пласирана је од почетака активног позоришног живота. Позоришни комади настали на основу вербалних предлогака потврђивали су медијски трансфер као пример успешног медијског прожимања. Употребом владарских слика (портрети, бисте..) које су специјално конструисане за потребе појединих комада стварана је нова репрезентативна пракса у ширем спектру владарске визуелизације.

Глумиште је такође доприносило успешном пласирању владарске мајестетичности. Чувени глумци истицали су се у владарским ролама. Посебно су се успешним репрезентовањем владара истакли Веља Миљковић, у улози кнеза Милоша, крајем 19. века,¹³ као и Милорад Петровић, у роли Карађорђа Петровића, играној 1900. године.¹⁴

Колика је била репрезентативна моћ позоришног медија, потврђује случај из Скопља, који се збио након представе *Зидање Раванице*:

*...публика је била заслепљена сјајем костима и декорација... сељак из Скопске Црне Горе дође и тражи Лазара и рече им Нушић, да то није Лазар, већ један човек, који је глумац и који се тако удесио, да изгледа као цар Лазар...овај одговара: Ако, ако.....ако да му пољубимо руку. Знам да то није цар Лазар. А икона, коју целивам, то ли је светац, него намазано....Да му пољубим руку, то сакамо и ете..и би тако.*¹⁵

По казивању Бранислава Нушића, перцепција гледаоца није била случајна, већ је реч о мешању фикције и реалности, типа и прототипа, лика (личности) и представе, која није симулакрум, већ презентно репрезентовани владар уподобљен, глумцем који га представља.

Реципијент, у овом случају сељак из Скопске Црне Горе, наступио је готово не видећи разлику између суштине насликаног лика, и представе

¹³ Слика Веље Миљковића репродукована је у: О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Београд 1980, без пагинације.

¹⁴ Слика Милорада Петровића репродукована је у: Исто, без пагинације.

¹⁵ М. Предић, *Нушић у причама*, књ. 2, Београд 1939, 106–108.

представљеног, која се у материји оваплоћује. Верност и аутентичност владарског лика нису зависили само од добре глуме, већ и од контекстуализације представљених ликова. Историчност представе је била нужна претпоставка, на којој је требало изградити иоле озбиљнију сценографију и кореографију. Приказивање историјских костима и ентеријера било је део општег трагања за истином, која је захватала и позоришни медиј. Позоришни режисери сарађивали су с уметницима декоратерима, који су на основу научних истраживања обезбеђивали аутентичне, историјске костиме, накит ...

Знаменити уметници, попут Владислава Тителбаха своју историјску и етнографску реконструкцију прошлости заснивају на теренским истраживањима научника.¹⁶ Посебан осврт на допринос у том погледу дали су Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић.¹⁷ Убедити гледаоца и створити илузију апсолутне стварности, водило је ка миметичком приступу прошлости, или садашњости, који је гарантовао позитивну рецепцију аудиторијума.

Истовремено, костими и декорације наручивани су у Бечу, где су их изводиле реномиране уметничке радионице.¹⁸ Тако је поред аутентичности, задовољена и потреба за скупим материјалима и помпезним костимима, и то све у складу с начелима историзма.¹⁹ Током друге половине 19. века потврђен је значај позоришта као социјалног хабитуса и простора у коме су се укрштали различити идеолошки и политички програми. Глорификација владара из династичке историје Обреновића и Карађорђевића није била једина ставка у идеолошком читању позоришта и његовог деловања. Сцена позоришта је с временом постала метафора јавности, простор у коме су се могли чути и антидинастички гласови. Грађанство је 1882. године приликом извођења представе *Рабагас*, по роману Виторијена Сардуа,²⁰ исказало своје незадовољство. Незадовољни политиком

¹⁶ О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, 43–55.

¹⁷ Исто, 70 - 71.

¹⁸ А. Steiner–Strauss, *Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Hrg. von R. Gleis, Wien 2011, 92–102.

¹⁹ *Der Traum von Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, Hrg. Н. Fillitz, Wien 1996.

²⁰ Ј. Продановић, *Историја политичких странака и струјања у Србији*, Београд 1947, 476–478.

краља Милана, грађани су у представи видели алузију на гушење грађанских слобода, што је изазвало велике демонстрације.²¹

Почетком 20. века на српску медијску сцену уведен је и филм, и то управо у сврху глорификације владара. Документарни филм о крунисању краља Петра и играни филм *Живот и дела бесмртног војска Карађорђа* из 1911. године, утрли су пут новом медију, указавши на медијско прожимање, које је обележило прве деценије 20. века. Оба филма су умногоме почивали на позоришном искуству, као и на старој сликовној пракси. Филмски речник и једног и другог филма почивао је на наративном и сценском патосу позоришних представа, које су већ по себи биле плод уније медијских грана.

Значај филма у Србији на почетку 20. века, и његове пропагандне намене, потврђен исказом престолонаследника Ђорђа Карађорђевића:

*Распуст 1905. године био је обележен још једним занимљивим догађајем. Заједно са оцем присуствовао сам приказивању кинематографских слика са очевих крунидбених свечаности. Било је то први пута да гледам овакве слике, а био је у то исто време први покушај да се створи филм. У поређењу са доцнијим напредовањем технике ове слике су данас готово комичне, али у време моје младости, пре шездесет година, представљале су право уметничко чудо...*²²

Нове, покретне слике засноване на старом сликовном језику постале су својеврсна екстензија позоришног искуства, и наговештај савременог медијског искуства, које ће свој пуни развој задобити у времену између два светска рата.

Доба владе кнеза Александра Карађорђевића

Позната је конзумација позоришног медија кнеза Милоша, чија је активна улога у посматрању представа на даскама Првог српског театра у Крагујевцу остала забележена у анегдотама.²³ Чињеница да кнез посматра представе, и чак

²¹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 33.

²² Ђ. Карађорђевић, *Истина о моме животу*, Београд 1989, 189.

²³ Р. Љушић, *Кнежевина Србија 1830–1839*, Београд 2004, 430.

активно учествује у њима као *режисер*, указује на ангажовану везу владара и позоришног медија у Србији током 19. века.

Но, значајнији наратив о употреби владарских слика у оквиру позоришног комада, налазимо у знаменитој представи *Торжество Србији*, од Јована Стерије Поповића.²⁴ Позоришни комад изведен сложеним алегоријским језиком, одраз је најсавременијих струјања у театарском приступу националне и династичке историје тог периода.²⁵ Антропоморфне фигуре, симболичке представе, алегоријске персонификације, као и катарзична употреба топоса - народа, део су старих норми структурирања позоришне драме. Истовремено, граматичка и сликовна структура је осавремењена, на шта упућује и увођење народа у драмски спев, што је индиректна последица просветитељских, али и националних идеала 19. века.

У сложени телеолошки наратив, персонификован борбом светлости и таме, знања и незнања, уведена је и владарска слика, која фокално и структурално сублимира акцију свих учесника представе.

У једном тренутку на сцени се појављује нимфа Талија с портретом кнеза Александра у рукама, кога акламаторно потврђује окупљени хор стиховима:

Пој, Србије с пуним чувством

Господару милом свом

Радост носи на све стране

Нек ускликне сваки дом

Живио нам многољетно

Александар мили књаз

²⁴ Ј. Стерија Поповић, *Торжество Србије*, Вршац 2006, предговор, и прир. Зорица Зорица Несторовић

²⁵ М. Тимотијевић, *Празничне представе Јована Стерије Поповића и репрезентативна култура у време кнеза Александра Карађорђевића*, Театрон & Страна (Београд – Крагујевац 2006), 171-178.

И у земљи владао сретно

На утеху свију нас...

Старац (духовима)

Данас народ дан имена

*Слави свога књаза.*²⁶

Велики сценски спектакл потврђен је јединством вербално - визуелног медија, који се медијски прожима у драматичном спеву. Глорификацију владара потврђује народ, легитимисањем владаревог портрета. Кнеза супстанцијално заступљен владарским портретом, пред којим се у адорацији окупљени народ сабира, и заклиње на верност. Владарев портрет и његов однос с политичким телом народа, постају фокални центар идеолошког читања Стеријиног спева, откривајући сложен систем политичког универзума средином 19. века.²⁷

Суштинска супстанцијалност портрета визуелизована у сликовном медију, континуирано је потврђивана у драми. Тако се у једном тренутку пред портретом кнеза Александра нашао Карађорђе, који се директно обраћа портрету:

Је ли ово лик вашег

Александра књаза

О, како ми прси трепте

*Што угледах сина чернога.*²⁸

Стерија је успоставио дијахронијски топос, у оквиру ког комуницирају мртви Вожд и живи владар. Разговор Вожда и кнеза обавља се преко портрета, који постаје *проточни* индекс. Портрет постаје моћно, везивно ткиво, које историјску драму трансцендентира и њене актере спаја у јединствени дискурс.

²⁶ Исто, 67– 68.

²⁷ М.Тимотијевић, *Празничне представе Јована Стерије Поповића и репрезентативна култура у време кнеза Александра Карађорђевића*, Театрон & Страна, Београд - Крагујевац 2006, 174.

²⁸ Исто, 68.

Портрет кнеза Александра и у наставку спева остаје у фокусу наратива, у који се уводи и алегоријска персонификација Србије, која се у владаревом портрету обраћа директно, без посредника:

Србија (к портрету)

Чедо мило ја те гледам

Као мезимца сина

Ти си нама сва надежда

И радост једина

Аманет ти земља моја

И сва српска срећа

Од мудрога управљања

Судбину просећа.²⁹

Живи дијалог између фигуре Србије и кнеза води се преко портрета као отелотвореног кнежевог суплемента, чиме се додатно потврђује дискурс о представљачкој суштини владарске слике. У наставку спева појављује се и богиња позоришног медија Талија, која украшава т владарев портрет цвећем:

А Талија, богиња

Позоришта овога

Минервина другина

Виновнику бића свога

С чувством благодарности

Китни венац даје

²⁹ Исто, 68.

Да у крилу спомена

Док је српства траје.

Што Србија немаде

Под Душаном силним

То ужива под својим

*Александром милим.*³⁰

Артифицијелним актом кићења цвећем успостављена је метафора освећења и посвећења портрета. Адорација владара извршена је преко његовог портретног лика. Истовремено, поклоњење портрету пропраћено је и ангажованом реториком. Успоставити некадашње границе Душановог царства, опште је место епохе и део стандардног националног вокабулара, сублимираног у ритмичном Стеријином спеву.

Ступњевитим дизањем тензије Стерија је реторичним средствима мобилисао пажњу посматрача, која расте како се спев ближи крају. Кулминација је, по природи догађања, у завршној сцени грандиозног пева. Најпре хор велича кнежев рођендан, уписујући у њега грађанске врлине. Правда и мудрост учитавају се у кнеза, и он постаје симбол и гарант грађанских норми и идеала.³¹

Коначно, на сцену ступа поново персонификација Србије која, као симболичка мајка нације, благосиља владараев портрет. Драматични чин националне сантификације портрета запечаћен је окупљеним народом, који акт посвећења јасно подржава бацањем капа у вис. Требало је да у том моменту публика доживи катарзу, пошто је на артифицијелан начин увучена у један велики симболички и историјски чин. Уметничким средствима едуковани су посетиоци представе, који су својом емоционалним одговором постали активни партиципанти у представи и сведоци симболичког обоготворења владарског портрета.

³⁰ Исто, 69.

³¹ Исто, 175.

Доба владе кнеза Михаила Обреновића

Конституисање позоришног живота у Србији везано је за делатност кнеза Михаила. Ударањем камена темељца зграде Народног позоришта у Београду означено је институционално делање позоришног медија у Србији. Истовремено је позоришно здање постало један од кључних топоса града. Позориште је постало национални пантеон славе, простор секуларне религије и место симболичког капитала нове елите.

Позориште је на таквом темељу и започело своје функционисање. Прва представа *Посмртна слава кнеза Михаила, слика из народног живота, у три раздела с певањем и свирком*, изведена је у септембру 1869. године, пред кнезом Миланом и пуном салом. Представа је изведена по тексту Ђорђа Малетића, док је музику компоновао Драгутин Реш.³²

Одсутни владар, херој и мартир *оприсусловљен* је у завршној сцени представе:

...Више момената у представљеном комаду учинили су у публици дубоко упечатљење, као на пример предаја градова, завера сатаном скована и посмртна слава великога кнеза Михаила. Али моменат, где се покојни кнез представља како на коњу излази из примљеног града - тај моменат дубоко је потресао сва срца и истерао је и сузе и оно грозничаво пљескање, које занос жалости производи. А то је било отуда, што је лице, које је представљало покојног кнеза, тако вешто маскирано било, да кад га је публика на позорници угледала на коњу, учинило јој се да опет пред собом види сушта жива кнеза Михаила. Диван је то поглед био и утисак најживљи... Лепота декорације, грмљавина, пуцање топова, грување звона, хујање олује и подземна ватра - све ово машинеријом произведено, изненадило је најпријатније публику, која се разишла потпуно задовољна.... Били бисмо неблагородни, кад с особитим признањем не би споменули и име позоришног архитекте Ал. Бугарског, као и писца представе г. Малетића, који је пробудио у нама све жалосне али и плодноне свете успомене....³³

³² *Београдске новости*, Видовдан, бр. 231, год. IX (Београд 31. октобар 1869).

³³ *Народно позориште*, Видовдан, бр. 232, год. IX (Београд, 2. новембар 1869).

Велико финале представе и грандиозна сценичност подстакнути многобројним медијским изразима допринели су да кнез Михаило *оживи* на сцени београдског позоришта. Илузијом стварности кнез је оприсуствовљен оставивши на аудиторуму снажан утисак. Публику је прожело осећање сете и жалости. Катарзично прочишћени посматрач с осећањем чежње посматрао је оживљеног покојника. Тако је оживљен стари есенцијалистички мит о покретној, оживљеној статуи.³⁴ Архаично - магијски систем репрезентације заслужан је за дискурс оживљавања мртвог и његовог смештања у скулптурални медиј.³⁵ Убацивањем духа (медијум) у мртву материју која задобија скулптуралну форму (медиј) произведена је покретна скулптура. На сцени позоришта изведена је двострука репрезентација, будући да глумац репрезентује владара на коњу. Мртавац који је *оживео*,³⁶ који није дошао, већ се вратио у свом изворном облику, изазвао је снажну реакцију, и то не само у мртвој материји, већ у *живом телу*-глумцу који се нашао пред публиком. Презентни кнез је поново изашао пред публику, и то не само као симулакрум, као фантазма, већ као репрезентативна представа самог кнеза. Реминисценција на ослобођење града као гранични догађај у повесници Београда, поново је изведена пред Београђанима, и то не само као евоцирање успомене, као сећање на догађај, већ као презентни догађај, суштински обновљен, сада и овде.

Целокупан спектакл уприличен је помоћу савремених направа, које су створиле јединствен мултимедијални спектакл. Подземна ватра, хујање воде, звук, музика, слика - произвели су величанствен утисак, уподобљен моменту кнежевог појављивљања на коњу. Величајност и моћ слике су у том моменту детерминисали посматрача, који је неизоставно и инстинктивно реаговао на целокупни перформанс. Тако је с првом играном представом у Народном позоришту уведен нов, тотални медијски израз у систем репрезентације владарске слике, чиме је конституисана потпуна репрезентација владарске величајности у позоришном медију.

³⁴ Н. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, 144-150.

³⁵ Н. Belting, *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Portät in der frühen Neuzeit, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Hrg. von Н. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München, 2002 München 2002, 29-53.

³⁶ Т. Macho, *Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater*, Исто, 53-66.

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Позоришни медиј у доба кнеза и краља Милана и даље је функционисао као део репрезентативног медијског система у служби династичке пропаганде. Већ 1870. године Стеван Тодоровић изводи нацрт за нереализовану главну завесу Народног позоришта у Београду, под називом *Уједињено Српство пред Пантеоном прошлости*.³⁷ Замишљено је да композиција прекрива бину позоришта, у чијем центру је представљен лик кнеза Михаила, као мецене позоришта, али и националног мартира. Истовремено, у десном углу сложене композиције представљен је и кнез Милош са Таковским барјаком, употпунивши идеолошки програм Обреновића.³⁸ Иако без јединствене фокалне тачке композиције, вишеслојна и вишестепена сцена дефинисана је правилима монументалног историјског сликарства, спојивши у јединствен истористички наратив више епизода националне и династичке историје. Театрална композиција, гигантских размера, осмишљена је да својом реторичношћу и орнаменталношћу одговори потребама и укусу елите.

Наредна година обележена је појачаном инструментализацијом позоришног медија у циљу да се глорификује лик кнеза Михаила. У склопу припрема за годишње обележавање предаје кључева београдског града у *Видовдану* је изишао чланак, у коме се описује пројектовани догађај, који је вероватно требало извести на сцени Народног позоришта:

*... а осим тога и два таблоа, од којих ће један представљати како кнез Михаило прима у граду од паше београдског кључеве, уз певање мушког хора, а други апотеозу кнежеву на облацима уз певање духова и анђела, Песме су г. Јенком компоноване, и све ће промене пратити оркестар.*³⁹

³⁷ Д. Медаковић, *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта у Београду, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 602–604.

³⁸ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду: храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 26.

³⁹ Видовдан, бр 57, год. XI (Београд 14. март 1871).

Декорације за *живе слике* поручене су из Беча, и то из радионице Јохана Кауцког, мајстора за израду позоришних декорација.⁴⁰ Две *живе слике* требало је вероватно извести, или на сцени Народног позоришта, или што је мање вероватно, на отвореном. У сваком случају, требало је да обе епизоде потврде симболички значај предаје кључева града, што је слављено као најважнији кнежев тријумф, и што је у првом реду кнезу омогућило улазак у српски национални пантеон. Кнежево увођење у домен небеске Србије заснивало се на земаљским заслугама и део је стратегије елите, која је сматрала да: *А што ће не мање на век красити спомен великог кнеза у нашој повесници, то је његово чисто и искрено родољубље.*⁴¹ Родољубиви владар је постављен као морални егземпум пред кнеза Милана, који је као што смо истакли, гледао и прву представу играну у част великог покојника. Елита је сматрала да је медијска визуелизација кнеза Михаила у служби патриотског активизма:

Из крви Обреновића рођен и у осећањима, назорима и предањима васпитан, млади ће господар наш за цело поћи путем свог великог деде и свог незаборављеног стрица; он ће за цело опасати се сабљом Михаиловом па ће бити извршитељ велике мисли свога народа... Под старом заставом, која се још код Таковске цркве почела лепришати над Србијом, унук ће, Милошеве унуке његових јунака, повести к новој слави: живо је у нама

*уверење да ће кнез Милан извршити свети аманет блаженочивших Милоша и Михаила.*⁴²

Током 1871. године у Народног позоришту је настављена позната пракса приказивања таблоа са представама владара.⁴³ Стеван Годоровић је вероватни аутор таблоа који је изведен за алегорију *Прослављање кнеза Михаила* (6. 04. 1871), по тексту Матије Бана.⁴⁴ Сценски таблои са сликама владара изведени су и за потребе алегорије *Маркова сабља* (10. 07. 1872) по тексту Јована Ђорђевића.⁴⁵

⁴⁰ О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, 95

⁴¹ Видовдан, бр.113, год. XI (Београд, 29.мај 1871).

⁴² Исто

⁴³ О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, 13.

⁴⁴ Исто,13.

⁴⁵ Исто,13.

Тада су изведене три слике: *Устанак у Такову, Предаја Београда кнезу Михаилу, и Срби око кнеза Милана*.⁴⁶

У доба краља Милана збио се још један догађај који је посредно указао на значај позоришног медија у доба владе кнеза Милана. За одржавање великог спектакла откривања споменика кнезу Михаилу 1882. године требало је преобразити структуру града.⁴⁷ Позоришни трг је за потребе сценског наступа преображен у својеврсну кулисну бину. Поред ефемерне бине која је постављена за високе званице, и зграда Народног позоришта је преобразена у сценичну, параванску, декоративну конструкцију. Опис кулисног pročелја Народног позоришта даје је извештач *Видела*:

*... дом просвете, Народно позориште, задужбина његовога великога духа, беше сјајно окићен народним тробојкама, и силнога Душана орлови означаваху како Србин под светлошћу независности а под сјајем круне Српске Краљевине диже видљиви знак благородности великоме сину своје отаџбине неумрломе Кнезу Михаилу...*⁴⁸

У извештају је описана метаморфоза статичне, блоковите зграде у перформативно pročелје, које одише националним и династичким патосом. У наставку извештаја нашао се и опис сликовне композиције, окачене на pročелју зграде:

*Та ено и она му слика не да да умре, тамо где српски стрелци смењују турске низаме на стражи града Београдског. Турски паша полаже шест кључева од шест градова српских, а народ српски кликће Живео*⁴⁹

У питању је огромни транспарент, са представом предаје градских кључева кнезу Михаилу, изведена по нацрту Стевена Тодоровића, коју је извео Доминико д'Андреа.⁵⁰ Мајестетична слика кнеза на белом коњу изведена је хоризонтално, плошно, и у складу с начелима декоративне орнаменталности,

⁴⁶ Исто, 14.

⁴⁷ М. Тимотијевић, *Мит о националном спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу, III Наслеђе IV* (Београд 2002), 65–68.

⁴⁸ *Откриће споменика кнеза Михаила*, Видело, бр. 167, год. III (Београд 8. децембар 1882).

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ *Слика предаје београдског града*, Видело, бр. 167, год. III (Београд 8. децембар 1882)..

уобичајене за позоришне кулисне представе. Сценична слика у виду панорамског транспарента представља је славног догађаја из кнежевог живота, истичући театарски аспект читавог спектакла.

Доба владе краља Александра Обреновића

У доба краља Александра настављена је пракса одигравања позоришних представа у славу владара династије Обреновића. Нестабилност режима, константни политички притисци споља, али и изнутра, приморали су владајући режим да у жижу јавности смести лик кнеза Милоша. На таквој платформи игране су, са мање, или више успеха, представе у част легендарног кнеза, чији је култ кулминирао током последње деценије 19. века.

Веља Миљковић је играо кнеза Милоша Обреновића у истоменој представи, по спису М. Р. Максимовића. Сачуване фотографије овог глумца у историјском оделу кнеза Милоша с краја 19. века, указују на потребу контекстуализације кнежевог лика.⁵¹ (сл. 281) Историјска аутентичност претпостављала је поштовање теорије прикладности приликом *постављања* лика кнеза Милоша на позоришну сцену. Истовремено, Веља Миљковић је есенцијално заступао, репрезентовао кнеза Милоша. Глумац је у складу са ношеном *маском* реално представљао кнеза. На основу личносне размене глумац је преузео кнежево сопство, не само у онтолошком, већ и у правном погледу. Тако кнез Милош поништава Вељковићеву личност, директно излази пред аудиторијум. Реално присутан, медијски отелотворен, лик кнеза Милоша је као флукутирајући медијум пронашао свој хабитус у телу глумца. Кнежева персонa постала је власништво глумца, или је, инверзно, глумац постао талац кнежеве слике настањене у новом медију, све у оквиру *реалности* позоришног медија.

Репрезентација кнеза Милоша на позоришној сцени описана је и у *Виделу*. Повод је била играна представа *Милош Обреновић*, по тексту Миленка Р. Максимовића, одиграна на сцени Народног позоришта 1886. године.⁵² Очевидац

⁵¹ О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija* 1868–1941, 38–39.

⁵² Исто, 38–39.

представе, извештач *Видела* описује кључни моменат драме, када кнез Милош подиже Таковски устанак:

Једна од величнствених сцена беше устанак на Такову. У дубини црква таковска, заједно са звонаром, а на средини историјски таковски грм, све је израђено верно по фотографијама, Иза грма, десно зелен хум, на њему сељанке у најлепшој народној ношњи. Из цркве се чује буди имја Господње, а народ излази, за народом свеиштенство, па војводе. Свеиштенство у старој народној ношњи, а напред свеиштеник у орнату. А знате ли какво је велелепно дејаније. Фелона, дугачка до земље од белог српског платна са црвеним платненим крстовима и украсима, епитрахиљ отворено црвен, а у рукама мала, стародревна икона. До свеиштеника у орнату, други свеиштеници у сукненим чакширама и гуњићима, у опанцима и шубарама и малим дрвеним крстићима у рукама, До њих прота, у грчкој камилавци, у џубету до ниже колена, у плавичастој, пругастој антерији, у белим вуненим чарапама, у јеменијама. До њега архимандрит Мелентије, представник источног духовног господства. Грчка камилавка с панакамилавком, џубе црно дугачко, испод њега кратко џубенце с первазом, па плав појас увијен на курјуке, па крст о врату од седефа.

Сва ова стара српска сељачка госпоштина с живописним групама очекује свога господара. И долази Милош из цркве, са заставом у руци, на њему одело војводско. А кад назови господар узвикну: Ево мене, ево вам рат с Турцима, народ га поздрави с бурним усклицима, а публика дуготрајним пљескањем. Милош се поклони и целива свети крст у рукама Мелентијевим, а завеса се спусти лагано.⁵³

Спојем речи и слике произведена је монументална сцена подизања устанка са кнезом у главној улози. Представа је одисала *верношћу и брижљивошћу*,⁵⁴ што имплицира поштовање истористичког конципирања композиције. Правило декорума је било познато Доменику д'Андреи,⁵⁵ заслужном

⁵³ Исто.

⁵⁴ Исто

⁵⁵ Исто, 21 – 32.

за конципирање костима, док је краљица Наталија поклонила хаљине, изведене у духу *народне* орнаментике.⁵⁶

Крајем века уобличена је свеопшта потреба за театрализацијом, па је и српска монархија прожета театралним патосом. Велике церемоније и ефемерни спектакли извођени су по правилима театарског декорума, па су стога и владарске слике уподобљављне свеопштој клими театрализације.

Последњи Обреновићи су деловали у складу с драматичним патосом. У оквиру театарске праксе деловао је и позоришни медиј, који је попримио још драматичнији и помпезнији израз. Театралност је прожела и прославу 25-годишњице оснивања Народног позоришта, која је обележена у новембру 1894. године. Управа Народног позоришта предвођена управником Милорадом Шапчанином је у преподневним часовима изишла је на место споменика кнезу Михаилу.⁵⁷ Том приликом је најстарији глумац, Ђурађ Рајковић, положио венац на споменик, истакавши том приликом пијетет према покојнику и великом мецени. Кулминација велике прославе збила се у вечењерим часовима када је у Народног позоришту играна представа Ђурађ Бранковић.⁵⁸ Пре почетка представе на сцени је у краљевом присуству изложено гипсано попрсје кнеза Михаила, око кога су се окупили глумци и глумице формиравши јединствени табло, *живу слику*. Тада је кнежева биста крунисана лоровим венцем, чиме је потврђена кнежева апотеоза у националном храму славе, и запечаћен живи перформанс, који је театрално глорификовао владарску бисту.

Истовремено, инсистирање на историјској веродостојности у приказивању владарских ликова и даље је била обавезујућа пракса приликом играња представа. У позоришту на Славији у Београду играна је у јулу 1898. године, поводом открића споменика кнезу Милошу у Пожаревцу, представа *Бој на*

⁵⁶ *Ми знамо да ово изискује много труда и довијања и трошка, али где је воље ту се савладава и оно, што се чини да је несавладиво, разумели смо, да је управа за неке појединости тражила упутства из народа, да је мангал послао на послугу нишки окружни начелник г. Бадемлић за сцену у пашином конаку послао је врло корисне податке срески начелник г. Чохаџић. Одело у ком су се појавиле сеоске девојке, израђено је најверније и најкусније, с елганцијом која народној ношњи доликује. Дознали смо, на нашу радост, да је то поклон нашег Краљевског дома. Њезино величанство Краљица сама настојава да се ово народно одело израђује тачно по традиционалним народним мотивима: исто, 38–39*

⁵⁷ *Са прославе*, Вечерње новости, бр.322, год. II (Београд 21. новембар 1894).

⁵⁸ Исто.

Пожаревицу.⁵⁹ Том приликом, како се истиче у ондашњој периодици, позајмљено је из Музеја оригинално одело кнеза Милоша, као и његово оружје. Аутентичност је и даље била на снази, и веродостојност репрезентације кнеза Милоша почивало је на верној историзацији његовог лика. Такође, временска и просторна синхронизација између игроне представе и открића споменика, потврђује праксу медијског прожимања у систему визуелне манифестације владарске слике крајем 19. века.

Крајем 19. века концепта театралности доживео је кулминацију.⁶⁰ Игранке, забаве са *живим сликама*, у којима су наступали глумци, као и глумци аматери, прожели су и систем владарске репрезентације у позоришном медију. Инсценације, као мали уметнички спектакли, нужно су произвели и визуелизацију владарских слика, на шта упућује и забава с игранком, коју је организовало Београдско певачко друштво, прослављајући наступајућу 1899. годину.⁶¹

Том приликом игроне су *живе слике* с тематиком из српске и династичке историје, па су тако гледаоци за цену од 5 динара имали прилику да гледају: *Таковски грм, Таковски устанак, Милан II Обреновић, Кнез Михаило, Повратак народне династије, Топчидерски двор, Педестогодишњица у Топчидеру, Предаја градова, Мученичка смрт кнез Михаила, Кнез Милан Обреновић IV, Позориште и споменик, Ступање на владу Милана Обреновића, Кнез Милан и његов генералштаб, Улазак у Ниш, Краљ Милан I, Краљев двор, Краљ Александар I*.⁶²

Владарев лик је репрезентован и на приватним забавама, у организацији елитних друштвених слојева. Монденски живот, сјај високог друштва подразумевали су и инсценирање композитних живих слика, играних на приватним, затвореним забавама и концертима. Гламурозна атмосфера и дух артифицијелне доколице обележили су и концерт, који је у својој вили приредио Владан Ђорђевић, а коме је поред чланова владе и елите, присуствовао и краљ Александар.⁶³ На забави одржаној неколико дана пред наступајућу 1900. годину,

⁵⁹ *Бој на Пожаревицу*, Мале новине, бр. 189, год. XIII. (Београд, 13. јул 1898).

⁶⁰ Д. Стојановић *Калдрма и асфалт. Урбанизација и модернизација Београда 1890–1904*, Београд 2009, 281–313

⁶¹ *Инетресантна забава*, Вечерње новости, бр. 357, год. VI (Београд, 29. децембар 1898).

⁶² Исто.

⁶³ *Домаћа забава*, Вечерње новости, бр. 357, год. VII (Београд 27. децембар 1899).

изведене су у пратњи оркестра живе слике. Перформанс су извели глумци Народног позоришта, предвођени Велом Нигриновом⁶⁴ и Зорком Тодосић, првакињама београдског глумишта. Можемо претпоставити да је током представе изведена и жива слика актуелног владара, или нека од сцена из династичке историје, чиме је остварена двострука репрезентација. Присутни владар и његов играни дублер могли су се наћи у истом тренутку у истом перформативном простору, у јединственом репрезентативном перформансу.

Пракса приказивања *живих таблоа* настављена је и приликом венчања краља Александра и краљице Драге. Поводом свечаног чина изведене су у Народном позоришту две композитне представе. У првој *слици* представљена је *Таковски устанак*, док је у другој *слици* визуелизиован збор Срба око слика краља и краљице.⁶⁵ Извештач не наводи експлицитно да ли су у питању биле владарске слике у виду портретних представа, или је подразумевано инсценирање живих слика. Без обзира на тачно значење, суштина је била да се под појмом *слика* подразумевала репрезентативна представа владара. Представе је посматрао *широк* аудиторијум, будући да су карте биле бесплатне, а гости су били: *чланови нар. Скупштине и депутација, војска, ђаци, разна удружења, и за Србе ван Србије.*⁶⁶

Учешћем свих друштвених слојева требало је да се владајућем пару обезбеди што шири народни консензус, па је и избор гостију, по делегатском принципу, био у функцији потврде концепта народности, који је пропагирао владарски пар на почетку 20. века.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Пракса употребе позоришног медија у време владавине краља Петра почивала је на основама које су постављене у доба власти владара из династије Обреновића. Композитна клима крајем века 19. века имала је свој природни

⁶⁴ Више о Вели Нигорновој: О. Милановић, „Аугуста-Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду“, Годишњак града Београда XVII (1970), 237-287

⁶⁵ *Народно позориште*, Вечерње новости, бр. 200, год. VIII (Београд 22. јул 1900).

⁶⁶ Исто.

продужетак и на почетку 20. века. Театрализација и драматизација, сомнабулна атмосфера, као и истористичка реконструкција прошлости детерминисале су и визуелизацију владарске слике у позоришном медију.

Основи владарске визуелизације и династичке пропаганде нове династије везани су за позориште. У част доласка краља Петра у Београд уприличено је 13. јуна 1903. године гала вече у Народном позоришту у Београду.⁶⁷ Краљ, у пратњи свите, громогласно поздрављен, ушао је у позоришну зграду. Позориште је трансформисано у простор жеља и хтења, моћи и престижа, у коме је обавезујуће било бити виђен. Значај свечане сале Народног позоришта, као социјалног хабитуса са брижљиво искоординираним пољима моћи, описује и извештач *Штампе*:

*Партер је био сав испуњен интелигенцијом војнога и грађанскога реда сенаторима и народним посланицима. Ложе у партеру заузимали су најугледнији представници појединих наших политичких странака и бивши министри. У једној од оних ложа био је и г. Митрополит са владикама. У првој галерији (ложе) угледамо још и Чарикова рускога посланика са особљем свога посланства, и њихове госпође. Г. Авакумовић и Каљевић били су у ложи краљевој. Општи утисак је био свечан и сјајан.*⁶⁸

Вишедеценијска пракса Народног позоришта омогућила је препознавање значаја присуства главних друштвених актера, који су на крају и чинили јавно мњење. У том контексту сагледавамо *узвишени* значај краљевог присуствовања догађају, у чијем се центру нашло извођење представе *Виђење Карађорђа*, по тексту Драгутина Ј. Илића. Централном догађају, претходилио је низ мини епизода, којима се ступњевито подизала атмосфера како би се аудиторијум припремио за кулминацију.

После одсвиранога марша састављенога из народних мотива, међу којима се и чула мелодија до скоро угушене песме Од Босне се турска војска диже, диже се завеса и пред Њ. Величанством се приказа Београдско Певачко Друштво, на челу кога стајаше личност композитора и хоровође Мокрањца. Шездесет чланова и

⁶⁷ *Са свечане представе*, Штампа, бр. 142, год. II (Београд 13. јун 1903).

⁶⁸ Исто.

*чланица отпевало је поздравну песму Краљу Петру, коју је написао Драгутин Ј. Илић, а компоновао Мокрањац. Песма је врло мелодична и тачно изведена.*⁶⁹

Интонирањем патриотских песама јасно је одређен курс представе и национални патос целокупне свечаности. Монументалним извођењем патриотске песме, којим је дириговао национални великан Стеван Мокрањац, владар је јасно детерминисан, а истовремено је указано и на манипулативну моћ позоришта. На ред је дошло и извођење својеврсног омажа Карађорђевој сабљи. Редитељ Народног позоришта господин Гавриловић, изрецитовао је оду сабљи, која је за време панегирика била положена на сто.

Коначно је уследило извођење представе, чији је сиже описао извештач *Штампе:*

За овим је настала представа Виђење Карађорђево, коју је израдио г. Илић нарочито за овај свечани дан. То је алегорија састављена из три слике а садржина је ова.

После аустро-турскога мира на неколико година пред Карађорђев устанак настају у Србији ужаси мучења и уништавања од стране београдских дахија. У таквом ужасу и јаду видимо Кара-ђорђа, како вођен светлом појавом Српскога генија долази на Авалу. Овде под развалинама градића Геније Српства се показује будућем Вожду и крепи га надом на спасење. Карађорђу Геније отвара поглед у скору будућност и сад настају два чина: на Косову 1389 године и пред Манастиром у Србији 1804 године у којима се песничком алегоријом приказује пропаст царства и ослобођење Србије од Турака. И то је оно виђење што га Вожд на Авали подстакнут Генијом угледа. Обе слике су пуне потресајућега ефекта: у обема је изношено језгро идеје. За крст часни и слободу златну која се групише око Карађорђа и Генија Српства - Потлаченој Србији ломи окове Вожд, демон Србије смртно рањен ножем Карађорђевим пада у вечност, а Србија ослобођена после четири столећа пада у загрљај Карађорђу. У томе часу јавља се Геније Србије праћен звуцима труба и пригрливши Србију и Карађорђа на своје груди вели:

⁶⁹ Исто.

Косовско гробље, Борђе, ено се одзива

Чуј, како треште трубе, погледај сине мој

Оно што прошлост труби, Косово тебе снови

Бесмртни што ти почнеш, нек дочне унук твој.

Необичан буран аплауз и усклик публике потресао је целу зграду после ових стихова, којима се и дело свршава.

Писац је Карађорђа приказао алегорично, као витеза који се рађа из већ превреле сузе Косова, он је reincarnation оног великог гроба у који се ломила српска слобода, српска слава, заједно са честитим косовским мученицима. Он је препорођени косовски витез кога векови жељно изгледају а кога Геније тешећи Равијојлу вилу песничтва српскога овако обележава:

Јавиће се он

Силан као гром

Ко бура страшна која у облак

Она сан муњом пламном, грозан

У гњеву свом

Слободе жених, он ће потрести српске горе

И мајка окована пренуће се из сна.⁷⁰

Стари алегоријски антитетички језик контекстуализован је и упакован у нов симболистички дискурс.⁷¹ Борба светлости и таме, добра и зла, хтонске силе, визије и мистерије, дијахронијско спајање догађаја из различитих историјских

⁷⁰ Исто.

⁷¹ И. Борозан, *Споменик Карађорђу – симболизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–48.

епоха, представљају печат монументалне симболистичке визије Драгутина Ј. Илића.

У драматичном спеву спајају се и мењају облици. Природа и њене форме доживљавају метаморфозу, попримајући антропоморфни карактер. Карађорђе је послужио као модел за краља Петра, али и као медијум у који је инкорпориран лик актуелног краља. Спев је имао и националну детерминанту. Смештањем радње на Авалу истиче се национални карактер планинског видиковца. Мистериозни видиковац дефинише и Карађорђа, који задобија дар визионарства. Вожд постаје нови месија, визионар који сагледава и прошлост и будућност, и тако се коначно смешта наратив о владару у домен уметности симболизма.

Карађорђе није само пророк, он је и витез. Митска слика некадашњег владара сјединила је све топосе у јединствен медијум – у лик Карађорђев. Он је постао симболичка фигура са трансценденталном изванисторијском симболичком моћи.

Српски витез Карађорђе јесте *реално* присутан гост. Он није само фантазам, симулакрум, сена одсутног, већ је супстанцијално материјализовани Вожд. Теорија репрезентације одсутног у позоришном медију, није била непозната српској позоришној теорији на почетку 20. века. И у програмском спису пласираном у савременој србијанској штампи апострофирају се Шекспир и његове приче о мртвих сенима. Мртве душе јављају се своме убици *Ричарду III* у истоименој Шекспировој драми. Такође, у *Магбету* дух убијеног војника седи за обедним столом, док је празно место остављено за умрлог.⁷² Репрезентација присутног, како се наводи у чланку остварује се средствима која су на располагању позоришном медију. Маскирање, гримасе, имитирајуће радње,... у служби су креирања позоришне илузије и репрезентовања одсутног владара.⁷³ Тиме се постиже сврха позоришне драме, заправо изазивања: *театралног стања, и покушаја човечијег да створи илузију чуда, да делује на људе.*⁷⁴

⁷² *Психологија театра, Социолошка скица, 4.*, Вечерње новости, бр. 71, год. XVI (Београд 12. март 1908).

⁷³ Исто.

⁷⁴ Исто.

Грандиозном визијом васкрснућа косовских јунака из гробова подигнут је читав спев на метаисторијски ниво, који ипак остаје повезан са историјом. Карађорђе постаје српски Осијан, архетипска фигура. Он у своје окриље прима душе палих хероја, чиме се довршава национализација простора славе. Генеза косовских хероја закључује се ликом краља Петра, чија мисија такође поприма симболичку ноту, и мери се категоријама ускрснућа и рађања читавог нација.

Из описа свечаности сазнајемо да су роле квалитетно одигране, са посебним акцентом на улоге: *Гђица Нигринова (Србија), Геније (г. Милутиновић) и Карађорђе (Милорад Петровић) изгледали су дивно, г. Петровић је имао маску Карађорђеву тако да се није могла разликовати од живописне слике Вождове.*⁷⁵

Посебно је истакнута рола Милорада Петровића који је сјајно изнео Карађорђеву маску (лик). Карађорђев лик или *маска*, били су тако верно изведени да је публика имала утисак реалног присуства великог војда. Фикција, као основ симболистичке интроспективне визије света, задобила је историјску основу. Вождова маска сјединила је прошлост и садашњост, документарност и трансценденталност, производећи хиперреалистични утисак.

Након очекиваног краја представе уследио је коначног епилог, када је на сцени перформирана жива слика.

По свршетку дела још се појавила величанствена група: стуб славе. На узвишеном стубу стоји Карађорђе са косовским крстом и истргнутом сабљом: уза њ Србија која га је загрлила, више њих Геније Српства, мало ниже вила Равијојла и друге а у положају српски народ у живописном оделу. Група је изгледала величанствено,

То је био хор који је отпевао под стубом, славе патриотску молитву Богу за Њ. В. Краља Петра.

*И тиме је свечана представа свршена.*⁷⁶

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ Исто.

Адорација владареве слике у скулптуралном медију заокружила је спектакл. Митски владар постављен је на стуб славе, чиме је јасно истакнут његов божанствени лик. Жива слика је деловала као статична представа, концептуално преузета из монументалних представа сликовног медија. Главни глумац и статисти конституисали су *живи*, али ипак *замрзнути* асамблаж, сугеришући медијско прожимање сликовног и позоришног медија.

Ефемерна конструкција, глумци и хор, сједињени пред владарском сликом произвели су монументалну представу. Фузијом уметничких грана остварен је јединствен сценски доживљај, који је деловао на сва чула посматрача. Својеврсна ода владару и нацији, прожета звуком, гестом, скулптуром,... довела је до синергетског деловања различитих медија.

Континуирано пласирање владарских слика настављено је током владавине краља Петра са особитим акцентом на игране представе, које су се махом одржавале на сцени Народног позоришта. Један парадигматичан случај указује на структуралну моћ глумишта и снагу позоришног медија у доба власти краља Петра. У *Вечерњим новостима* 1908. године изишао је приказ позоришне представе:

*10. августа, као на дан рођења блажено - почившег Краља Милана, Бабић је давао ванредну представу, којом је хтео да имитирањем Краља Милана подсети Нишлије на његов живот. И доиста је успео. Чим је изашао у парадној генералској униформи аплазу и узвику слава му, није било краја...*⁷⁷

Очигледно је у питању била политичка провокација, обавијена у уметнички аранжман. Упркос затирању династије Обреновића, афирмација бивше владајуће породице била је све израженија. Глумац је реанимирао владара, па је лик репрезентованог монарха *васкрсао* пред публиком, захваљујући верно репродукованој *масци*. Успела имитација заснована је и на верној репродукцији краљеве парадне генералске униформе, чиме је употпуњена аутентичност владаревог лика. Мртви владар је у граду своје славе *оживео* захваљујући илузији

⁷⁷ *Нишке вести (краљ Милан у Нишу)*, Вечерње новости, бр. 222, год. XIV (Београд 12. август 1908).

позоришног медија. Леш је оживљен, и глумчев телесни медијум постао је станиште кнежеве слике.

Визуелизација владара дома Карађорђевића у новим медијима везана је за појаву филма. Први српски играни филм *Живот и дела бесмртног војда Карађорђа* снимљен је 1911. године, у режији Чича Илије Станојевића.⁷⁸ Структура филма заснована је на формалној пракси актуелног *историјског* филма у Француској, као и на искуству уметничке прераде реалности, засноване на имортализацији хероја.⁷⁹ Филм није увео превише технолошких иновација које се везују за модерну визију филмског медија. Његова структура конципирана је на основу система залепљених кадрова. Низом кадрова конституисан је наративни сликовни фриз, у чијем се фокусу нашао Карађорђев лик. Монтажа је готово изостављена, с обзиром на чињеницу да је филм структуриран на основу позоришног искуства. Монтажа је ипак употребљена у знаменитој сцени Мишарске битке:⁸⁰ померање камере, *стварање* дубине и просторности, и низ симултаних радњи спојених у јединствен покретни табло. Особито је истакнута слика Вождовог тријумфа након окончања битке на Мишару. Владар, представљен на топу и окружен борцима, реминисценција је на ратне представе, особито заступљене у оквиру историјског сликарства.⁸¹ Укочени владар и саборци конституисали су слику конципирану на патосу и поетици историјског монументалног сликарства, овога пута визуелизовану у филмском медију.

Двострука експозиција као претпоставка симболичке илузије филмског медија,⁸² употребљена је у првом српском филму. Прожимање сликовног и филмског медија особито је истакнуто на композицији окупљања дахија у Небојшиној кули. У моменту највеће напетости, пред сечу кнезова, изненада се

⁷⁸ П. Волк, *Српски филм*, Београд 1986, 30.

⁷⁹ Г. Татић, *Представе владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртног војда Карађорђа* (рукопис дипломског рада, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Београд), 2012).

⁸⁰ Р. Зеленовић, *Карађорђе или Живот и дела бесмртног војда Карађорђа, први српски филм*, Београд 2004, 5–14.

⁸¹ Г. Татић, *Представе владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртног војда Карађорђа*, 68–69.

⁸² М. Bal, *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*, Routledge 1996.

појављује у реалном раму живи лик Карађорђевог.⁸³ Позајмица из сликарства је очигледна, с обзиром на симулацију портрета, где жива слика инверзно постаје замрзнута портретна представа. Независно од тога да ли је у питању жива слика или портретна представа, систем репрезентације је евидентан, и он омогућује Карађорђево присуство догађају. Владарево присуство материјализовано је сликом, која је постала суспензитив владара који *присуствује* једном историјском догађају у праскозорје сече кнезова.

⁸³ Г. Татић, Представе владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртног војводе Карађорђа, 67.

Владарска слика и ефемерни медији

Ефемерни спектакл, као форма мултимедијалног комуникацијског деловања, у сржи је манифестације владарског лика.¹ Структурално нормиран концепт медијског прослављања владара имао је своју примену у медијској култури новог века.² Настао као производ медијског плурализма, ефемерни спектакл је у контексту династичке пропаганде величао владарски лик. Особито у 19. веку, са развојем нових технологија и растом медијских структура,³ ефемерни спектакл стављен је у службу помпе и манифестације владарске величајности широм Европе.⁴ Естетизација и театаралност дефинисали су културни и уметнички живот крајем 19. века, који се огледао и у пракси ефемерног спектакла. Масовни перформанси и јавне свечаности детерминисани су театарским аспектом, па је култура династичких церемонија попримила позоришни патос.⁵

Многобројни медијски изрази били су у функцији глорификације суверена. Ефемерне конструкције у виду павиљона, пирамида, тријумфалних капија,.. стварале су илузију о непроменљивости и вечности владарево моћи.⁶ Артифицијелне представе потврђивале су владареву снагу и стваралачку моћ државног апарата. Ефемерни артефакти преображавали су простор и време одржавања спектакла, конституишући јединствен уметнички перформанс, у коме су важну улогу имали сви конститутивни елементи спектакла.

Истовремено је метафора о светлости као симболу обнове, рађања, била неизбежни део ефемерних спектакла. Бенгалске ватре биле су током 19. века неизоставни део штимунга приликом одигравања јавних свечаности. Њима се додатно потврђивала симболика владара као парадигме светлости. Крајем века

¹ S. Bertelli, *The King's Body. Sacred Ritual of Power in Medieval and Europa Modern Europe*, Pennsylvania State University Press 2001, 62–96.

² О конституисању јавних свечаности и њиховом развоју до данас у оквиру германског културног круга: *Festive Culture in Germany and Europe from Sixteenth to the Twentieth Century*, Ed.by K. Friedrich, Edwin Mellen Press 2000.

³ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, погл. Die Ästhetisierung des Lebens als übergreifende kulturelle Erscheinungsform des Jahrhunderts, 179–195.

⁴ D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburgs Austria, 1848–1916*, Purdue University Press 2005.

⁵ J. Paulmann, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*, посебно 295–400.

⁶ A Jarrard, *Architecture as Performance in Seventeenth–Century Europe. Courts Ritual on Modena, Rome and Paris*, Cambridge University Press 2003.

ватре су замењене лампионима, електричним сијалицама, чиме су спектакли добили једну модернију ноту, а идеја модернизације и прогреса добила је своју визуелну потврду.⁷

Владарев лик је такође репрезентован разноликим формама визуелног језика. Бисте, портрети, литографије, олеографије,...и бројни други медијски изрази визуелизовали су владарев лик. Разнолики медијски изрази постављани су на ефемерне конструкције, заједнички градећи тоталну илузију владареве величајности. Вештачке слике с владаревим ликом заступале су суверена у случају да он није био физички присутан, или су пак потврђивале његово присуство уколико је владар присуствовао спектаклу. Тако је владарска слика била и остала фокални центар спектакла и око ње око које су груписани сви остали темпорални, акцесорни симболи.

Форма ефемерног спектакла је у складу са династичким контекстом имала свој медијски израз и у српској визуелној култури 19. века.⁸ Ефемерни спектакли су одржавани различитим поводима. Рођендани, свадбе, сахране били су део медијске пропагандне владарског програма.

Ефемерни спектакли су одржавани и приликом значајних јубилеја, или пак поводом тријумфалних владаревих адвената. Тријумфални походи владара били су ангажовани спектакли, у којима су се глорификовале моћ владара и снага династије. Особито је била развијена форма владарског тријумфа, структурално изведена из римске праксе. Тријумф је подразумевао посебно инсценирани политички перформанс, заснован на готово религиозном основама.⁹ Улазак владара у град посебно је акценгован након завршетка праведног рата, када би владар на челу војске ушао у новоосвојени град. Освајање нове територије подразумевало је истицање културне супремације освајача, што је нужно имплицирало културно и политичко минимизирање поробљене популације.

⁷ M. Wagner, *Alegorie und Geschichte. Ausstattungprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, 214. и даље.

⁸ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008) 9–51.

⁹ Z. Rickert, *Triumph*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Fleckner, H. Ziegler, M. Warnke, München 2011, 455–464.

Еклатантан пример је свечани улазак румунског краља Кароља у Београд 1884. године.¹⁰ Фотографија В. Даниловића, из Историјског музеја Србије,¹¹ представља снимак из ког се види да су спектакли углавном били брижљиво испланиране представе.¹² (сл. 282) Целокупан ток кретања владара, започет са пристаништа Савамале, прати јавност, која у форми шпалира посматра несвакидашњи догађај. Развијену форму спектакла потврђује тријумфална капија постављена на самом пристаништу.

У времену ограничене комуникације између владара и поданика изласци владара у градове, па и њихова агитациона путовања по унутрашњости били су у функцији популарисања владара и истицања његове величајности. У пратњи свите, са помпом и гламуром, владари су посећивали своје поданике, медијски делујући на чула и осећања популуса. На разгледници из 1906. године, штампаној под називом *Поздрав из Голубца*, приказан је моменат уласка краља Петра у Голубац.¹³ (сл. 283) На снимку направљеном из даљине дочараван је на прави начин улазак владара и његове пратње у једну малу србијанску варош. Прашина претворена у дим, топот копита, владар у кочијама и величајна пратња, морали су на житеље оставити снажан утисак. Сва чула су била у функцији примарне рецепције владаревог лика, као и његовог накнадног менталног ускладиштења. У ту сврху су и публиковане овакве разгледнице. На њима су визуелно меморисани догађаји попут свечане ентрате краља Петра у Голубац, и смештени су у систем визуелне културе.

Владареви одласци из града поводом ратних дејстава или пак значајнијих дипломатских мисија били су разлог одржавања медијских спектакла. Такође, национални и црквени празници, као део општег званичног, нормираног репрезентативног поретка у државном јавном простору,¹⁴ били су догађаји који нису могли протећи без видљивог присуства владара, било у форми реалног

¹⁰ Српске новине, бр. 183, год. LI (Београд, 21. август 1884), 998; Српске новине, бр. 184, год. LI (Београд, 22. август 1884), 1002.

¹¹ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 116.

¹² Б. Мишић, *Ефемерни спектакл: проглашење Краљевине Србије 1882. године*, Наслеђе V (Београд 2005), 85–106.

¹³ Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд 2009, 295

¹⁴ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX, 9–18.

присуства или у форми владаревог сликовног оприсуствовљења. Истовремено, и откривања споменика имала су значај великих јавних свечаности, које су се фузионисале у јединствен медијски систем, захваљујући комуникацијском потенцијалу различитих медија.

Светковине одржаване поводом значајних догађаја биле су махом брижљиво изрежиране представе, настале на основу својеврсног друштвеног плана. Консенсус елите видљив је у строго регулисаним друштвеним догађајима, који су представљали својеврстан друштвени договор. У центру догађаја налазио се владар или његова слика, док је аудиторијум ступњевито позициониран, на принципу концентричних кругова. Физичка блискост владару, означавала је моћ и привилегију појединаца или одређене касте, чиме је поларизовано и позиционирано друштво. Војска, политичари, црквени клир, чланови владајућег дома,.. и на крају обично становништво, конституисали су јавност. Парадигматичан пример строго кодификоване јавне свечаности јесте спектакл одржан приликом откривања споменика кнезу Михаилу у Београду, 1882. године.¹⁵ На сачуваном цртежу приказан је прецизно испарцелисан план прославе,¹⁶ из ког се јасно ишчитава друштвена структура и у ком је дат очигледан пресек значаја одређених групација јавности. Строгим правилима понашања нормирано је и учешће јавности приликом одржавања ефемерних спектакла и јавних свечаности, што је откривало и разоткривало позиције кључних друштвених чинилаца.

Строг и кодификован концепт јавне свечаности неретко је имао драмски карактер. Ефемерни спектакл, је по подобију позоришних представа, био састављен од многобројних чинова, који су функционисали у склопу јединственог, цикличног ритма. Низ ритуалних радњи, попут уобичајених говора, склапан је у јединствен медијски систем. Корпоралност актера, њихова понекад и патетична перформативност, збрајани су, понављани и, сходно томе, дефинисали су церемонијалну културу масовних перформанса. Ефемерни спектакли били су од велике важности за владарску репрезентацију, будући да су били догађаји с

¹⁵ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. III. Обреновићу*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45 –78.

¹⁶ Исто, 66.

великим бројем учесника. Популарност владара управо је у великој мери и зависила од његовог присуства на јавним спектаклима. Лично присуствовање владара догађају омогућавало је да се владарев лик снажније меморише у заједници. Такође су владарске слике одржавале тензију владаревог присуства.

Тако је релаксирана инклузивност двора и његовог у великој мери затвореног церемонијала. Владар и његове слике постали су део јединственог псеудодворског спектакла, који се одржавао у непосредним контактима с популусом. Симулацијом демократије успостављала се намештена или пак стварна осећајност између субјеката и објекта, у оквиру великих медијских перформанса који су се збивали у Србији током 19. века.

Ефемерни спектакли су често одржавани уз активну улогу Двора, али су често режирани и без директног ангажовања државних структура. Велике свечаности често су биле плод акционог деловања појединих структура у друштву или локалних заједница организованих из различитих побуда, понекад алтруистичких, али често и из користољубља. Тако су ефемерни спектакли постали кључни манифестациони агенси централних власти, али и локалних заједница, који су путем мултимедијалних форми испољавали свој идентитет, као и своја стремљења и идеале.

У ту сврху често су били ангажовани уметници с већим или мањим реномом, који су производили директно објекте с владарским ликом. Често су они давали нацрте за ефемерне конструкције, а понекад су директно учествовали у осмишљавању читавог пројекта. Тиме су се политика и уметност фузионисале у јединствен универзум политичке иконографије.

У нашем сагледавању ефемерног спектакла, као структуре династичке пропаганде и медијске манипулације владаревом сликом, првенствено смо се фокусирали на медијску слику владара, то јест форму владаревог оприсуствовљења у медијским изразима, а не његовом непосредном присуству на спектаклима. Владар као претпостављена жива слика није био у фокусу нашег истраживања, па је његова перформативност и телесна акционост остала изван

примарног интереса, који смо усмерили на медијске форме и изразе који су изображавали владареву репрезентативну присутност и значењску појавност.

Доба владе кнеза Милоша Обреновића

Велики ефемерни династички спектакл за време прве владе кнеза Милоша догодио се приликом посете кнеза Милоша Цариграду 1835. године.¹⁷ Дворска култура кнеза Милоша је свој репрезентативни програм кодификовала, између осталог, и у организовању јавних свечаности. Идеолози спектакла у кнежевини Србији били су водећи појединци заједнице, који су организацију церемонија заснивали и на искуству османског владарског програма, у чију се снагу уверио и сам кнез Милош приликом посете Цариграду 1835. године,¹⁸ као и на традицији спектакла у Хабзбуршкој монархији,¹⁹ који је био познат и српској елити.²⁰

У случају посете кнеза Милоша Цариграду владар се с теоријом спектакла упознао из прве руке. Владар, који је познавао идеолошки и медијски програм влашких²¹ великаша, сада је на лицу места видео како функционише јавна свечаност у самом центру државе, у чијем је државном устројству и сам партиципирао.²²

Употребом ефемерних конструкција, уз прангије, светину и низ других акцесорних симболичких манифестација, дефинисана је теорија спектакла у време власти кнеза Милоша. У структурирању и извођењу ефемерних конструкција неопходних за одржавање јавних свечаности активно су учествовали и уметници. Тако је сликар Урош Кнежевић 1838. године послао молбу Совјету да ослика тријумфалне лукове поводом повратка кнеза Милоша из Цариграда.²³ Исти

¹⁷ Новине србске, бр. 34, год. II (Београд, 24. август 1835).

¹⁸ Р. Љушић, *Кнежевина Србија (1830–1839)*, 287–302.

¹⁹ Тако је 1850. године малог Чедомиља Мијатовић отац повео у Земун да уживо посматра спектакл уприличен у част посете цара Фрање Јосифа: С. Г. Марковић, *Гроф Чедомиљ Мијатовић. Викторијанац међу Србима*, Београд 2006, 21.

²⁰ И. Борозан, *Границе лојалности- Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 40 (Нови Сад 2012), 95–114.

²¹ Р. Љушић, *Кнежевина Србија (1830–1839)*, 4–14.

²² К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 268.

²³ М. Коларић, *Класицизам код Срба. Сликарство и графика*, књ. 3, 262.

сликар је 1841. године замолио Министарство да му се исплати хонорар за осликавање тријумфалних ликова које је осликао 1838. године, као и да му се исплати новац за копирање портрета кнеза Милоша,²⁴ који је вероватно био постављен на један од поменутих тријумфалних лукова. Уметничка форма и идеолошки израз почивали су и на вештини и на интелектуалном капацитету уметника, чиме су јасно позиционирани њихово место и улога у конципирању великих јавних свечаности. Уметници су постали део јавности, структура која је ангажовано креирала династички и медијски систем у Кнежевини Србији.

Медијски спектакл у доба кнеза Милоша дефинисан је низом вештачких творевина. Посебно се истиче прослава кнежевог рођендана, који је свечано прослављен испред двора у Крагујевцу у фебруару 1839. године.²⁵ Тада је на гостинском конаку истакнут транспарент с натписом: *На дан рођења Отца Отчества, коме да Бог дарује премнога љета.* Вербални мото је био *украшен многим горућим свећама*, чиме је додатно акцентовано кнежево име. Истовремено, простор испред трансформисан је у артифицијелну позорницу, маркирану пирамидом с кнежевим ликом, коју су красили многобројни живописи, лаворови венци, натписи, воће.²⁶ Различити елементи створили су медијску фузију, у циљу визуелног прослављања кнежеве славе. На крају, кнежева плодна владавина, јасно је истакнута представљеним воћем, симболом обилног периода, с јасном асоцијацијом на срећно доба владе кнеза Милоша. Тако је визуелним језиком означено ново, златно доба, оличено у лику кнеза Милоша. Кнежев лик на пирамиди амблематска је представа *Отца отчества*. Његова представа сублимација је градивних елемената представљених на пирамиди. Ликом владара коначно се потврђује време просперитета и изобиља, те владар преносно постаје достојни носилац рога изобиља (воће).

²⁴ Исто, 337

²⁵ *Крагујевац, 11. Фебруар*, Српске новине, бр. 7, год. VI (Београд, 18. фебруар 1839), 50 - 51.

²⁶ Исто.

Доба владе кнеза Александра Карађорђевића

Истом матрицом дефинисан је и пропагандни програм у доба кнеза Александра Карађорђевића. Кнежева репрезентација морала је да буде величајна, будући да се то очекивало и захтевало од једног владара. Његов положај су додатно искомпликовали неповољни политички односи у земљи. Наиме, по повратку у Србију кнежевих политичких такмаца, Томе Вучића Перишића и Аврама Петронијевића, приређен је низ јавних свечаности. Тријумфални повратак уставобранитеља уприличен је великим ефемерним спектаклима, који су сублимирали грандиозном прославом у Београду.²⁷ У склопу велике свечаности изношене су слике уставобранитељских првака, чиме су представе народних првака готово изједначене по статусу и дигнитету са кнежевим сликама.²⁸ У оквиру таквог медијског система пласирање слике с ликом кнеза Александра, било је не само питање престижа него и владаревог политичког опстанка. Кнежев положај бранио се и потврђивао сликом, а у првој половини 19. века није било јавнијег догађаја од ефемерног спектакла, на коме је владар легализовао постојећи поредак и потврђивао своју изборност.

Медијска експлатација била је неопходна кнезу Александру, што је приказано у опису прославе поводом проглашења Устава 1843. године. Тада је на многобројним ефемерним конструкцијама постављан лик кнеза Александра. Вероватне портретне представе кнеза биле су опточене различитим алегоријским и симболичким сликама, као и пригодним, величајућим панегирицима, где су се у тоталитету славиле и величале личност и владавина кнеза Александра. Сложени систем вербалних и визуелних порука је у другостепеном читању, потврђивао и одређена ограничења, као и читавања у владара, које је конципирала елита. Но, у првостепеном читању намењеном већини, којој је дешифровање скривених порука и тражење вишег политичког (демократског) смисла било страна, остајала је порука о мајестетичном владару, кога акцесорне представе и персонификације додатно посвећују и уздижу.

²⁷ Н. Макуљевић, *Ефемерни спектакл у мултикултуралном Београду: Повратак Вучића и Петронијевића у Србију*, Београд у делима европских путописаца, ур. Ђ. С. Костић, Београд 2003, 169–184.

²⁸ Исто.

Доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила

Повратак кнеза Милоша и кнеза Михаила у Србију из емиграције морао се обележити на тријумфалан начин. Одсуство Обреновића из Србије у трајању од готово две деценије морало се брзо и ефикасно компензовати. У ту сврху између осталог покренут је визуелни систем у чијем се центру нашао слика двају Обреновића. Тријумфални пут, као што смо напоменули, имао је одлике сложене структуре владарског адвента, чије је функционисање изазивало снажна осећања, заснованим на религиозном уосећавању владара. На такав начин извештач *Српских новина* уосећава славни повратак кнеза Милоша у Србију, описујући владареву трасу на путу од Зајечара до Гургусовца:

Сузе ми и нехотице на очи лете гледајући дивну радост и весеље народно. Ево нас целим путем, усклици народни прате. Тријумф Цезара могло је сјајнији бити, али радоснији никако. Грбови српски поносито стоје над прекрасним сводовима од зеленог бора. При непрестаним усклицима народа нашег кнез весело улази у прекрасно окићен конак свој. Ура, Ура. Живио књаз. Живио отац и избавитељ наш. Но шта оно на брду пламти. То је проклета кула гургусовачка, она у пламену гори. Гледај како се у густом диму разноси. Тако да се разнесу душмани наши. Тако да се у прах и пепео претворе душмани народни под ногама отца и избавитеља нашег.²⁹

Тријумфални поход манифестовао је славу владара, која се визуелизовала и поништењем супарничке династије. Паљењем куле у Гургусовцу спроведено је ритуално девастирање симболичког топоса режима династије Карађорђевића. Затвор у коме су тамновали приврженици династије Обреновића постао је део развијене структуре ефемерног спектакла, манифестујући моћ новог режима.

У систему визуелног, ефемерни спектакл који је 1859. године уприличен у Београду, у част повратка Обреновића из емиграције, имао је улогу да поново утврди златни век и означи зачетак новог доба.³⁰ Таквим је кнеза Милоша видео и

²⁹ Српске новине, бр. 8, год. XXVI (Београд, 20. јануар 1859), 31.

³⁰ М. Timotijević, *Efemerni spektakl za vreme druge vladavine kneza Miloša i Mihaila Obrenovića*, Peristil XXXII (Zagreb 1988/1989), 305 - 312.

Ђура Јакшић³¹ у својој панегиричкој оди, спеваној у част повратка кнеза Милоша.³² Стога је грандиозни ефемерни спектакл у својој суштини био мултимедијални перформанс у славу кнеза Милоша, *оца отечества* и кнеза Михаила, наследника престола. Истовремено, спектакл је одражавао и на донекле измењену политичку ситуацију. Оснажена грађанска елита, у складу са постигнутим уставним ограничењима владара, настојала је да свој положај задржи и у време нове власти Обреновића. Алегоријске персонификације и симболичке фигуре, као и вербални натписи глорификовали су, поред Обреновића, и тековине цивилног друштва: устав, парламент, а све то у име нације и државе, што сублимира један *Београђанин у Српским новинама*:

*А који се човек неће радовати видеће где ће се народу србскоме навршује воља удружена са правдом и државном потребом (повратак племена Обреновића), са којим је она обема најтврђи темељ државној згради, у којој се негује и одраста род човечји*³³

Грађанство је у владару видело партнера, сарадника у конституисању парламентарног монархијског система, али су Обреновићи себе видели у другачијем светлу. Њихова намера је била учвршћивање личног, породичног наследног система, у коме се комуникација са народом не одвија директно, него посредно. Они су преносници Божије воље, и посредници између народа и Бога.³⁴ Стога и не чуди што су кнез Милош и кнез Михаило по повратку у Београд најпре отишли у цркву, па у двор, а не у Народну скупштину - као што су депутарци очекивали.³⁵

У том светлу видела их је и црква, па не чуди и отпуст који им је при поласку за двор упутио шабачки епископ Михаило:

³¹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 319.

³² Ђура Јакшић, *Повратак светлога кнеза Милоша Обреновића на владу у Србији.*, Српске новине, бр. 11, год. XXVI (Београд, 25. јануар 1859).

³³ Српске новине, бр. 12, год. XXVI (Београд, 27. јануар 1859.), 43.

³⁴ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време друге владавине кнеза Милоша и Михаила Обреновића*, *Peristil XXXII*,

³⁵ *Народна скупштина. Састанак четрдесет-трећи од 25. јануара*, Српске новине, бр. 15, год. XXVI (Београд, 3. фебруар 1859), 55.

*Благословен Господ Бог,... који даде покој људима својим Израиља (3. цар, гл. 8, ст. 25). Беседу је завршио: Пођи дакле Господару, у име божије са благословом свете цркве из овога светишенога храма љубљеном народу и јави му се са љубављу, милошћу и правдом: благословен гради у име Господње. Амин.*³⁶

Тријумфални повратак Обреновића у престони град имао је све одлике церемонијалне владарске ентрате. Улазак у град, маркирање територија и симболична предаја кључева града, подржани су многобројним артифицијелним конструкцијама и вербалним панегирицима.

Један драгоцен цртеж баца донекле другачију слику на велики тријумф Обреновића. На репортажном цртежу Стевана Тодоровића приказан је улазак владара у град.³⁷ (сл. 284) Уместо мајестетичног уласка владара у Београд, приказани су владари на запрези, без икакве помпе и славе. Непосредна представа, без улепшавања, осликавала је реални догађај. Моћни, достојанствени Михаило манифестован је у пуном дигнитету, баш онако како га и очевици описују.³⁸ Моћни владар у старом, освештаном народном руху, као представник народне династије улази у град.

С друге стране, централна личност спектакла, кнез Милош, представљен је као погрбљени старац, што и одговара кнежевом старосном добу. Међутим, репрезентативна култура имала је задатак да употпуни и улепша стварност, да је подигне на симболички ниво, и стога цртежи попут Јовановићеве представе нису могли постати део званичне меморије на тријумф Обреновића.

Репрезентативна култура подразумевала је глорификацију владара и њихово величајно медисјко представљање. Тако су почетком 1859. године, приликом дочека двају кнежева у Београду, њихови ликови постављани на

³⁶ Српске новине, бр. 12, год. XXVI (Београд, 27 јануар 1859), 44.

³⁷ В. Краут, *Стеван Тодоровић (1832–1925), живот и цртачко дело*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 18 (Нови Сад 1982), 112.

³⁸ Српске новине, бр. 15, год. XXVI (Београд, 3. фебруар 1859), 57.

многим јавним и приватним кућама.³⁹ Посебно се истичу ликови двају владара постављени један поред другог на pročељу Капетан Мишиног здања.⁴⁰

На сличан начин су представљени и на згради Совјета, где је на доклату у средини постављен грб Србије, док је с десне стране представљен лик кнеза Милоша а с леве лик кнеза – наследника, Михаила. Доле је стајао натпис:

*Време и моје право. Живио народ.*⁴¹

Приликом великог спектакла визуелизована је и слика конкордије оца и сина. Повратак Обреновића није био само повратак кнеза Милоша на престо, већ је имало да омогући будућност породици Обреновића. Стога је толико истицана унутардинастичка конкордија између кнеза Михаила и кнеза Милоша. Чулност, осећајност и пријатељство оца и сина транспоновани су у политички дискурс, поставши визуелни амблем слоге и јединства двају владара. Тако је потврђен легитимитет наследника престола, дефинисан не само природном везом са оцем већ и политичким *уговором* двају владара.

У сржи повратка Обреновића била је идеја конкордије, што потврђује и моменат тријумфалног повратка у земљу, када је кнез Михаило дочекао кнеза Милоша у Алексинцу. О том догађају остао је драгоцен извештај који гласи:

*..сјајно драгим камењем украшено старинско србско одело. Светли господар сиђе с атона на коме се возио, па сина свога који га је са сузом радости у руку љубио, нежно загрливши у образ пољуби а пото се на атон врати и пут полагао даље настави, и тако да га кнез - наследник поред атона пешице корачајући са народом, кроз упарађене житеље до квартира среске куће допрати.*⁴²

Визуелизација династичке конкордије Обреновића доследно је и приликом свечаних процесија у Београду. На великој тријумфалној капији, код чесме на

³⁹ Дочек Његове Светлости кнеза-владаоца Милоша и кнеза- наследника Михаила у Београду, Српске новине, бр. 13, год. XXVI (Београд, 29. јануар 1859), 48-49.

⁴⁰ Српске новине, бр. 14, год. XXVI (Београд, 31. јануар 1859), 52.

⁴¹ Дочек Његове Светлости кнеза-владаоца Милоша и кнеза- наследника Михаила у Београду, Српске новине, бр. 13, год. XXVI (Београд, 29. јануар 1859), 48 - 49.

⁴² Српске новине, бр. 15, год XXVI (Београд, 3. фебруар 1859), 57.

Теразијама,⁴³ истакнута је слика кнеза Милоша и кнеза Михаила како се држе за руке. Истакнута корпорална гестуалност визуелизује симбол конкордије и потврђује везу оца и сина. Око њих су предствљени припадници народа који бацају капе увис, одражавајући одушевљење виђеним призором. Јасно и недвосмислено изнета порука: снага је у јединству које држи и гради народну и династичку слогу. Визуелизација с ликовима династичких првака уприличена је и на великој пијаци, где су на пирамиди постављени ликови кнеза Милоша и кнеза Михаила.⁴⁴

Укупно гледано, велики спектакл који је уприличен у Београду у част повратка кнежева био је један од највећих династичких перформанса током века. Сложени алегоријски језик је и даље апелативно деловао, потврђујући владарске слике у јединственом медијском перформансу. Визуелни језик дефинисан за потребе спектакла 1859. године ће задуго ће бити ревеоциран за потребе репрезентације дома Обреновића, мада ће с временом, инклузивни алегоријски језик узмицати пред једноставнијом, редукованом формом визуелног изражавања.

У склопу вишеслојног алегоријског језика као претпоставке величања владарског лика истаћи ћемо прославу у Шапцу у јулу 1859. године, која се догодила приликом посете кнеза Михаила граду.⁴⁵ Том приликом направљена је тријумфална капија на којој су се нашли ликови оба кнеза, опточени са 3.000 кандила.⁴⁶ Над ликом кнеза Милоша представљене су алегоријске представе хришћанских врлина - вере, наде и љубави, чиме је истакнута инхерентност кардиналних врлина кнежевој личности. Стари апсолутистички концепт суверена, као еманације божанске енергије, поново је оличен у телу кнеза Милоша. С друге стране, над кнезом Михаилом нашла се алегоријска представа просвете, која је дефинисала кнежеву личност као гаранта општег добра и напретка, сместивши је у модернији дискурс заснован на просвети и науци, и утврђен на просветитељском идеалу о напредном друштву.

⁴³ Српске новине, бр. 14, год XXVI (Београд, 31. јануар 1859), 52.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ У Шапцу, Српске новине, бр. 77, год. XXVI (Београд, 2. јул 1859), 1008.

⁴⁶ Исто.

Велики спектакл уприличен је и *употребом* јавних здања. Тако је у школи истакнут кнежев лик са пратећим мотом:

*Теби Милоше велики и наследнику твом, кличе младеж школска . Живели.*⁴⁷

На згради Милоша Поповића, секретара суда, поред кнежевог лика истакнут је и вербални натпис:

*Слога, љубав, нек је завет, На олтару свете жртве, Сваки Србин да је проклет, Које речи дела не пропраће.*⁴⁸

Још је помпезнија била ентрата кнеза Милоша у Крагујевац, која се догодила у јулу 1859. године.⁴⁹ Помпезни кнежев улазак у град уприличен је са две тријумфалне капије кроз које је кнез прошао. Церемонијални владарев адвент имао је строго искодирану руту кретања владара, па је тако кнез након одласка у двор посетио и цркву.

Цео град је био свечано искићен, при чему се посебно истицала свечано декорисана тријумфална капија с ликом кнеза Милоша, окруженог многобројним натписима и барјацима.⁵⁰ Величање кнеза Милоша имало је своју примену и на докату читалишта где је постављен кнежев лик у пуној величини, пропраћен с пригодним натписима.⁵¹

Велике јавне свечаности у част кнежева настављене су исте године, па је тако рођендан кнеза Михаила био свечано прослављен у Ваљеву. Том приликом је на пијаци подигнута пирамида с ликовима кнез Милоша и кнеза Михаила.⁵² На сличан начин глорификовани су и кнежеви приликом годишњице Светоандрејске скупштине, када су организоване јавне прославе широм земље. Тако је у Јагодини, на градској пијаци, постављена пирамида с ликовима кнеза Милоша и кнеза Михаила.⁵³ Поводом истог догађаја одржан је велики спектакл и у Крагујевцу,

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ У Крагујевцу, 21. јула, Српске новине, бр. 87, год. XXVI (Београд, 25. јул 1859).

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Исто.

⁵² Српске новине, бр. 106, год. XXVI (Београд, 10. децембар 1859).

⁵³ Јагодина, 13. децембра, Српске новине, бр. 24, год. XXVI (Београд, 17. децембар 1859), 1008 - 1009.

када је на тријумфалној капији постављен лик кнеза Милоша с пратећом инскрипцијом:

Нек Ти дуго сунце светли

Среће слоге и тишине

А Србина ће за Те мрети

*Тражећ Славу отаџбине*⁵⁴

Пракса је настављена и током 1860. године, када су уприличене многобројне јавне свечаности. Уобичајени перформанс одигравао се на градским трговима и пијацама, који су постајали покретне, вибрирајуће, атрифицијелне позорнице. Тада су, по правилу, представљане владарске слике на ефемерним конструкцијама. Тако је у Крагујевцу, поводом прославе Тодорове суботе, на пијаци постављена пирамида с ликовима чланова владајуће династије.⁵⁵

Слична ситуација збила се и приликом доласка кнеза Милоша у *стару престоницу* Пожаревац, у мају 1860. године. Том приликом кнежев лик је постављен на кућу преко пута двора. Сliku владара надопуњавао је мото:

Дан рођења оче твога,

Васкрсну нам славу,

Њиме србству даде Бог, Твоју мудру главу,

О небески оче дај

*На њу круне србске сјај.*⁵⁶

Поред лика кнеза Милоша, и кнеза Михаила, на кући су били постаљени и други ликови дома Обреновића.⁵⁷ Врхунац културе ефемерног спектакла за време владе кнеза Михаила достигнут је приликом велике, јубиларне прославе

⁵⁴ У Крагујевцу, 13. децембра, Српске новине, бр. 24, год. XXVI (Београд, 17. децембар 1859), 1008 - 1009.

⁵⁵ Српске новине, бр. 25, год. XXVI (Београд, 25. фебруар 1859), 99.

⁵⁶ У Пожаревцу, 26. мај, Српске новине, бр. 63, год. XXVII (Београд, 28 мај 1860), 251.

⁵⁷ Исто.

педесетогодишњице Таковског устанка.⁵⁸ Знаменита прослава одржана у Топчидеру 1865. године имала је све одлике етатизоване, званичне прославе, с крајњим циљем конституисања меморије на династички топос Обреновића–Цвети. Артифицијелним средствима меморијска структура требало је да етаблира кључни династички топос Обреновића и да се смести у нормативни, државни календар, чиме би се интегрисало сећање на моменат Другог српског устанка. Прослава је плод брижљиво испланираног сценарија, којим је до танчина дефинисана свака ставка у конструисању и извођењу целокупног медијског пероформанса

Визуелна култура била је у функцији креирања сећања на Цвети, с крајњим циљем да се празник уврсти у националну и династичку повесницу, а прослава уметне у колективну културу сећања. Тако су на Цвети у Топчидеру постављене многобројне ефемерне конструкције изведене у духу владајућег истористичког стила и начина мишљења. Историзација прошлости дефинисала је нове, стваралачке уметничке изразе. Форме и функције прошлости реевочиране су у нов идејни и медијски систем, који је формирао савремену мисаону и уметничку праксу. Утврђења, павиљони, ротонде,.. доминирали су прославом у Топчидеру, умногоме дефинишући ток и суштину театралног хепенинга. Тиме је потврђен допринос уметника у креирању културе сећања и стварању репрезентативне владарске праксе, будући да су идеатори артифицијелних конструкција били Стеван Тодоровић,⁵⁹ Радован Марковић, Марко Вуковић и браћа Доменико и Наталин д'Андреа.⁶⁰

Анастас Јовановић је кадрирао целокупан спектакл, визуелизујући тоталну слику свечаности. Кнез Михаило је представљен на врхунцу свечаности, како се обраћа окупљенима са импровизоване сцене. (сл. 285) Величајни владар на посвећеном, уздигнутом простору контролише масу и диктира ток збивања. Поред *живе слике* кнеза Михаила, спектакл је обележен и *вештачком* представом

⁵⁸ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX, 9–51.

⁵⁹ *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, Нови Сад 1951, прир. Зора Симић-Миловановић, 53.

⁶⁰ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX, 23.

кнеза Милоша. Обожавани владар је репрезентативно замењен бистом Јоаниса Кососа. Скулптура с ликом кнеза Милоша постављена је у ротондну ефемерну конструкцију, означивши апотеозу утемељитеља лозе Обреновића.⁶¹

Поред већ устаљеног култа обожавања кнеза Милоша, поново је изведена представа династичке конкордије. *Жива* представа кнеза Михаила и *вештачка* слика кнеза Милоша поново су упарене и доведене на ниво историјске присутности. У јединственом хронотопском моменту, овде и сада, оприсусствовљени су отац и син, као репрезентативни агенси владајуће династије. Тако је највећи династички спектакл Обреновића у 19. веку дефинисан владарским ликовима оснивача династије.

Велики спектакл одржан је 1867. године поводом предаје кључева Београдског града. Велики перформанс је одржан у славу моћи српског кнеза, који је кулминирао баш у моменту ритуалне предаје кључева, што је у виду цртежа овековечио Стева Тодоровић.⁶² (сл. 286) Тријумфални кнежев улазак као кулминација великог ефемерног спектакла сублимира менталну слику која је том приликом створена у главама посматрача, и коју сажима прота Алекса Илић у свом сећању на славни спектакл:

*И одједном прође кроз народ глас, кнез долази. И доиста појави се витез са својом сјајном свитом, на коњу Лабуду (био је бео као лабуд), кога му је Султан поклатио, био је у Душановој атили са самур калпаком у брилијантима и златном челенком. Поноснијег витеза није српска мајка одгојила. Чим се Кнез појави војна музика је засвирала химну и Кнез је пројахао (пролетео) у тријумфу поред српске и турске војске.*⁶³

Доба владе кнеза и краља Милана Обреновића

Владавину кнеза Милана обележила је истоветна пракса употребе ефемерног спектакла у циљу визуелизације медијске културе дома Обреновића.

⁶¹ Исто, 28.

⁶² Цртеж је у власништву Народног музеја у Београду, и заведен је под инв. бр. 250/20

⁶³ Прота Алекса Илић, *Моји доживљаји*, Београд 1931, 37.

Наслеђена структура спектакла утемљена у доба друге владе кнеза Милоша и кнеза Михаила, актуелизована је и у доба краља Милана.

Проглашење кнеза Милана пунолетним прослављено је великим јавним спектаклом, који се одиграо 1872. године на Великој пијаци у Београду.⁶⁴ На цртежу Карола Поп де Сатмарија приказан је велики спектакл, који је трг трансформисао сценични простор, који *намештено* пулсира у ритму народа. Пијачни простор постао је манифестациона бина, позорница за велики артифицијелни перформанс. Цео простор је и буквално наликовао позоришној сцени, што се потенцира и на цртежу. Тријумфална капија, па чак и Капетан Мишино здање делују попут кулиса. Они су темпорални артефакти, који ће након завршетка представе бити уклоњени. Међутим, суштинску пролазност ефемерног спектакла учвршћује не само представа младог кнеза у дворским колима већ и ликови Обреновића, који се налазе на фронталној страни Капетан Мишиног здања. На фронталној страни параванске фасаде представљене су привремене бисте кнеза Милоша и кнеза Михаила, док је између њих представљен велики медаљон с ликом кнеза Милана. Тиме је конституисана породична генеалогичка дома Обреновића, испричана у сликама за потребе ефемерног спектакла.

Екстензија спектакла збила се на Теразијама, где је поновљен медијски перформанс, започет на Великој пијаци. Кнеза Милоша је репрезентовала његова биста, на шта упућује и извештај из ондашње периодике:

*Врхунац декорације је био на Теразијама, где се на чесми узвисила статуа Великога Милоша, који као да је с небеских висина сишао, да се наслади плодовима неумрлих трудова својих и да благослови унука свог...*⁶⁵

На пирамидалну конструкцију (чесму,) подигнуту још раније у част кнеза Милоша, постављена је биста митског кнеза, чиме је извршена потпуна апотеоза владара. Глорификација хероја на посвећеном постаменту пластично је визуелизована употребом стварних и ефемерних конструкција. Фузија архитектонске форме чесме и њене симболичке, геометријске форме, у садејству са скулптуром и пулсирајућим тактом аудиторијума, омогућила је тотални

⁶⁴ Видовдан, бр. 165, год. XII (Београд, 10. август 1872).

⁶⁵ Видовдан, бр. 165, год. XII (Београд, 10. август 1872).

уметнички спектакл. Театрална манифестација изведена је као акт глорификације првог Обреновића, с циљем додатног посвећења његовог наследника – кнеза Михаила.

Иста структура поновљена је и приликом организовања ефемерног спектакла приликом кнежевог повратка из српско-турских ратова 1878. године. Тријумфални кнежев адвент у Крагујевац, описан је на следећи начин:

На каменој ћуприји била је подигнута славосна капија украшена сликама Обреновића и призорима из српске историје, до ње су стајале у два реда ученице овдашњих основних школа са венцима и китама цвећа, а на пијаци од здања начелства до крста била је упарађена војска са војном музиком...Топови учесташе, први коњаник, а за њим читав ред пројури као ветар тако да народ једва имађаше времена да се растави. Громовито ура и живио допираше до нас а сваки окрену главу к каменитој ћуприји и кнез на коњу опкољен јуначким и поноситим Гружанима, који су били обучени у народном (сељачком) оделу прође славосну капију. Девојчице бацају цвеће и венце (један је венац пао управо на главу) и из хиљаде грла се заори Живео, да су се звуци војне свирке једва чули.

Имао сам прилике видети у стварном свету многе и раскошне светковине и свечане спроводе, али морам напоменути да слика пратње кнежеве без икаквих униформи и томе подобна учинила је на све присутне далеко моћнији утисак. Господар земље у кругу својих одабраних сељана, јуначких Гружана, а остали народ од одушевљења скоро незна шта да ради-вере ми за тај призор не бих дао све царске параде на свету.⁶⁶

Током вечери настављено је славље, и том приликом је, како се наводи, свака кућа била осветљена свећама или ломачом, док је капија окружног начелства била украшена сликом краља Милана на коњу, са исуканом сабљом.⁶⁷ Тријумфална слика владара на коњу ревоцирала је стару праксу визуелизовања владара као победоносца. Владар као тријумфујући суверен, али и владар као хришћански витез, сублимирани су у јединственој монументалној представи краља Милана на коњу.

⁶⁶ *Дописи, Крагујевац, 23. јун, Исток, бр. 74, год. VIII (Београд, 30. јун 1878).*

⁶⁷ *Исто.*

Велики спектакл поводом проглашења српске независности уприличен је у Београду 1878. године. По стандардном обрасцу, скоро свака зграда је била осветљена, док су на многим зградама истакнути *ликови* кнеза Милана и престолонаследника Александра.⁶⁸ Истакнуто је да су слике владара постављене на многобројним дуванциницама особито ноћу ефектно деловале, будући да су их светлосни ефекти посебно истицали.⁶⁹ На Сави је уприличен спектакуларни ватромет где је испољено обиље светлосних ракета, а у ваздух су пуштени *ваздушни* ликови краља и престолонаследника⁷⁰. Исте вечери је код Вајфертове пиваре представљен *изображени лик* кнеза Михаила, коме анђели на главу спуштају круну.⁷¹ Створена је тотална илузија времена-ватромет, змајеви с ликовима владара,... претворили су небо у дан и показали колика је била медијска разноврсност у систему ефемерних свечаности династичког вокабулара у Србији током 19. века.

Успешно окончање српско–турских ратова подигло је кнежев углед у народу, што је доводило до посебно свечаних прослава његовог рођендана 1879. године. Велика прослава кнежевог рођендана одиграла се 11. августа у Књажевцу.⁷² У центру велике ефемерне светковине нашла се владарска слика. Током вечери испред кафане *Код Хорват Паше* уз подршку светлосне илуминације инсталирана су три транспарента. На једном је био изображен лик кнеза Милана, на другом представа престолонаследника Александра, док је на трећем изображена алегоријска персонификација Србије са царском круном на глави, и грбом Србије у десној руци. Трећи транспарент је вероватно дело сликара Николе Марковића, будући да је он већ био постављен на ранијој светковини одржаној у Књажевцу 20. јуна текуће године.⁷³ Отуда са дозом опреза можемо изнети тезу да је вероватни аутор све три сликане представе био уважени сликар, који је уживао велики углед у културној заједници.

⁶⁸ Исток, бр. 92, год. VIII (Београд, 13. август 1878).

⁶⁹ *Исто.*

⁷⁰ *Исто.*

⁷¹ *Исто.*

⁷² Исток, бр. 97, год. VII (Београд, 19. август 1879).

⁷³ Исток, бр. 76, год. IX (Београд, 29. јун 1879).

Драгоцени снимак који је 1912. године пласиран у *Вечерњим новостима*⁷⁴ указује на континуитет у култури јавних свечаности, уприличених поводом владарских ентрата у доба владе кнеза Милана. (сл. 287) У питању је визуелна евокација на посету краља Милана Смедереву у септембру 1879. године. У фокусу се налази тријумфална капија направљена од грожђа, постављена испред улаза у Саборну цркву у Смедереву. Сложена конструкција је оквир за владарски портрет кнеза Милана, који доминира врхом тријумфалног лука. Лук од грожђа, као својеврсни симболички оквир владарске слике, акцентовао је локални дигнитет. Смедеревски регион је био познат по виноградарству, чиме је јасно истакнут локални дигнитет и регионална особеност. Партикуларна особеност региона симболично је инкорпорирана у владарев лик, с поруком да се издвојена партикуларност преноси у династичко и национално јединство. Рам и слика нашли су се у особеном медијском савезу, конституишући јединствен визуелни исказ. Истовремено, плодови земље конституисани су у једну артифицијелну конструкцију, маркирану сликом владара, чиме је потврђена улога суверена као гаранта плодности и просперитета земље.

Велике свечаности биле су одржаване и приликом откривања споменика. Споменици, као кључни, јавни реторички артефакти у служби династичке идеологије широм Европе, били су део медијског система у Србији током 19. века.

Сложени ефемерни спектакл уприличен је у Београду поводом откривања споменика кнезу Михаилу 1882. године.⁷⁵ Дуго одлагани моменат његовог откривања постао је брижљиво изрежирана представа, којом је требало да се потврди не само режим краља Милана, већ и еманципација српске нације.

У том контексту треба и сагледати опис извештача, који је у један историјски хронотоп спојио два ефемерна спектакла: први, који је одржан поводом предаје кључева у Београду 1867. године, и други, актуелни, који се одржава у оквиру свечаности откривања споменика кнезу Михаилу:

⁷⁴ Вечерње новости, бр. 210, год XX (Београд, 29. јул 1912).

⁷⁵ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. III. Обреновићу* (Наслеђе IV), 65–68.

Дом просвете, Народно позориште – задужбина његовога великога духа беше сјајно окићен народним тробојкама, и силнога Душана орлови означаваху како Србин под светлошћу независности а под сјајем круне Српске Краљевине диже видљиви знак благородности великоме сину своје отаџбине неумрломе Кнезу Михаилу. Та ено и она му слика не да да умре, тамо где српски стрелци смењују турске низаме на стражи града Београдског. Турски паша полаже шест кључева од шест градова српских, а народ српски кличе Живео. Цела просторија беше прекривена тробојкама, и уређена зеленилом, прозори и балкони, па и сами кровови од кућа беху заузети од многобројног света.

...долазак Величанстава огласио је 21 метак топовски, што је уједно значило и да је свечаност отпочела. Краљ и краљица заузели су своју ложу, у којој још беху гроф Хуњади као краљев гост, брат и заступник књагиње Јулије, краљевска свита и земаљска влада...У моменту када је говорник довршио своју беседу: Слава, слава, слава, Кнезу Михаилу, паде вели бео са споменка, и народ угледа свога великога мученика на бесном коњу, гологлава задубљен у велику мисао уједињења целокупног српства, и одлучно пружа десницу, као знак потврде, да мисао, која му се зачала у глави погинути неће. Сва га војска поздрави, а народ ускликну слава, слава, слава, Кнез Михаилу. Не беше никога ко није био у овом величанственом моменту потресен до дна душе и срца обузет осећањима радости и жалости...приступило се једном најнежнијем чину свечаности - полагању венаца на драги споменик. Прве венце положише краљ и краљица, два сребрна ловорова венца, поклонивши се дубоко тронутом душом пред спомеником.....⁷⁶.

Перформанс је представљен на двама Линхартовим графикама. Оне потврђују мултимедијалност догађаја. На првој графици, из Народне библиотеке Србије,⁷⁷ (сл. 288) приказана је главна, импровизирана бина у форми сложеног павиљона, у чијем су се средишту нашли краљ и представници елите. Тробојке, српски грбови и остали украси део су спектакла, који је имао улогу да подупре утисак мајестетичности код посматрача. Трг је постао брижљиво испарцелисан

⁷⁶ *Откриће споменика кенза Михаила*, Видело, бр. 167, год. III (Београд, 8. децембар 1882)

⁷⁷ Литографија је у власништву Народне библиотеке Србије и заведена је под инв. бр. Б-015.

простор, на коме су по субординацији груписане основне друштвене структуре.⁷⁸ Без могућности међусобног прожимања, оне су јасно дефинисале строг хијерархијски однос у јавној сфери.

Сама издигнута форма кулисне конструкције истицала је статусни положају појединаца, који су задобили право да на њој посматрају свечани моменат откривања споменика, као и церемонијални тренутак када је кнез Милан положио венац на споменик своме претходнику. Тај тренутак овековечен је на другој литографији Р. Линхарта литографији.⁷⁹ (сл. 289)

Целокупна драмска представа, која је имала све одлике једне позоришне представе са главним актером, хором и гледаоцима, у овом случају обичним партиципијентима догађаја, имала је још један фокални центар радње, којим је потврђен медијски плуралитет догађаја. У питању је велики осликани транспарент, постављен на зграду Народног позоришта, на ком је приказан моменат предаје градских кључева кнезу Михаилу. Очигледна је била намера организатора да истакне јединство два догађаја, као и да нагласи кључни догађај из кнежевог живота, који се евоцира, али и обнавља у тренутку откривања коњаничке представе почившег кнеза.

Слика кнеза на белом коњу постала је идентитетска представа почившег кнеза, чија је снага условила њену материјализацију у различитим медијским гранама. Великом сликом (транспарентом) доминира представа кнеза Михаила у парадном, јахачком положају. Представа је изведена по нацрту Стевана Тодоровића, а за њену израду био је задужен чувени декоративни живописац Доменико д'Андреа.⁸⁰

⁷⁸ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. III. Обреновићу*, Наслеђе IV, 65–66.

⁷⁹ Литографија је репродукована у: О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*,

без пагинације.

⁸⁰ *Слика предаје београдског града, Откриће споменика кнеза Михаила, Видело*, бр. 167, год. III (Београд, 8. децембар 1882).

Доба владе краља Александра Обреновића

Традиција ефемерног спектакла настављена је и током владавине краља Александра. Већ 1889. године, приликом ступања на престо малолетног краља, одиграо се велики мултимедијални спектакл у Крушевцу.⁸¹ На Видовдан одржана је прослава јубиларне петстогодишњице Косовске битке, када је ударен и темељ интегративном Косовском споменику, који је требало да визуелизује славу нације.

Тробојке, грбови, бакљаде,... преобразили су Крушевац у низ кулиса, које су се медијском манипулацијом константно преображавале.⁸² Метаморфоза града видљива је и на два непосредно изведена цртежа, пласирана у календару *Орао*,⁸³ на којима је на сликовит начин представљено или присуство владара приликом одржавања спектакла. Истовремено, уочавају се владареви портрети, потврђујући репрезентативно *присуство* владара. На обе тријумфалне капије уочљиви су портрети Обреновића. На једној капији представљен је краљевић, а на другој портрет кнеза Милоша. (сл. 290) Тако је перформанс, који је вероватно осмислио Михаило Валтровић, постао парадигма двоструког владаревог присуства, презентног и репрезентативног. Валтровићева улога у организовању великих медијских спектакла, потврдиће се и у будућности, указујући на структуралну јединственост медијских спектакла у Србији последње деценије 19. и прве деценије 20. века.

Малолетни владар је након завршетка церемоније у Крушевцу кренуо у тријумфални поход. Прво одредиште био је манастир Љубостиња, док је крајња дестинација био манастир Жича, где је требало да се изврши његово миропомазање. Краљев пут попримио је особености светог похода. Успутне станице постале су места посвећења владара и династизације појединца. Инсталирано је преко стотину тријумфалних капија на одређеним дестинацијама (стаништима) на путу за Љубостињу.⁸⁴ Њих су красиле краљеве слике, одредивши

⁸¹ *Ред светковине косовске петстогодишњице*, Српске новине, бр. 132, год. LVI (Београд, 15. јун 1889).

⁸² И. Борозан, *Крушевац као идеолошки топос и конструисање Косовског мита у 19. веку* (у штампи)

⁸³ *Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину*, Нови Сад 1889, 23–26.

⁸⁴ А. Пајевић, *Мала споменица славе Видовданске у Крушевцу и миропомазања Краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889, 56.

ходочаснички правац кретања, и то не само за краља већ и за његову пратњу. Пут је дефинисан по устројству ходочашћа, па су краљеви следбеници постали верници владарског култа, док је народ био у функцији верника. Тријумфалне капије су постајале тачке, белези, коначишта и топоси уосећавања. Владарев пут постао је агитационо путовање, одређено линеарним кретањем владара и народа, у коме је са сваком прођеном тријумфалном капијом расло национално јединство, потврђено натписом који је красио тријумфалну капију у манастиру Љубостињи:

Добро нам дошао српска зенице

*Ка задужбини царице Милице*⁸⁵

Крешендо је остварен у манастиру Жичи, а кулминациони моменат догодио се приликом краљевог миропомзања. Током вечери су манастир и град Краљево постали простор мултимедијалног спектакла.⁸⁶ Паљене су бенгалске ватре на врховима брежуљака око манастира, док су многобројна певачка друштва направила светлосну бакљаду. Тако је окончан краљев свети пут, у ватри и светлости, поново и изнова, симболично је рођен млади владар и његови поданици.

Велики спектакли у част владара, са фокусом на употребу вештачке владарске слике, настављени су током владавине краља Александра. Особито су велике владарске агитационе турнеје по Србији биле погодне за популаризацију владаревог лика. Народ се упознао са својим владаром, кога је могао видети својим очима, да би га након тога меморисао.

Истовремено, пласиране су и владарске слике, које су на разне начине функционисале приликом свечаних владарских ентрата. Дочек краља Александра у Нишу 1893. године имао је одлике великог спектакла.⁸⁷ Велико осветљење постављено је на Нишави, док су на Сувој планини паљене ломаче. У исто време је на Михајловцу изведен спектакуларан ватромет, док је док су у граду креиране владарске слике.

⁸⁵ Исто, 56.

⁸⁶ С. Дечанац, *Владацац и народ. Крунисање и миропомзање владалаца, дужности његове и народне*, Београд 1897, 217.

⁸⁷ *Домаће вести*, Мале новине, бр. 224, год VI (Београд, 14. август 1893).

*Трећа слика у ватромету биће огроман монограм Кнеза Михаила са сликом на коњу, као духовног патрона свију кола Јахача. Док овај приказ траје, опалиће се 51 метак топовски удара а затим слика нестаје у жалосном пламену. Четврта слика биће монограм с ликом Њ. В. Краља Александра, највишег заштитника и највећег добротвора свих Кола Јахача Кнез Михаило. Докле се слика види, опалиће се 101 топовски удар и обе музике свираће једну химну а друга марш Кола Јахача:...*⁸⁸

На делу је био тотални мултимедијални спектакл, фузија разних структура у служби изазивања очаравајућег утиска код реципијента, чиме је требало да се подстакне додатно узбуђење и учврсти меморија на владареву слику.

Током године уприличен је и велики спектакл у Обреновцу, приликом посете краља Александра.⁸⁹ Барјаци, тријумфална капија и владарске слике преобразили су ритам града, потврдили су праксу великих ефемерних спектакла који су током века одржавани приликом посета владара одређеном граду.

Манифестација моћи владарске слике настављена је и приликом великих прослава организованих током владарских турнеја. Многобројни медијски спектакли уприличени су у част посете краља Александра Црној Гори. Особито је био величајан спектакл који је у априлу 1897. године приређен на Цетињу. Током вечери, испред двора на Цетињу, забележено је величање лика краља Александра. Организатори спектакла су на стуб поставили краљеву слику, састављену од многобројних праскавица и окружену различитом светлошћу, што је изазвало *дивљење* присутних.⁹⁰ Програм представе и аранжман ватромета, а можда и концепт представљања владарске слике, дело су *једног* Италијана из Далмације. Искуство спектакла, годинама стечено у градовима на Јадранском мору, инкорпорирано је у медијски програм владара Црне Горе. Поменута пракса омогућила је да се по правилима теорије спектакла уприличи медијска експлоатација слике србијанског владара приликом одржавања великог ефемерног спектакла који се збио на Цетињу.

⁸⁸ Исто.

⁸⁹ *С пута Њ. В. Краља*, Мале новине, бр. 229, год. VI (Београд, 19. август 1893).

⁹⁰ *С пута на Цетиње*, 6. Цетиње, 24. Април, Вечерње новости, бр. 118, год. V (Београд, 30. април 1897).

Идуће, 1898. године изведен је још један велики медијски спектакл, организован поводом откривања споменика кнезу Милошу у Пожаревцу, рад вајара Ђорђа Јовановића.⁹¹ По уобичајеном механизму, спектакл је подржан барјацима, грбовима,... који су дефинисали структуру свечаности. Након откривања овог споменика требало је да се одржи представа *Цар Душан Силни* што би условило медијско прожимање и потпуну афирмацију мултимедијалности догађаја. Целокупни артифицијелни карактер свечаности употпуњен је церемонијалним доласком краља Александра и краља Милана. Брижљиво испланирани уласци владара у град имали су одлике драмске представе, која се састојала од увертире и драматичног појављивања владара у граду. Управо такву слику дочарава и извештач *Малих новина*:

*Најзад забрујаше црквена звона и зачу се пуцањ топов, то је био знак да Господар долази. Сви јурнуше Дубровачким друмом. Отуда се појави прво једна група народне гарде, коњаника пожаревачког округа, који су изашли да дочекају Господара. За овим су ишле предводнице и гардисти, па онда владалачка кола, а за њима остала свита. Краљева гарда и друга група народне гарде, сви у највећем трку.*⁹²

Тензија и напетост, наговештај догађаја, драматично ишчекивање, које расте са наговештајем невидљивог, кулминирало је у моменту појаве владара. Извештач *Малих новина* забележио је и тај моменат:

На једном одјекну оштра војничка команда да војска буде спремна за поздрав Господара. Грување топова, брујање звона, звуци химне Краљеве и бурни поздрави народа - све се то слива у један општи заједнички усклик, који напуни влажни ваздух и као божанска песма херувима и серавима дрхтала је и слатко брујала над главама нашим.

⁹¹ В. Ђорђевић, *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900.*

књ. 1, Београд 1905, 519–539.

⁹² *Народна слава*, Мале новине, бр. 172, год. XI (Београд, 26. јун 1898).

*У том тренутку појави се Краљ, са својим узвишеним Оцем, окружен својим министрима и другим војним и цивилним великодостојницима.*⁹³

Потом се приступило откривању споменика кнезу Милошу. Мултимедијалност спектакла потврђена је и приликом интонирања песме у часу откривања овог споменика. Песму *Ево мене, ево рата* извело је *Београдско певачко друштво*. Песму је компоновао Стеван Мокрањац, по тексту Драгомира Брзака.⁹⁴ У том тренутку краљ је склонио свилену пантљику и, како бележи извештач:

*...пред радозналом публиком указала се величанствена слика Војводе Рудничког, који левом руком држи по средини сабљу у корицама, а десном показује својим борцима да иду напред. Откривање споменика искупљени народ поздравио је са Слава му, слава му...*⁹⁵

Потом је наступио крешендо представе, у коме је и народ одиграо своју драмску улогу. По уобичајеној театарској схеми, улогу хора преузео је народ потврђујући поздравном акламацијом достојност владара: *Слава, слава*, посветио владара. Народ је постао активни сведок готово мистичне, псеудорелигијске манифестације, која се одиграла приликом овог догађаја. Свечаност и њен театарски аспект потврдили су церемонијалност и помпезност уметничких пракса крајем 19. века.

На крају си се гледаоци опустили. Драмски заплет је био окончан, херој имортилизован, а публика катарзично прочишћена. Народ се након свечаности зближио са *спомеником*, што потврђује и визуелна култура. Фотограф је ухватио моменат након полагања венаца на споменик, када је окупљени народ позирао у шпалиру пред спомеником. Фотографија је пренесена у медиј разгледнице, што је допринело популаризацији догађаја, и јачању угледа династије Обреновића пред крај 19. века.

Током 1899. године настављено је пласирање владарских слика у оквиру праксе ефемерних спектакла. Приликом посете Бабушничкој општини, која се

⁹³ Исто.

⁹⁴ Народна слава (извештај из Пожаревца), Мале новине, бр. 173, год. XI (Београд, 27. јун 1898).

⁹⁵ Исто.

налазила у Пожаревачком срезу, потврђена је употреба владарских слика у медијском систему јавних прослава. Митрополит Инокентије је у склопу канонске визитације посетио имање Лазе С. Карамарковића, бившег начелника овог округа. На мосту преко Млаве, који је спајао имање са друмом, подигнута је тријумфална капија с венцима, тробојкама,... док је у дворишту угледног домаћина доминирала огромна слика краља Александра.⁹⁶ Тако је један бивши државни службеник и очигледно ватрени династички првак, извео на своме имању један медијски спектакл у част епископве посете. Осећајност појединца постала је део јавне сфере, излазећи из оквира приватности у домен јавности. Поменути догађај је сведочанство о разгранатом медијском систему у славу династије, који је очигледно формиран и на основу приватних иницијатива грађана.

Велики ефемерни спектакли одржавани су и током последњих неколико година владавине Обреновића. Пољуљани режим краља Александра настојао је да великим медијским дешавањима надомести губитак подршке у друштву. Догађај венчања краља Александра постао је медијски догађај од прворазредног значаја.⁹⁷ Брачни пар се одмах након венчања запутио у Смедерево, изазвавши велику мобилизацију дуж обале Дунава.⁹⁸ У сваком месту које су походили *светли супружници* уприличене су јавне свечаности, од којих су многе имале и мултимедијални карактер.

Парадигматичан пример је *спонтани* дочек краља и краљице код Гроцке. Краљевски пар се бродом Никола II упутио ка Смедереву.⁹⁹ У пратњи речног конвоја нашао се и брод Краљ Матија, који је, као и остали бродововии у флоти, *ванредно декорисан*. Код Гроцке брод је *спонтано* засутавањен, на захтев окупљеног народа. У том брижљиво испланираном трнеутку народ на обали, који је пратио мали медијски спектакл, усхићено је поздрављо краљевски пар. Обала је била украшена заставама, пиротским ћилимима, и владарским сликама. Истовремено, на броду је певало Београдско певачко друштво, синхронизујући

⁹⁶ Вечерње новости, бр. 260, год. VII (Београд, 21. септембар 1899)

⁹⁷ А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009, 101–105.

⁹⁸ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 143–144.

⁹⁹ *Испраћај и дочек Краљев*, Вечерње новости, бр. 208, год. VIII (Београд, 30. јул 1900).

свој перформанс са збивањем на копну. На тај начин два догађаја су се сјединила, чиме је остварена синхронизација перформанса у јединствен спектакл.

Доба владе краља Петра Карађорђевића

Током владавине краља Петра настављена је пракса употребе владарске слике приликом извођења ефемерног спектакла.¹⁰⁰ Носиоци културне праксе наставили су да се баве глорификацијом нове династије и новог владара. Михаило Валтровић, водећи династички идеолог у доба власти последњег Обреновића, нашао се у одбору за дочек краља Петра у Београд.¹⁰¹ Вероватно, да је управо он имао пресудну улогу у конципирању великог спектакла који је пратио краљев долазак у престоницу.

Поред Михаила Валтровића и познати уметници учествовали су у култури спектакла у доба власти краља Петра. У циљу припреме за свечани дочек краља Петра у Београду, ангажован је вајар Ђорђе Јовановић, са задатком да изведе бисту која ће бити постављена на тријумфалну капију код „Лондона“.¹⁰²

Свечана ентрата краља Петра до Саборне цркве, као крајње дестинације, детерминисана је трасом која је водила од железничке станице, преко Немањине, и Теразија. Град је у потпуности био искићен зеленилом, тробојкама и грбовима, и *посебно* декорисаним тријумфалним капијама. Прва капија је била инсталирана код железничке станице, друга је постављена код Војне академије, а трећа код „Лондона“.¹⁰³

Тријумфална капија код „Лондона“ изведена је по *римском* подобију. Декорисана је зеленилом, грбовима, и круном,¹⁰⁴ а на њеном врху је вероватно била постављена биста краља Петра, рад Ђорђа Јовановића. (сл. 291) Поменута

¹⁰⁰ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 24–28.

¹⁰¹ У одбор за дочек: Мих. Валтровић, проф. Високе школе, Мих. Цукић, главни секретар држ. Савета у пензији, Јован Ђ. Илкић, арх. Мин. Грађевина, Ђ.М. Станојевић, проф. Велике Школе, Ј. Јовановић, библ. Нар.библ., и Влад. Лацковић, кмет беогр. Општине: *Одбор за дочек*, Вечерње новости, бр. 158, год. XI (Београд, 9. јун 1903).

¹⁰² *Краљева биста*, Штампa, бр. 133, год. II (Београд, 4. јун 1903)

¹⁰³ *Славуци*, Вечерње новости, бр. 153, год. XI (Београд, 4. јун 1903).

¹⁰⁴ *Београд у свечаном руху*, Вечерње новости, бр. 160, год XI Београд, 11. јун 1903).

тријумфална капија вероватно је публикована у непознатом енглеском листу, из кога преносими илустрацију. На врху тријумфалне капије видљива је владарева биста, док се из натписа на илустрацији може закључити у да је у питању владарев улазак у град.

Приликом краљевог уласка у град били су изложени и транспаренти с краљевим ликом, од којих се посебно истиче онај у излогу књижаре Сретена Ј. Ђорђевића, на углу улица Абациске и Балканске, на коме је:

*...представљен Краљ Петар како му провиђење спушта круну на главу, а изнад лебди и дух великог деде Краљевог, славног војска Карађорђа.*¹⁰⁵

Велика свечаност у Београду имала је свој одјек и у унутрашњости, што потврђује и велика прослава у Ваљеву у част краљевог доласка у Србију. Свечаност у Ваљеву је имала више слојева. Тако је дефиловала војска из гарнизона, потом је следило ритуално печење вола, да би, на крају, велики број занатлија окитио своје дућане зеленилом и сликама краља Петра.¹⁰⁶

Култура спектакла у унутрашњости била је веома развијена, на шта упућују и многобројне разгледнице, на којима се пропагандно деловало у корист владарске куће Карађорђевића. На једној од њих приказана је богато декорисана тријумфална капија подигнута у Зајечару у време власти краља Петра.¹⁰⁷ (сл. 292) Све је изведено по стандардном обрасцу, капија је била опточена зеленилом, барјацима, грбовима, док је на врху доминирао *лик* војска Карађорђа, пропраћен пригодним натписом. Широм Србије организовани су, уз мања одступања, ефемерни спектакли по истоветном типском обрасцу, чиме је уобличена јединствена артифицијелност јавних свечаности у читавој земљи.

По увреженој матрици краљ Петар је дочекан у Јагодини,¹⁰⁸ на шта упућује разгледница са приказом главног трга у граду, на коме се јасно истиче тријумфална капија, инсталирана испред црквене порте.¹⁰⁹ (сл. 293) Оперважена

¹⁰⁵ Исто.

¹⁰⁶ *Свечаност у Ваљеву*, Штампa, бр. 147, год. II (Београд, 18 јун 1903).

¹⁰⁷ Разгледница је власништво Милоша Јуришића.

¹⁰⁸ Ј. Трајков, *Улога разгледница с представама јавних свечаности у династичкој пропаганди Петра Карађорђевића*, Зборник Музеја примењене уметности 06 (Београд 2010), 43–56.

¹⁰⁹ Исто, 48.

зеленилом, украшена барјацима и грбовима, капија је била украшена с владарским сликама. На оба стуба постављени су портрети краља Петра и вероватно престолонаследника, чиме је успостављен визуелни и симболички дијалог владара и наследника трона.

Култура спектакла у време власти краља Петра умногоме је почивала на структурама конституисаним у доба Обреновића. Богато украшени, ефемерни павиљони били су део јавних свечаности. У центру симболичких конструкција налазила се веома често владарева слика, као фокални и симболички центар целокупног перформанса, будући да су павиљони били простори у којима су свечаности посматрали највиши великодостојници.

Изванредно украшени павиљон инсталиран је приликом посете престолонаследника Ђорђа Михајлову, крај Шапца, у јулу 1912. године. Извештач *Вечерњих новости* пише, да је:

...трибина била лепо окићена цвећем и тробојкама. Унутрашњост трибине имала је слике: Краљеву, наследникову, и краљевића Ђорђа. Под је био застрт. Осим столова биле су и фотеље и канабета. На застртим столовима било је цвећа и књижница Кола Јахача у којој је на финој хартији штампано све што се односило на ту свечаност.....¹¹⁰

Из описа сазнајемо да су павиљони, или, трибине, како их савременици називају, били у потпуности декорисани, тако да је конструктивни скелет био готово невидљив. Павиљони су постали сценографске кулисе са владарским сликама као фокалним центром целокупне просторне целине на којој се одвијао спектакл. Они су замишљени као артифицијелни простори славе, *посвећене* екстериторијалне целине, у којима се манифестовала владарева присутност. У њима се могао наћи владар с пратњом, или је владара мењала његова вештачка слика не мењајући основни концепт простора. Павиљони су били места славе, хабитуси који си били уподобљени мајестетичном достојанству владаревог лика.

Свечани павиљон нашао се у центру великог спектакла одржаног поводом откривања споменика Карађорђу на Калемегдану 1913. године. На сачуваним

¹¹⁰ *Наследник престола у Шапцу*, Вечерње новости, бр. 183, год. XX (Београд, 2. јул 1912).

фотографијама и разгледницама¹¹¹ приказана је унутрашњост свечано декорисаног павиљона, у чијем се центру налази портретна представа краља Петра.

Таква пракса је потврђена и приликом уласка краља Петра у Скопље 1912. године, у склопу ратних операција Првог балканског рата.¹¹² Славни догађај је трајно визуелно меморисан у различитим медијским гранама, чиме је потврђено првенство визуелне културе у (пре)обликовању стварности.

Откривању споменика претходио је дефиле победоносне српске војске уприличен у част повратка из балканских ратова. Завршетак праведног рата подразумевао је свечани улазак у престони град.¹¹³ Тако је престолонаследник Александар 1913. године, по окончању Другог балканског рата, тријумфално ушао у Београд. Парадност и помпа обележили су велики тријумф српске војске, са потентним, младим наследником трона Карађорђевића на челу. Велики тријумф подразумевао је ритуално представљање маси, које се збило приликом парадног наратива који се одиграо на Теразијама. Пут славе је постао парадни простор за манифестовање појавности и снаге српске монархије.

Кључни моменат наративног хода српске војске уприличен је на Теразијама, када је одржан театрални, медијски спектакл. Догађај је фотографски забележен, а потом и умножен у медију разгледнице.¹¹⁴ Преображај града извршен је различитим медијским структурама. Сценска представа је извршена употребом многобројних застава и грбова, кућа окићених цвећем и владарским сликама,... Истовремено, преображај слике града извршен је и уз помоћ људи, који су са упаљеним лампионима и свећама употпуњавали медијски перформанс.¹¹⁵

¹¹¹ Фотографија се налази у власништву Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. 056.

¹¹² И. Борозан, *Слика моћи: Тријумфални улазак краља Петра Карађорђевића и престолонаследника Александра Карађорђевића у Скопље* LIII (Лесковац 2013), 219–231.

¹¹³ Д. Ванушић, *Подизање Споменика победе на Теразијама*, Наслеђе IX (Београд 2008), 193 - 210, посебно 193-19 5.

¹¹⁴ Ј. Пераћ, *Разгледнице у Србији 1895–1914*, 308.

¹¹⁵ *Дан дочека српске војске, Рефлексије једног посматрача*, Вечерње новости, бр. 216, год. XXI (Београд, 14. август 1913).

Церемонија откривања споменика Карађорђу врхунац је медијског спектакла у 19. веку.¹¹⁶ Истовремено, она је и апсолутна потврда медијског плурализма у Србији на почетку 20. века. Целокупан простор око споменика постао је медијско поље, у коме су се различите медијске гране синхронизовано надопуњавале. Приступна алеја споменика била је наткриљена великом круном сатканом од лампиона, која је попут балдахина маркирала прилазни пут споменику. На драгоцену фотографију из *Вечерњих новости*¹¹⁷ приказана је *висећа* круна, као и шпалир болничарки испод ње, у моменту очекивања доласка краља и свите.

На многобројним фотографским снимцима са откривања споменика приказан је и екстеријер павиљона, испред кога су биле постављене бисте краља Петра и војда Карађорђа. Тако је потврђен мултимедијални концепт свечаности, као и присуство краљевог лика у различитим уметничким формама. (сл. 294) Врхунац медијског израза видљив је на фотографији, која је у виду разгледнице масовно пласирана.¹¹⁸ На њој је у првом плану истакнут камерман у моменту док снима документрани филм, чији ће измонтрани кадрови постати део првог српског филма *Живот и дела бесмртног војда Карађорђа*, из 1911. године.¹¹⁹ (сл. 295) Свечаност је обележила тотална медијска фузија, будући да су многобројни уметнички изрази и структуре сједињени у јединствен визуелни спектакл, који је означио врхунац медијске експлоатације владарског лика у Србији 19. века.

¹¹⁶ И. Борозан, *Споменик Карађорђу – Символизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–47.

¹¹⁷ *Вечерње новости*, бр. 17, год. XXI (Београд, 17. август 1913).

¹¹⁸ И. Борозан, *Споменик Карађорђу – Символизам, театрализам и медијско прожимање*, Наслеђе XIII, 40.

¹¹⁹ Г. Татић, *Представа владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртног војда Карађорђа*.

Владарска слика и два владарева тела

Стара артифицијелна вештина умирања¹ имала је своју реинтерпретацију и у српској фунералној пракси у 19. веку.² Сложени посмртни церемонијал манифестован визуелним делима, умногоме је дефинисао и сепулкарни програм српских владарских породица.

Смрт и њена прождирућа неумитност условиле су устројство човека средњег века. У новим друштвеним околностима, смртност је такође дефинисала човекову свакодневицу али и његову заступљену појавност у новом веку.³ Култ смрти и владарска идеологија уткани су у ритуализовану праксу репрезентације владара од најранијих времена до модерног доба,⁴ с идејом да је његово мртво тело кључни политички топос владарске танатологије.⁵

Слика владара као скуп значења неодвојива је од владаревог тела.⁶ Оно је основни агенс монархијског система и носилац целокупног ритуалног и правног одређења монархове власти.⁷ Владарево тело је особен и изванредан корпорални манифест, који дефинише природу државног устројства, и структурално деконструише однос монарха и поданика.

Композитно тело владара је строго субординирани механизам у којем обитавају поданици круне и сам монарх. Владарево тело је својеврсни детерминишући медијум, који укалупљује и уподобљује целокупан државни механизам.

Тело владара је саобразно слици. Однос слике и тела, по дефиницији Ханса Белтинга, једнак је вези аверса и реверса на новчићу, каквим га је постави у свом

¹ F. Arijes, *Eseji o smrti*, Beograd 1989.

² И. Борозан, *Култура смрти у српској грађанској култури 19. века и првим деценијама 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 914–916.

³ N. Fisher, *Geschichte des Todes in der Neuzeit*, Erfurt 2001.

⁴ O. V. Rader, *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*, München 2003.

⁵ Т. Куљић, *Танатополитика: употреба леша, бесмртности и несмртности*, Годишњак за друштвену историју, св. 3, год. XVIII (Београд 2011), 33–48.

⁶ P. Friedland, *Political Actors. Representative Bodies & Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press 2002, 31–35.

⁷ Н. Bredekamp, *Thomas Hobbes's Visual Strategies*, *The Cambridge Companion to the Thomas Hobbes's Leviathan*, Ed. by P. Springborg, Cambridge University Press 2007, 29–60.

знаменитом делу *Bild-Anthropologie*⁸ У процесу посликовљења тело постаје онтолошки објекат који раскида везу са текстуалним подтекстом, и тиме стиче право на аутономију у односу на реторички критицизам. Истовремено, оно постаје индексни траг, али и више од тога, будући да надилази аналогичку имитативност, као и таутолошки семантички сколастицизам, те постаје носилац значења, скуп повезаних пракси, и објекат универзалних и сопствених сазнања. Антропологија слике као антропологија тела враћа енергетску животност слици и смешта је у срж егзистенцијалистичко-антропоцентричног система. Сама смрт уобличава њену енергетску самобитност, којом се надилази време и организује искуство. На крају, смрт даје телу и слици енергетску моћ засновану на самом сазнавању смрти. Моменат смрти урезује се у човека који својом тугом, чежњом и страхом опозива моћ изгубљеном објекту. Парадоксално, смрт реанимира слику, а мртвом телу дарује егзистенцијалну, посмртну моћ.

Истовремено, однос смрти и човековог тела је неодвојив. Тело је структура која у систему репрезентације као симболичког присуства заступа колектив.⁹ Оно представља скуп значења и друштвених конвенција са намером да укаже шта се репрезентује, а не ко репрезентује. Тако долази до одвајања индивидуалног субјекта и правога значења тела као репрезента идеје, власти, идеологије. Слика приказује тело верним представљањем одсутних носилаца репрезентовања, што подразумева да су тела владара реално постојала. Тако поново долазимо до везе тродимензионалне појавности човека и њене постхумне волуминозне рекреације. Отуда је наратив о смрти тела неодвојив од покушаја поновног успостављања телесног присуства покојника. Вратити костима месо значило је повратити слику као медијум који не само да подсећа већ и заступа покојника, и тако у целости успоставља прекинуту нит са носиоцем и значењем репрезентације.

Стога су мртвачке лобања носиоци антирепрезентације.¹⁰ Оне представљају пропадљивост и нестајање, будући да без меса постају анонимни репрезенти смртности, лишене било какве индивидуалности. На исти начин се

⁸ H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

⁹ H. Belting, *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 29–52.

¹⁰ Исто, 39–44.

може сагледати и улога транс, дублираних артифицијелних приказа покојникове земаљске пролазности.¹¹ Натуралистички прикази нестајућег тела руше лични карактер покојника, и тако долазе до границе укидања сећања на преминулог. Постављање транс на гробове великодостојника водило је ка својеврсној субверзији, која је одузимала друштвено значење покојника. У овом моменту се поново враћамо енергетској функционалности слике, која је непроменљива, за разлику од пропадајућег тела. Насликано тело постаје репрезент одсутног, слика враћа месо покојнику и тако реанимира његову политичку заступљеност. Стога су на двојним скулптуралним гробовима владара, изнад пропадајуће скулптуре (слике) монарха, инсталиране скулптуре (слике) његовог славног, непропадајућег телесног достојанства.

Особеност владаревог тела почива на јединству личности и дужности, особито изграђеном у средњовековном концепту монархије, коју су теоријски кодификовали енглески јуристи током 16. и 17. века. Штитећи наследност права и концепт примогенитуре, они су нормирали теоријски систем о два владарева тела, коначно сублимиран у знаменитом делу *Два краљева тела* Ернеста Канторовица.¹² Теза о владаревом корпоралном телу као метафори државног устројства, сублимирана је и визуелно потврђена представом монархијског чудовишта Левијатана, на корици истоимене књиге Томаса Хобса, објављене 1651. године.¹³

У ритуализовано-култном монархијском систему, заснованом на централној позицији владаревог тела, уобличио се схватање да је сувереново тело дуални, медијски али и правни субјекат, који потврђује вечност и непролазност монархијског система власти. Управо таквом теорију о два владарева тела види и Мишел Фуко у свом осврту на Канторовицеву теорија о два владарева тела:

¹¹ Исто, 44–46.

¹² Е. Н. Kantorowicz, *The King Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press 1997.

¹³ За потребе рада користили смо последње издање на српском језику: Т. Хобс, *Левијатан*, Београд 2011.

*Канторовић је дао изванредну анализу краљевог тела показавши да је, према правној теологији средњег века, оно удвојено јер садржи, поред пролазног елемента који се рађа и умире, још један елемент који опстаје кроз време непромењен, као физички, а ипак недодирљив ослонац краљевства. Око таквог двојства, које је првобитно личило на христолошки модел, организују се иконографија, политичка теорија монархије, правни механизми који истовремено раздвајају и повезују личност краља и захтеве круне, као и читав ритуал чији је врхунац крунисање, погреб и церемонија потчињавања.*¹⁴

Борба за суштину владаревог тела, по подобију хришћанских расправа о суштини Христовог тела, постало је кључно питање основе државног поретка, као и темељ дефинисања пирамидалне структуре власти. Владар је задобио право на два тела, једно непролазано, непропадљиво, заувек присутно тело (*body politics*) и друго, пропадљиво, овоземаљско, пролазно (*body natural*).¹⁵ Јасна је аналогија са хришћанским концептом и идејом о непропадљивом телу (*corpus in corruptum*) хришћанских светитеља. Неизбежно је и поређење тезе о два владарева тела са догмом о две природе Исуса Христа, божјом и људском, спојеним у јединствену личност (ипостат).¹⁶ Надлогични парадокс дефинисао је и *раздељеност* владаревог тела, које је остало неразлучиво по суштини, будући да је непролазно монархово тело трансцендентирало његово *потчињено* земаљско тело.

*Ово телесно двојство не сме да се схвати само симболично или атрибутивно тако да се краљевско достојанство може одвојити од индивидуалног носиоца, већ је оно онтолошко, и тако оба тела чине неразднојно јединство.*¹⁷

Сједињена за живота, два краљева тела раздвајала су се након његове смрти. Новонасталу дистинкцију требало је превазићи до момента церемонијалног крунисања престолонаследника. Бесмртно краљево тело и даље је обитавало у сфери мистичне ауре, док је ефемерно, земаљско тело било

¹⁴ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, Сремски Карловци 1997, 30.

¹⁵ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, München 2011, 559–566.

¹⁶ J. Зизјулас, *Од маске до личности*, Београд 1998.

¹⁷ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, 560.

препуштено трулењу. Требало је премостити политички и правни интеррегнум настао након смрти владара и устоличења престолонаследника.

Опстанак монархије почивао је на идеји о супстанцијалној вечности монархије и владареве харизме. Након смрти краља, достојанство није престајало да постоји, и мистична харизма је наставила свој *живот* утеловљујући се у новом телесном медијуму. Уколико је краљ био мртав, краљевство није, па је институција власти уподобљена у телу суверена изнова реинтерпретирана у фигури новог монарха.

Смрт владара и вишедневни инерегнум до избора новог суверена повезани су са великим погребним ритуалима,¹⁸ који су у раном новом веку дефинисали теорију о два владарева тела. Јавне сахране, као велики ефемерни спектакли, замишљене су као оптичка екстензија владаревог вечитог, политичког тела. У ту сврху је додатно артифицирана пракса замене владаревог земног тела његовом вештачком, произведеном сликом.¹⁹ Стара пракса репрезентације подразумевала је да се уместо преминулог монарха истакне његов портрет у виду слике, скулптуре, па чак и у форми напуњене лутке. Особита пажња се поклањала посмртним маскама, које су још из античког доба имале култну намену. Реалистички приказ владаревог посмртног лика, укалупљен у воштану масу, исказивао је реалну присутност одсутног, као наговештај трајног меморисања владаревог природног тела.

У наратив о два краљева тела, поједини теоретичари, попут Луја Марина,²⁰ инкорпорирали су нови субјекат – треће владарево тело.²¹ Отелотворено у различитим медијима, треће владарево тело је визелним средствима аргументовало снагу монархије и њену непроменљиву суштину. Оно је посредовало између политичког и природног тела снагом медијатора, који уобличава стварност и легитимише фикцију. Снага визуелне представе владаревог

¹⁸ P. Zitzsperger, *Tod des Herrshers*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, 440–447.

¹⁹ S. Berteli, *The King's Body, Sacred Rituals of Power in Meieval and Early Modern Europe*, The Pennsylvania State University 2001, 214–230.

²⁰ L. Marin, *Portatit of the King*, Macmillanpress 1998.

²¹ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, 561.

трећег тела одржавала је ред и природни поредак у друштву. Корпорално тело државе, као метафора краљевог тела, *остајало* је сједињено пред реанимираним трећим телом владара, условивши миран трансфер власти. Ред и мир су били обезбеђени, популус је остао *сједињен* са владаром у јединственом, композитном државном организму.

Са том идејом, креатори великих погребних свечаности су визуелизовали монументалне фунералне церемоније у част преминулих владара. У Енглеској су ефигије преминулих владара излагане у фунералним процесацијама, стварајући илузију реалног монарховог присуства, док су се у сандуцима налазила њихова дезинтегрисана тела, као метафора пропадљивости природног тела.

На такав начин приказивана су два владарева тела и на гробним конструкцијама широм Европе. Парадигматичан је пример споменика Хајнриха II и Катарине Медичи, изграђеног након 1559. године у Сен Денију.²² Дублирана слика покојника визуелизовала је оба тела. Тако је у доњој зони споменика приказано смртно, пропадљиво тело покојника, док је у горњој представљен владар у пуној снази, са обележјима владарског достојанства. Дистинкција између службеног достојанства бесмртног, државног тела монарха, и његовог смртног тела, у форми распадајућега наог леша, указује на дуалитет власти и дужности, очекивања и фикције, стварности и конструктивности.

Теорија о два владарева тела кулминирала је у доба асполутизма. Манифестација супертела, односно трећег, медијског тела визуелизована је на славном портрету Луја XIV, који је насликао Ијасант Риго 1701. године.²³ Аутогени портрет и слика непоновљивог суверена постају самосвојна медијска слика непролазног и артифицираног медијског монарховог тела.

Растакање јединствене личности владара, и поништење везе између два владарева тела везано је за дезинтеграцију владаревог тела. Погубљење Чарлса I,²⁴ само је наговестило могућност потпуног поништења владарског тела, које се

²² L. Marin, *Portait of the King*, 208. и даље.

²³ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, 563.

²⁴ S. Berteli, *The King's Body, Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*, 256–262.

догодило у Француској револуцији.²⁵ Генеза фигуративног родословља, на којем је монархијски систем градио свој ланчани континуитет, могла се прекинути само на бруталан начин. Насилна смрт владара, као форма апсолутне негације његовог тела, није упућивала само на смрт природног владаревог тела, утеловљеног у одређеној историјској личности, већ је легитимисала негацију и коначно затирање вечног, корпоралног тела монархије. Стога је на тако језовит и натуралан начин визуелизовано погубљење Луја XVI.²⁶ Одрубљена монархова глава, јавно изложена, постала је део пропагандног рата нове власти, у циљу изазивања визуелног и емотивног шока код посматрача.²⁷ Акт декапитације је симболично и реално манифестовао апсолутну владареву немоћ. Владарева одрубљена глава је постала амблем, симбол новог политичког устројства, како наводи Мише Фуко:

*Гиљотина лишава живота а да готово не додирне тело, као што се затвором одузима слобода... Њоме треба да се примењује закон не толико над стварно постојећим телом, осетљивим на бол, колико над правним субјектом који има краљ, између осталих права, и право на живот. Требало је да гиљотина буде једнако апстрактна као и закон.*²⁸

Акт раздвајања главе од тела указао је не само на дистинкцију главе од земног тела владара већ и сепарацију главе од тела државе. Потентност владара је јавно укинута и извргнута руглу, да би се сексуално-правна моћ доминатног предводника заједнице изокренула у манифестацију његове апсолутне импотентности.²⁹ Онај који је кажњавао, био је кажњен, и целокупан систем моћи се урушио у једном мистичном акту поништења владаревог тела. Вечност монархије требало је да буде заувек поништена, будући да је јавно погубљење владара имало *правнополитичку функцију*, али и ритуалну димензију, с идејом потпуног поништења противника.³⁰ Некада неприкосновена моћ владара,

²⁵ A. de Baecque, *The Body Politics in Revolutionary France 1770-1800*, Stanford University Press 1997, 29–66.

²⁶ P. Zitzperger, *Tod des Herrshers*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, 443–444.

²⁷ D. Arasse, *Die Portraitmaschine*, Das Bild ist der König, Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 245–256.

²⁸ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, 16.

²⁹ D. Seton, *Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik“ des Königportraits*, Das Bild ist der König, Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, 217–244.

³⁰ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, 48.

заоденута у апстрактне законске регулативе, била је нарушена. Моћ располагања туђим животом је накратко прешла у руке светине, која је стекла право на кажњавање и поништење тела.³¹

Теорија о два владарева тела је преживела, иако делимично урушена након погубљења француског краља. Идеја монархије је преживела, па је репрезентација владара у 19. веку и даље умногоме почивала на теорији о два владарева тела. Отуда би идеално, ванвременско тело одржавало потентим и најнеспособнијег владара, надилазећи све слабости недостојног владара, изабраног на основу примогенитуре. Вечито тело монарха, иако окрњено, и даље је као таоца држало свог дублера – пролазно, природно тело.

Упркос уставним ограничењима, већем учешћу јавности, као и рађању политичких партија, монархијски систем је опстајао на харизматичном поимању владаревог лика, и онтолошком детерминизму монархије.

Мистичност владаревог тела, иако нарушена револуционарним догађајима у Француској, и даље је опстајало на култном поштовању владаревог композитног тела. Погребне церемоније, и други владарски церемонијали, и даље су практиковане ради манифестационог окупљања заједнице, као и ритуалног трансфера бесмртног тела владара у тело његовог легитимног наследника. Током 19. века негована је пракса медијског пласирања трећег владаревог тела, које временом постаје све активније – аутономни визуелни агенс. Треће тело владара надишло је инклузивност културе смрти, као и сепулкрални карактер владареве посмртне репрезентације, омогућивши да се различите структуре многобројних владаревих тела представе у различитим медијским изразима.

³¹ *Јавно мучење има, значи, правнополитичку функцију. Реч је о церемонијалу којим се поново успоставља на тренутак нарушена власт, сада обновљена и показана у пуном сјају и снази. Јавно погубљење, ма колико да је рутинско и свакодневно, спада у низ великих ритуала начас помрачене и опет успостављене власти (крунисање, улазак краљ у освојени град, потчињавање побуњеника), преко злочина који је омаловажио владара, јавним погубљењем се пред очима свих приказује непобедива снага. Његов циљ није толико поновно успостављање равнотеже, колико истицање крајње асиметрије између појединца који се усудио да прекрши закон, и са друге стране, свемоћног монарха који показује своју снагу.. Кршећи закон, преступник је повредио саму личност владара који се сада – или бар они на које је пренео своју снагу – дочепао тела осуђеника да би га показао жигосаног, побеђеног, сломљеног...: Исто, 48.*

Слике владара на одру или у болесничкој постељи подстакле су део визуелне културе у 19. веку. Путем слике и фотографије представљени су монарси у самртним часовима, или непосредно након смрти.³² Веризам смрти и неумитност судбине нису мимоишли ни крунисане главе, па су бројне фотографије и слике дочаравале смртност владара, једнаку за монарха и обичног човека. Истовремено, настављена је пракса приказивања идеалног тела монархије и вечитог тела покојника, као метафоре постојаности и стабилности обоготвореног поретка, који није изгубио потентност ни у новим друштвеним, културним и идеолошким околностима.

Упоредо са величањем владаревог тела, дошло је и до његове негације.³³ Особиту улогу у деконструкцији сувереновог тела имала је карикатура, која је временом задобила особену социјалну и политичку конотацију. Разградња светог монарховог тела кулминирала је као тема у значајној пракси карикатуре у доба Француске револуције.³⁴ Деградација тела Луја XVI десакрализовала је изванредност владаревог политичког, вечитог тела, и нужно поништила сталност монархијског система. Гротескне представе краља у животињској форми, суштински су поништавале моћ његовог тела. Зверски бестијаријум постао је оквир за визуелне представе оскрнављеног владаревог тела, носећи у себи снажну клицу иконокластичке разградње свете монархове слике.

Једна од тековина Француске револуције било је и посветовљење монархије.³⁵ Владар је сада свој статус и своје право стицао и на основу личних врлина и заслуга, иако и даље заогрнут плаштом свог супертела, као аутоматског, инхерентог и легитимишућег фактора.

³² J. Wurst, *Franz von Lenbach und das Herrscherporträt*, у: Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Hrg. von R. Baumstark, München 2004, 121–137.

³³ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 213–214.

³⁴ R. Reichardt, H. Kohle, *Visualizing the Revolution. Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth – France*, London 2008, 52–90.

³⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 78–79.

*Личност и дужност су постале два одвојена јединства, па је свако приватно лице могло да постане владар и обратно, а да притом на природном телу не настане никаква промена.*³⁶

У оквиру традиционалне, апсолутистичке монархије постојало је догматско јединство природног тела владара и његовог политичког тела које је метонимијски било одговорно за државу, при чему је природно тело помагало инкарнацији политичког тела.³⁷ Идеје о наследном праву и божанској изборности повлачиле су се пред модерним концептом, који је владара ускладио са телом народа.

Сепарација два тела, заснована на природности личности и изборности власти, ипак се није могла спроводити у пракси. Друштво у 19. веку и даље је у јединству два тела, унутрашњег/биолошког и спољашњег/друштвеног видело прожимајућу стуктуру моћи. Снажно раздвајање два ентитета доводило је до конфликта личности и, последично, до друштвене несигурности.³⁸

Монархово вечно тело заоденуто у крунидбено одело требало је раздвојити од његовог просечног, људског тела, на чему су управо инсистирали креатори сатиричне карикатуралне слике владара. Пародија и сатира требало је да доведу до трајне диференцијације између два тела владара, стављајући акценат на људско, априори изборно тело монарха.

Визуелна пародија на *свето* владарево политичко тело доводила је до демистификације смрти светога. Деветнаестовековно искуство и визуелна стратегија исмевања потенције владарског тела и светих владарских реалија манифестовани су знаменитом карикатуром портрета Луја XIV, Вилијама М. Такреја, из 1840. године.³⁹ У фокусу карикатуре нашла се деконструкција помпезне владареве одежде, као метафоре његовог симболичког тела. Реално,

³⁶ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, 564.

³⁷ K. Sykora, *Einleitung*, „Ein Bild von einem Mann“ Ludwig II. Von Bayern, Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Hrg. von K. Sykora, Frankfurt am Main 2004, 9.

³⁸ Случај некомпатибилности хомосексуалне личности Лудвига II Баварског и његове репрезентативне природе индиректно су довели до слома баварске круне: Исто, 16.

³⁹ U. Pfisterer, *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, 564.

слабо владарево тело раздвојено је од празног, незначајског церемонијалног тела (одела). Веза измеђа два тела је укинута, форма се раздвојила од суштине, и пут ка деструкцији монарховог стварног тела био је отворен.

Бројна убиства и атентати обележили су живот деветнаестовековних монархија. Ритуална скрнављења владарских тела поништавала су стварна тела ради трајног затирања вечитог тела монархије. Лов на крунисане главе постао је опште место епохе, у чему је визуелна култура одиграла значајну улогу. Борба за слику владаревог тела, било оно представљено позитивно или негативно, означила је напетост између устаљеног поретка и покушаја успостављања новог система вредности, који би водио ка конституисању новог политичког тела.

Коначно, владар у 19. веку и даље није имао *право* на своју личну слику. Владарева посмртна слика функционисала је у складу са старом теоријом прикладности. Два тела владара била су и остала норма постхумне владарске репрезентације. Знаменити правни спор, који је трајао у Немачкој између 1898. и 1900. године, пружа ширу представу о могућности, или боље речено немогућности, постојања произвољне слике.⁴⁰ У питању је била фотографија посмртних остатака канцелара Бизмарка, на самртном одру, која је коначно судски забрањена. Натуралистички приказ смрти изложио је деконструисане остатке некадашњег владара у његовом кревету. Без одговарајуће атмосфере усклађене доктрини *ars bene moriendi*, владар је приказан готово скицозно. Неуредна соба, без историјских артефаката, негирала је високи стил, као нужан оквир у приказивању велике теме смрти. Некад моћно тело корпулентног владара приказано је у потпуној негацији било какве репрезентације. Композиција је поништила *захтевани* класични мир, док је владар приказан као безначајна карика у ланцу живота. Ишчезло тело владара персонификовано је малом главом, уз то обавијеном марамом. Тако је на подругливи начин представљена немоћ владара наспрам апослутног тријумфа смрти. Судским поступком је слици укинута право на постојање, и она је повучена из јавности, да би се тек 1952. године појавила као *Потресна слика величанствене смрти*.⁴¹ У природи одузимања права слици није

⁴⁰ F. Steinhauser, *Recht am eigenen Bild*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, 288–292.

⁴¹ Исто, 290.

била иконокластичка тежња, већ је суштина лежала у одузимању права личности као носиоцу субјективитета накнадне слике. Слика појединца своју правну моћ остварује из права личности на слободу, које се тих година формирало као прожимање општих регула римског права и појединачних норми модерног, грађанског законика. У напетости личних права и друштвених регула, у колизији приватног и јавног, слика владара није имала право на аутономију. Постхумна представа Бизмарка требало је да се прилагоди појму одговарајућег. Владарево бесмртно тело није се смело приказати у моменту славе смрти, као хотимични и неприкладни леш, без унутрашње тектонике и формалне узвишености. Тако је 1899. године публикована *важећа* разгледница са двојном сликом у слици. Преминули канцелар приказан је на самртном одру са лоровим венцем. Други део композиције попуњен је маскулозном алегоријском мушком представом са круном немачком рајха у руци из које исијавају сунчеви зраци као метафора вечне монархије.⁴² Композиција је својеврсна парадигма наратива о два владарева тела и његове свепрожимајуће присутности током 19. века. Два тела монархије и два тела владара остала су сједињена и у веку конституисања савременог права, игноришући модерни концепт грађанске раздвојености права и обавеза.

*

У систему српске визуелне културе и владарске репрезентације наратив о више владаревих тела заузима истакнуто место. Један од кључних момената *српске револуције* везан је управо за поништење владаревог тела. Убиство Карађорђа, по директној наруџбини кнеза Милоша, било је превасходно политичко питање, смештено у наратив о настанку и развоју српске државе на почетку 19. века.

Одрубљена, одрана и потом напуњена глава првог српског нововековног владара⁴³ била је део ритуализованог поништења непријатеља у систему османске државе.⁴⁴ Карађорђева глава, која се нашла пред султаном у Цариграду, 1817. године, визуелизовала је акт контроле над читавим једним народом,⁴⁵ и његово

⁴² Исто, 291.

⁴³ С. Л. Поповић, *Путовање по новој Србији*, Београд 1950, 93.

⁴⁴ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, Београд 2012, 41.

⁴⁵ Б. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића*, књ. 1, Београд 1988, 126.

инкорпорирање у законодавни систем османске државе. Глава вожда, као амблем колективног тела српског народа, будући одсечена од свог корпоралног тела, указала је не само на поништење вождовог природног тела већ и на деконструкцију вечитог тела монархије, чиме је дезавуисан покушај стварања слободне српске државе.

Упркос мудрој политици кнеза Милоша, која је довела до конституисања полуаутономне кнежевине, као и добијању наследног права породице Обреновић, сенка злочина је и даље лебдела над државом и династијом. Акт поништења Карађорђевог тела довео је до дисконтинуитета вечитог тела монархије. У том контексту може се сагледати чин кнегиње Љубице, на чију је иницијативу, а са култним поштовањем, Карађорђева глава враћена у природни положај, односно присаједињена је вождовом мртвом телу.⁴⁶ Глава је 1820. године била пренета у Тополу, где је спојена са телом првог српског вожда.⁴⁷ Мистично кнегињино прање вином вождове главе симболизовало је очишћење целокупног трансценденталног тела државе. Без негирања осећања личне кривице (породичне), као и сујеверног страха кнегиње, можемо претпоставити да је присаједињење вождове главе вечитом телу био симболичан али и политички гест, који је одражавао тежњу за државним континуитетом. Легалитет аутономне Кнежевине Србије је потврђен, али се легитимитет могао повратити тек реанимацијом вечитог, државног тела.

Отуда и кнегињино ритуално чишћење вождове главе вином говори о пажљивом и култном поштовању извенвременског тела државе, сублимирано у глави првог српског владара. Целовитост државног организма морала се успоставити на праведним и апсолутним вредностима. Вероватно је стога и одрубљивање Карађорђеве главе било изопштено из визуелне културе. Прећутни друштвени конзенсус условио је да се чин поништења вождовог тела смести у област *селективног* памћења и *контролисаног* усменог предања, у циљу његовог коначног измештања из колективног сећања.

⁴⁶ Д. Страњаковић, *Кнегиња Љубица*, Београд 1939, 16.

⁴⁷ Р. Љушић, *Вожд Карађорђе*, Београд 2005, 472–473.

На значај савршеног, вечитог владаревог тела у свести српске елите указује и Никола Крстић, који у својим мемоарима на више места сублимира став друштва у односу на владарево јавно и приватно тело:

*Живот владоца никад не може имати страна чисто приватних. Владалац својим бићем и душом и телом припада народу који му је поверио своју судбину...*⁴⁸

*Те дужности за владоца постају тако велике, да он више није личност која само себе ради постоји, него која, налазећи се на врху од државе, живи државе ради. Отуда је да владалац личне жеље и сваку себичну тежњу, потчини општим интересима.*⁴⁹

*Владалац, коме је народ поверио своју будућност, свој живот, сву своју снагу, ког народ љуби, коме је срцем и душом одан, тај владалац, стојећи на врху народу, треба да се обзире свагда на то шта ће изаћи од његове радње. Владалац треба више да живи народу и држави, но себи. Он није обичан човек, ни прост држављанин. Његове дужности су тако велике и тешке, као што му је позив свет, и као што му је голема снага, која му је поверена. Кад би се искало да владалац своју личну срећу потчини општем добру, и то морао да почини...*⁵⁰

Уочивши сепарацију између два тела владара, јавног и приватног, Крстић провоцира стари дискурс о два владарева тела, у чијем оквиру лично, природно тело владара постаје талац вечитог, политичког тела. Без права на сопство, условљено дужностима и обавезама, владарево биће је саткано на савршеном јединству два тела, са јасном превлашћу супертела, или пак његовог трећег тела, које као медијски посредник наступа у јавном, званичном простору.

Крстићево *уписивање* у лик кнеза Михаила надилази конкретну ситуацију и постаје кредо политичке елите у Србији током 19. века. Испуњење захтеваних идеала елите осигуравало је монарху сугурну владавину. У супротном, могло је доћи до оштре сепарације два владарева тела, које се неретко завршавало дезинтеграцијом владаревог природног тела. Елита је у највећој мери тежила да у

⁴⁸ Н. Крстић, *Јавни живот*, књ. I, прир. М. Јагодић, Београд 2005, 245.

⁴⁹ Исто, 271.

⁵⁰ Исто, 323.

екстремним ситуацијама, у којима би дошло до поништења природног тела монарха, задржи сталност вечитог тела монархије, као кључне претпоставке одржавања државе и друштва.

Форма карикатуре, захваљујући Димитрију Аврамовићу, постала је део српске визуелне културе.⁵¹ Крајем 19. века у визуелној култури дошло је до пласирања карикатуралне слике српских владара.⁵² Поред страних илустрованих гласила, и поједина српска гласила су на комичан начин представљала последње Обреновиће. Дезинтеграција особеног монарховог тела остварена је предимензионирањем формалних и карактерних особености владара. Хиперболична представа владара рушила је његов интегритет, па су последње године 19. века обележене цензуром штампе и забраном новина у којима се карикатурама вређало достојанство круне. Борба за *исправну* слику владара постала је део политичког живота у тадашњој Србији, у чијој је основи лежала и битка за одржавање потентности оба владарева тела.

Поништење владаревог тела није било присутно само у домену српске визуелне културе. Напад на владара и његово тело био је у центру реалног насиља, које је умногоме обележило наратив српске монархије у 19. веку. Владар који кажњава своје поданике налази се на врху пирамидалне мреже државног насиља. Монарх је субјекат од кога потиче талас насиља, и онај коме таква врста права инхерентно приличи.⁵³ Стога је напад на краља највећи злочин, јер је владар носилац закона, што имплицира да је напад на суверена једнак нападу на сам закон.⁵⁴ Тако се, по српском казнителном закону, особа оптужена за напад на владара третираола као издајник, што је аутоматски подразумевало изрицање смртне казне преступнику.⁵⁵

⁵¹ Г. Станишић, *Развој југословенске карикатуре у првој половини 20. века (у делима из кабинета графике Народног музеја у Београду)*, Зборник Народног музеја, XX-2 (Београд 2012), 364.

⁵² В. Јовановић, *Државна власт и појединац, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 74–76.

⁵³ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, 48.

⁵⁴ Исто, 47.

⁵⁵ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 85.

Поништење преступника негирало је не само злочинца и његово реално тело већ и идеју, заправо антимонархијско, политичко тело. Стога Фуко, конструишући своју сексуалну антропологију, закључује:

*У најмрачнијем делу политичког поља осуђеник представља симетричну, али изокренуту фигуру краља... Ако вишак власти код краља производи удвајање његовог тела, зар вишак власти која се врши над потчињеним телом осуђеника не производи другу врсту удвајања...*⁵⁶

Фуко наставља у истом духу, креирајући антитетичну телесну структуралност која се сублимира у ставу да:

*Његов (монархов) циљ није толико поновно успостављање равнотеже, колико истицање крајње асиметрије између појединца који се усудио да прекрши закон, и са друге стране, свемоћног монарха који показује своју снагу... Кршећи закон, преступник је повредио саму личност владара који се сада – или бар они на које је пренео своју снагу – дочепао тела осуђеника да би га показао жигосаног, побеђеног, сломљеног...*⁵⁷

Поменута антитеза између жртве и убице, која се увек може посматрати из различите перспективе, посебно је истакнута на два сликама које приказују убиство Карађорђа. Метафора о злочину без преседана, о убиству владара, визуелизована је на слици Тана Мора, *Убиство Карађорђа*, из 1863. године⁵⁸ (сл. 296). У склопу наративно компоноване слике, састављене из више континуираних радњи, представљено је убиство вожда. У центру композиције налази се представа Карађорђа у херојској пози. Смртно рањени владар не успева да до краја извуче сабљу из корица, али упркос одсуству херојског чина, он је и даље владар који представља суштину власти.

У центру композиције налази се и згрчена фигура убице. Негативна физиогномија убице упућује на застрашујућ и свирепи злочин. Убиство појединца је у збиљи постало убиство државе, и такав злочин је симболизовало

⁵⁶ М. Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, 30–31.

⁵⁷ Исто, 48.

⁵⁸ Слика се налази у власништву Народног музеја у Београду под инв. бр. 908: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 206.

дегенерисано тело убице. Став о убиству владара дефинисан је и у контрасту два тела. Њихова различитост указује да је деконструкција владаревог тела непојмљиви преступ. Упркос акционој драматичности, тело вечите монархије није у потпуности дезинтегрисано. Смртно рањени владар остаје у достојанственом положају, указујући да се дигнитет политичког тела монархије не може суспендовати.

Слика *Убиство Карађорђа*, Ђуре Јакшића из 1862. године,⁵⁹ дефинисана је на анти-наративном поимању страшног догађаја (сл. 297). Слика је устројена као епска симболичка представа, која приказује Карађорђа и његовог убицу након извршене радње. Страшни злочин је расветљен готово апстрактном, симболичном светлошћу, која истовремено гради слику, али постаје и носилац њеног значења. Она разоткрива почињени грех, и осветљава негативни приказ злочинца. Јакшић је, за разлику од Тана Мора, прибегао реалистичном приказу владаревог тела, које је заправо леш, што појачава утисак аутентичности, са циљем да се подстакне емпатија код посматрача и изазове осуда злочина. Слика је постала негативни амблем који симболише деконструкцију владаревог тела, приближивши се граници приказа тоталне дезинтеграције политичког, вечитог владаревог тела.

Владарево политичко тело и његов опозитни *близанац* симболично представљају контролу и казну. Они су парадоксални ентитет устројен по подобју антитетичког јединства добра и зла. Категоријално диференцирани, али и судбински повезани, представљају јединствени композициони основ Јакшићеве представе. Слика остварује композиционо јединство елипсом која обједињује тело жртве и његовог убицу. Елипсаста форма замрзава вибрантни покрет, и пребацује га у сферу изванвременске категоријалности. Покрет жртве и убице је вибрантан, али је парадоксално и замрзнут. У двоструком времену, покрет и статика се спајају, и увлаче посматрача у догађај. Реторични гест убице и тело мртвог владара сједињени су у један ванвременски догађај, који се подиже на ниво политичко-теолошког цитата.

Деконструкција тела у Србији током 19. века почивала је на законским регулама,⁶⁰ али и инструментима силе (војска, тајна полиција), који су деловали у име монарха. Екстензија владаревог тела, замишљеног по подобју неумитног

⁵⁹ Слика се налази у влаништву Народног музеја у Београду под инв. бр.375: Исто, 58.

⁶⁰ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 26. и даље.

картузијанског организма, опстајала је на моћи, контроли и страху. Управо је стога деконструкција владаревог тела постала кључно питање политичке органологије у српском визуелном простору тога доба. Карађорђа су савременици у страху називали *Црним*,⁶¹ док је крајем века краљ Александар доживљен као импотентан владар. Од застрашујуће телесне моћи првог војда дошло се до немоћног тела последњег Обреновића. Аура страха, која се почетком века ширила око лика моћног војда,⁶² претоворила се крајем века у осећање презира и подсмеха према лику краља Александра. Једна визуелна представа из Каницеве, *Србија*, савршено дочарава значај посмртних остатака моћног војда, као и моћ гробног места почившег владара.⁶³ Краљ Александар је 1893. године посетио Тополу, и том приликом се поклатио сени великог Карађорђа.⁶⁴ Слабост режима условила је потребу да се зарад релаксације политичке климе млади владар поклати костима моћнога војда. Значај Карађорђевог гроба као култног простора и сила моштију *великог човека* конституисали су меморијску јединицу моћи у предмет тајног ходочашћа у доба династије Обреновић.⁶⁵ У гробу је почивало смртно војдово тело, док је његово вечито тело остало без права на слику. Премда вечито, тело *бесмртног војда* требало је да се *премести* у тело младог монарха из дома Обреновића.

Уподобљење није успело, и вечито тело династије Обреновић се деконструисало у моменту убиства краља Александра.

Разградња телесне моћи владара претила је да наруши целокупан државни и монархијски организам, па је успостављање телесног ауторитета краља Петра постало питање опстанка државног механизма. Изгубљена виталност се морала повратити, вечито тело монарха се морало поново изградити, и релативно млада

⁶¹ Н. Нинковић, *Жизнописанија моја*, прир. Т. Поповић, Београд 1988, 57.

⁶² В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 17–20.

⁶³ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 337.

⁶⁴ Том приликом краљ је рекао: *Полажем овај венац у славу и спомен оном човеку који је први почео устанак за ослобођење Србије – великоме Крађорђу – Слава му: Краљ Миротворац*, Мале новине, бр. 244, год. VI (Београд, 3. септембар 1893).

⁶⁵ Тако се у једном очигледно ангажованом новинском извештају након доласка краља Петра на власт наводи: *Народ је много веровао да кад год болестан дође на гроб и помолити се Богу, да ће одмах оздравити. Књаз Милош једном приликом затекне два сељака како клече на Карађорђевог гробу и запита шта ту раде. А кад му рекоше да су дошли да оздраве на Карађорђевог гробу, он се разљути, и најури их из цркве, и нареди да се копа нова гробница...: Светковина у Тополи, Штампана, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).*

династија Карађорђевић је постала талац реанимације моћног тела државе, као и нације.

Конструкција монархових тела и тежња за њиховом деконструкцијом и разарањем, дефинисала је медијски систем владарске репрезентације и антирепрезентације, поставши основна структура политичке иконографије.

Два тела кнеза Милана II Обреновића

Први велики династички фунерални спектакл одиграо се 1839. године, и везан је за смрт кнеза Милана II Обреновића. Кнез Милан није оставио дубљи траг у српском систему владарске репрезентације. Слабог здравља и крхког тела, био је владар само 25 дана. Након преране кнежеве смрти наступио је период политичке нестабилности. Кнез Милош је био у изгнанству, док личност кнеза Михаила није била довољно политички препознатљива.

Политички и правни вакуум до избора кнеза Михаила требало је симболички и јуристички дефинисати. Са том идејом, политичко тело мртвог кнеза послужило је као апелативни симбол, који је аргументовао породичну потентност Обреновића али и државну моћ.

Дезинтегрисано кнежево тело, нарушено дуготрајном болешћу (сушица), требало се преобразити у складу са Канторовицевом теоријом о два владарева тела. Природно тело владара морало је да трансцендентира у вечито, бесмртно тело. Непропадљиво тело владара требало је да постане залог и амблем изванвременског тела монархије, али и владајуће династије. Политичка криза, као и династичке борбе претиле су да наруше тешко стечени правни оквир државе.

Фунерални ритуали, као велики јавни спектакли, дефинисани су током новог доба.⁶⁶ Уз строгу церемонијалност, схематизоване погребне свечаности су на спектакуларан начин легитимисале владајуће династије широм Европе. На тим основама је 1839. године извршен пренос моштију светога краља Стефана Првовенчаног из манастира Фенек у манастир Студеницу.⁶⁷ Велики ритуал потврдио је снагу српске нације и њену потребу да у владарским посмртним

⁶⁶ J. Chrosicki, *Ceremonial Spaces, Iconography, Propaganda and Legitimation*, Ed. by A. Ellenius, Oxford University Press 1998, 193–206.

⁶⁷ Љ. Дурковић-Јакшић, *Обнављање Студенице и пренос из Каленића моштију Светога краља Стефана Првовенчаног 1839. године*, Осам векова Студенице, Београд 1986, 299–304.

остацима пронађе идеални модел савремене владарске праксе.⁶⁸ Translatio светог тела средњовековног краља посредно је повезан са великим погребним церемонијалом који је исте године приређен поводом смрти кнеза Милана. Символичка спона између ова два догађаја говори о снази фунералних свечаности, као и о политичкој и световној моћи посмртних остатака владара. Велике погребне свечаности биле су у служби интегрисања заједнице, поготово у кризним периодима. Истоветну интеграцијску функцију имали су и посмртни остаци великих људи који су кохезионо деловали на чланове друштва.

Велике погребне свечаности поводом смрти кнеза Милана⁶⁹ организоване су по угледу на хабзбуршке.⁷⁰ Фунерални владарски ритуали, као јавни спектакли, добијају оптималну форму током новог века на двору Хабзурговаца.⁷¹ Снага и узвишеност посмртног постале су канонски модел погребних ритуала широм Европе. Моћ хабзбуршког фунералног ритуала је подржавана широм царства, али и у земљама које су културно гравитирале ка Бечу.⁷²

По устаљеном обрасцу, леш владара је био најпре изложен у Хофбургу (Paradebett), да би потом био скромно пренесен у гробницу. У славу преминулог владара (Esequien), на реду је био велики јавни церемонијал, који је кулминирао полагањем владаревог тела у гробницу цркве капуцинера у Бечу. Вишедневне погребне свечаности биле су у функцији династичке пропаганде, у чијем се центру налазило тело преминулог владара, као фокални медијум, али и као медијски агенс, који је маркирао свеукупни театарлни аспект перформанса.

Протокол хабзбуршког двора био је испоштован и у случају погребних ритуала у чијем се центру нашло тело кнеза Милана. Кнежево тело је најпре било изложено у двору од 26. до 29. јуна. По типском обрасцу хабзбуршког двора, покојник је вероватно лежао на одру широком око 80 цм, на високој платформи, главе положене на јастук, док су се около леша налазили јастуци са изложеним

⁶⁸ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку, Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, 60–61.

⁶⁹ Основни текст о фунералним процесијама у част кнеза Милана: Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 20 (Нови Сад 1984), 99–115.

⁷⁰ В. Lauro, *Die Grabstätten der Habsburger Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Christian Branstätter Verlag 2007, 271–276.

⁷¹ В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад 2012, 220–226.

⁷² Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 20 (Нови Сад 1984), 99–101.

ордењем и обележјима владарског достојанства, што потврђује и слика Јована Исајловића млађег.

У прилог тезе о трансферу погребног ритуала са хабзбуршког на српски двор сведочи и Вилхелм Рихтер. Он описује догађаје који су претходили преношењу кнежевог тела у цркву:

...пре тога (кназ Милан) је лежао у парадној постељи у пуној униформи, окићен ордењем и цвећем. Велики број чиновника стално су били око његове постеље, нарикаче су својим плакањем и завијањем потресале собу пуну ароматичних мириса, жалост присутних је била искрена.⁷³

Након тога, тело владара пренели су до цркве намесници, попечитељи, вицепрез. совјета: Аврам Петронијевић, Тома Вучић Перишић, Ђорђе Протић, Алекса Симић, Стефан Стојановић и Стојан Симић.⁷⁴

Пажљиво нормирани ритуал подразумевао је одржавање свечаног опела у цркви, а потом и величанствени пренос тела на гробље, описан у целости у спису Вилхема Рихтера:

Већ рано у среду, трећег дана после његове смрти, одјекивала су сва звона и позивала масу придошлица из свих места на погреб младог кнеза. У ковчегу, омотаном јарким црвеним сомотом, богато опточеним златом и са ресама од тамнолила свиле, био је Кнежев леш, онако како је лежао и на парадној постељи. Најпре је у свечаној поворци однесен у цркву, где је митрополит, окружен сјајним клером, одржао велико опело. После опела, које је трајало скоро један сат, кренула је поворка наново улицама препуним људима, према скоро четврт сата удаљеном гробљу, на коме се уздиже црквица, где је на крилу једнога свога привремено требало да се сахрани леш. Док не буде завршена нова црква са лепо уређеном Кнежевом гробницом.

Чело пратње је чинила српска школска омладина у огромном дугом реду, у средини њихови наставници, који су их подржавали у непрестаном певању духовних песама и одржавали ред. После ових, ишла су два најлепша омиљена Кнежева коња, два дивна арапина, који су обавијени црном чојом привлачили

⁷³ В. Рихтер, *Прилике у Србији под кнезом Милошем до 1839. године*, Београд 1984, 105.

⁷⁴ Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

погледе свих. Иза њих су долазиле црквене заставе и кнежевски знаци (инсигније), поклопац саркофага који носе шесторица људи, онда војни командант, који је носио јастуче са ордењем. Затим свештеници, у најсвечанијој одежди, иза високог, црним флором обавијеног крста, архиепископ београдски и епископ шабачки и чачански са митрама и владичанским палицама. Следио је Кнежев ковчег, који, отворен, наизменично носе највиши чиновници државе под једним златом извезеним јаркоцрвеним сомотским балдахином, затим Кнегиња-мајка, цела кнежевска породица, па чиновници сви у црнини. Крај су сачињавали музика и војска. Бол Кнегиње парао је срца, немајући више суза унутрашњим јадам скоро искидана, пред очима стално са сликом оног некад тако расцветаног младића, оног у кнеза тек промовисаног дубоковољеног потомка, дрхтећи је тетурала иза лагано ношеног ковчега. Свако је саосећао са њом, чак и онај најнеосетљивији је био дубоко потресен призором овог бола.

У највећој тишини и реду стигло се пред цркву на гробљу, где је сенатор Симић прочитао посмртни говор кнезу Милану Обреновићу. Кнез је затим унесен у цркву и сахрањен. Испод ковчега, у једном мањем, била је утроба, која је, наравно, била извађена из балсамованог тела...⁷⁵

Симболика је више него јасна – природно тело владара је преображено у церемонијално, вечно владарево тело. *Расцветали младић* је постао замрзнута слика вечите монархије. Природно тело је укинуто и на његово место је наступило друго, бесмртно тело монархије. Инсигније, ордење, јаки црни коњи, стварали су илузију снаге и непропадљивости непролазног тела монархије. Театрални ритуал указивао је на виталност државног организма у моментима када је реално остао без своје формалне главе. Композитно тело је и даље функционисало, или је барем нудило слику о непроменљивости власти и владајуће династије. Поданици су и након смрти владара остали његови следбеници, што је омогућило миран трансфер власти. Јединствени ритуал, као и провоцирање саосећања, готово хипнотички су одржавали јединство масе, чиме је истакнута политичност догађај, као и њена медијска функционалност.

⁷⁵ В. Рихтер, *Прилике у Србији под кнезом Милошем до 1839. године*, 105.

Крај извештаја упућује да је кнежево тело балзамовано,⁷⁶ што додатно потврђује трансфер ритуалних обичаја са хабзбуршког двора. Кнежева *утроба* (срце) је посебно сахрањена, што такође говори о нормирању српског владарског погребног церемонијала у складу са јединственом европском династичком танатолошком културом. Велика фунерална драма доживела је своје медијско финале. Балзамовано тело владара било је припремљено за вечност. Владарево тело и физички није подлегало пропадању, симболично потврђујући тезу о два владарева тела. Истовремено, срце владара је као самосвојни свети сакрамент извађено из тела, поставши апсолутна, физичка реалија, као и претпостављени симбол адорације круне и преминулог владара, истичући сакралност владаревог *светог тела*.

Целокупна представа била је брижљиво изрежирана, на шта упућује и извештач *Српских новина*, који истиче Цветка Рајовића као идејног творца свечане процесије.⁷⁷ Сценична представа је одржана превасходно у функцији легитимисања владаревог непропадљивог тела, али и истицања државног јединства. Од конака до цркве, владарево тело је ношено у процесији која је накратко застајала на кључним местима у граду: Стамбол капија,⁷⁸ Булкобаша и Маркова магаза. Тада је одабрана група грађана преузимала владарево тело из руку својих претходника у акту ритуалне размене, што је повећавало тензију код посматрача. Градски топоси су тако постали својеврсне духовне станице, рампе на којима је излагано владарево тело. Пут од конака, као световног топоса моћи, до цркве, као духовног симбола снаге, био је последња траса преминулог владара, који је визуелизовао јавно истицање владарског достојанства у смрти.

Тело народа требало је да се сједини са телом преминулог монарха, па су државни великодостојници преузели улогу медијатера између владара и народа. Тако је кнежев орден на јастучету носио старешина војске Илија Гарашанин, свеће поред сандука су носили намесници, венац на јастучету је носио столноначелник Јован Мариновић, небо над јастуком су носили совјетници, док је

⁷⁶ Балзамовање тела кнеза Милана коштало је 1.643,01 гроша: М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије*, књ.1, Београд 1897, 849.

⁷⁷ Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

⁷⁸ О симболици Стамбол капије и њеној јавној функцији: М. Ђ. Миличић, *Цртице на ранију слику српске престонице*, Годишњица Николе Чупића XXII (Београд 1903), 226.

војни барјак носио старешина одређених официра.⁷⁹ Владарево тело су носиле групе од по шест совјетника, *отмених грађана*, официра и чланова разних еснафа.⁸⁰ Распоред је такође био пажљиво инсцениран, са циљем укључивања свих друштвених слојева. Изрежирано јединство народа и преминулог монарха требало је да потврди очитовану слогу државног организма, као и да на перформативан начин искаже јединство династије и преминулог владара.

Структура велике погребне поворке такође је била строго нормирана, и почивала је на жељи да се народно тело сажме у јединствени државни корпус. Тако је на челу поворке био члан апелације, носећи крст у рукама, док су се на крају колоне нашле припаднице *женског пола*.⁸¹ Поворка жалости је претворена у тријумфалну процесију на чијем се челу уздизао крст као залог вечитог живота, али и као симбол који обезбеђује заштиту и гарантује благослов држави и династији.

Тело владара је своје земаљско путовање завршило у Палилулској цркви.⁸² Режицер церемонијала је и овога пута нормирао структуру завршне свечаности, одредивши ко је од седам хиљада⁸³ присутних очевидаца *достојан* да се нађе у скученом црквеном простору. Црквени простор је постао социјални хабитус по строго утврђеном распореду друштвене моћи, чиме је потврђена јавност великог погребног церемонијала. Само најзначајнији појединци заједнице могли су да последњи пут посматрају кнежево тело, што је додатно потврдило њихов друштвени статус.

⁷⁹ Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

⁸⁰ Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

⁸¹ Крст црквени, крст сандучки, који је носио Апелације Преписчик Прапорчик Никола Милосављевић, и школски барјак; Ученици нормалних школа; Богословци, и пред овима барјак црквени; свештенство без одјенија црквених; Едечи са богато украшеним прибором, а преко седла покривени црном чојом; Барјак војни са два асистента; Хор официрски; Орден са асистентима; Венац између накићеним свећама; капак сандучки; Рипиде и чираци, поред појци-богослови; Митр. и еп. Шабачки са клиром, 26 све. Лица; сандук над којим је небо а поред сандука и неба 6 свећа; фамилија кнежевска; конзули: руски, аустријски, француски, и српски законописци: Василије Лазаревић и Јован Хаџић; намесници са главним секретаром; Чланови апелационог суда; Чланови окружног суда; Чланови окружног началништва; Чиновници канцеларије, Кнежевског совјета, Попечитељства, Апелације; Банда и Добоши; Сви еснафи, који броје 42 све; Женски пол закључује спровод: Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

⁸² Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

⁸³ Српске новине, бр. 29, год. VI (Београд, 1. јул 1839), 225–228.

Иза укупног погребног перформанса стајала је, по свему судећи, кнегиња Љубица. У периоду изгнанства кнеза Милоша, кнегиња је постала стожер породице, као и кључни агенс јавног живота династије Обреновић.⁸⁴ Потреба за политичким одржавањем породице Обреновић поставила се као императив. Након окончања вишедневне фунералне церемоније, кнегиња је породично право на трон бранила и путем визуелне културе.

Анастас Јовановић је 1839. године нацртао композицију *Кнез Милан II на одру* (сл. 298).⁸⁵ Уметник је импресионистички представио панихиду, церемонијално оплакивање преминулог кнеза. По устаљеном ритуалу, током ноћи уз упаљене свеће и читање псалтира, најближи сродници би се пред одром покојника молили за његову душу. Тако је и владар постајао, макар накратко, у целости човек, чије је природно тело захтевало посредништво пред богом. Окупљена родбина и државни великодостојници приказани су поред кнежевог одра, док је кнегиња Љубица представљена како рида над синовљевим телом. Мајчин очај је разбио свечану тишину композиције. Велики бол мајке постао је карактерна форма целокупне композиције истакавши њен приватни карактер.⁸⁶ Кнегиња је представљена као приватна личност, као мајка која оплакује кнежево природно тело. Раздирући, универзални бол мајке изазивао је саосећање код посматрача, али је могао да произведе и негативне политичке последице по владајућу династију. Приказ кнежевог болесног тела, у раздрљеној кошуљи, указује на владарево трошно и временски ограничено тело. Дезинтегрисано владарево тело није смело да постане предмет јавне сфере, јер би се могло протумачити и као немоћ државе и владајуће династије, па је Јовановићев цртеж остао у сфери приватности.

Владарска идеологија подразумевала је постојање непролазног владаревог тела. Кнегиња Љубица је ускоро наручила слику која би представила кнежево вечито тело. Композицију која је испунила њена очекивања насликао је Јован Исајловић млађи, 1839. године, под називом *Кнез Милан II Обреновић на одру* (сл.

⁸⁴ Више о кнегињи Љубици и њеној улози у јавном животу Кнежевине Србије: Д. Страњаковић, *Кнегиња Љубица*.

⁸⁵ Цртеж се налази у власништву Музеја града Београда под инв. бр. АЈ-370.

⁸⁶ К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 285.

299).⁸⁷ Реплику слике Исајловић је извео по поруџбини Јеврема Обреновића. Није познато да ли је једина преостала композиција, која се данас налази у Народном музеју у Београду, наруџбина кнегиње или Јеврема Обреновића.⁸⁸ Оно што је познато јесте да је сликар имао велике проблеме да наплати хонорар, као и да је коначно добио 54 уместо предвиђених 107 дуката, што свакако није задовољило сликара, који је ову веома компликовану, историјску композицију сликао скоро годину дана.

Кнегиња је наручила слику у веома тешким политичким околностима, и она стога допуњује сликареву првобитну идеју да се представе само покојник, његове сестре и свештеници. У складу са идејом династичког континуитета и потврде угроженог породичног легитимитета, кнегиња је наложила да се на композицији прикажу и други чланови породице. Тако су коначно приказани: кнегиња Љубица, браћа Миланова, као и сестре Петрија и Савка, чланови Јевремове породичне гране.

Слика је у завршној верзији попримила обележје монументалне, историјске композиције која легитимише постојање вечног, бесмртног тела кнеза Милана. По стандардном обрасцу, кнежево тело је постављено на парадабет, који окружују чланови породице, чиме се у извесној мери репетира ситуација коју је Вилхем Рихтер описао, и која визуелно евоцира дане након кнежеве смрти током којих је његово тело било изложено јавности.

Композиција одише озбиљним духом, примереним теми слике. Унутрашња логика слике изведена је пикторалним средствима, што је прузроковало да слика одише монументалном и церемонијалном достојанственошћу. Реални догађај, приказан на цртежу Анастаса Јовановића, преображен је у замрзнути, ванвременски кадар. Документарност цртежа симболично је надограђена и усклађена са актуелним политичким тренутком, као и потребом да се прикаже узвишено бесмртно тело кнеза Милана. Отуда су бол и традиционално нарицање и оплакивање покојника приказани у складу са увреженим правилима дворског

⁸⁷ Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 20 (Нови Сад 1984), 101–115.

⁸⁸ П. Васић, *Судбина једне слике: књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII (Београд 1981), 211–214.

понашања.⁸⁹ Одмереност и уздржаност, племенитост и уравнотеженост одлике су дворске културе, која је уочљива у отменом понашању актера догађаја.

Особити патос представи даје јединствена група изнад одра покојника, коју репрезентује скуп жена различите старости, од којих се свака истиче посебном телесном моториком. Оне своје емоције исказују тек благо наглашеним покретима руку, као и изразима лица. Сведена телесна реторика и уздржана фацијална експресивност појачавају патос представе, која на ненаметљив начин увлачи посматрача у пикторални и симболички простор слике, провоцирајући његово саосећање са актерима трагичног догађаја. У скупини жена које оплакују владара посебно се истиче кнегиња Љубица. Она је представљена као модерна *Mater dolorosa*, парадигма бола и сублимне емоционалности. Владарева мајка је представљена у молитвеном ставу, као симбол сетне туге и узвишене патње. Контролисани бол мајке приказан је по канонима херојске трагичности, где се катарзични бол мајке сублимира у монументалном патосу душе.

Трагичност догађаја није проузрокована наглашеном театралношћу, па се представа доживљава као поетски кадар узвишене династичке историје. Слика је постала визуелни пандан трагедији, узвишена историјска представа, чиме је додатно истакнут њен високи статус у хијерархији жанра. У форми таблоа, са брижљиво смештеним и претходно простудираним ликовима, Исајловићева слика указује на театарски аспект представе, који формално и структурално дефинише композицију.

У апстрактном простору, који наизглед има форму парадне собе, у којој је по протоколу било изложено владарево тело, збива се пред очима посматрача својеврстан политички ритуал. Наглашено оплакивање владара изведено је са тактилном нежношћу и отменом експресивношћу, која краси дворску културу и коју нормира строги дворски протокол. Идеална, артифицијелна отменост дефинисала је сцену и њене актере, који као да се крећу у метафизичком простору заснованом на строгој подели улога и немој комуникацији.

⁸⁹ Више о дворској култури понашања на шпанском двору: Б. Грасијан, *Дворјанин*, Београд 2012.

У склопу апелативног политичког језика, сликар је представио и мушке чланове династије Обреновић. У левом углу слике приказани су Јеврем и његов син, који готово да не учествују у церемонијалној радњи оплакивања преминулог владара. Родна дихотомија је у потпуности представљена, и мушки део породице Обреновић, сходно родном одређењу, остаје имун на јавно испољавање осећајности, *својствено* женском роду. Активна улога мушкарца у јавном простору подразумевала је снагу духа и тела, која мора бити уравнотежена и усклађена са јавним кодексом понашања. Тако су мушки чланови династије приказани у аутореферентном, знаковном простору. Њихово груписање успоставља слику у слици, особени простор настао на идеји симболичке али и сликовне изолације.

У фокалном центру композиције налази се тело преминулог кнеза, положено на парабет, покривено рафинирано истканим и скупченим покровом. Владар је обучен у свечану војну униформу, чиме је истакнут државни и правни субјективитет државе, отелотворен у монарховом телу, али и у службеном оделу. Кнез је представљен у свом другом, вечитом телу. Непропадљиво владарево тело постало је амблем онтолошке природе државе, и амблем државотворности која по одређењу никада не умире. Кнежево вечито тело подржано је и владаревим ликом, које је попримило обележје мртвачке маске. Апстрактност лика, упркос веризму, као да је изгубило карактерну особеност, поставши симболично лице монархије и државе.

Кнежево политичко тело подржано је и акцесорним елементима. Венац победе, *aurum coronatum*, оперважен око кнежеве главе, симболише његову бесмртност, и уједно најављује његово посвећење. Круна бесмртности као еквивалент у том моменту још непостојеће круне, симулира дијалог између земаљских и небеских реалија. Цветни венац победе симболише антиципацију вечитог живота у Христу,⁹⁰ које се већ сада дешава, док кнежев парадни калпак постаје метафора земаљске власти, који остаје по страни, као амблем официјелне власти.

⁹⁰ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 72–83.

Владар и у смрти остаје непобедив, чиме се указује и на бесмртност државне творевине. Кнежеву другу природу дефинише и орден на јастучету постављеним изнад кнежеве главе, што потврђује личне заслуге кнеза, али и снагу државе чији је легитиман представник.

Владарево бесмртно тело потврђује и званични грб Кнежевине Србије, који је сликар поставио на бочну страну парабета. Испод државног амблема исписано је име преминулог монарха, чиме је успостављена веза владаревог природног тела и његовог вечног дублера, представљеног у виду државног знамења. Грацилна женска фигура у десном углу композиције својом десном руком показује на грб, и тим гестом уводи посматрача у срж фабуле и у симболички центар композиције. Истовремено, женска фигура у отменој али сведеној хаљини, емоционално одвојена од женске групе, указује да је време жалости прошло, и да српска монархија има будућност.

Композиција је формално заснована на тростепеној модулацији, која се потврђује и на симболичком нивоу. Најнижу зону слике твори кнежевски грб, средишњим нивоом доминира владарево тело на одру, док највишу зону дефинише доминантно Христово распеће. Државни континуитет и породично наслеђе потврђују и висећи портрети, постављени у највишој зони, изнад владаревог тела. Слева је представљен кнез Милош, рад сликара Аксентија Јанковића,⁹¹ док је здесна приказан преминули кнез, највероватније рад сликара Јована Поповића.⁹² Портрети потврђују прошлост и садашњост владајуће династије, и постају, овде и сада, иконичне представе владајућег дома. Двојица портретисана владара представљени су са различитим интенцијама. Док је кнез Милош изображен у пуном достојанству, у свечаној униформи, као амблем државног јединства, кнез Милан је представљен у грађанском оделу. Портрет кнеза Милоша јасно указује на вечито тело монархије, као и на легалитет владајуће династије, потврђен званичним, државним оделом. Портрет кнеза Милоша пак може да се схвати и као ефигија преминулог кнеза, на основу чега се она може протумачити као визуелни дублер владаревог телесног облика,

⁹¹ П. Васић, *Судбина једне слике: књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII (Београд 1981), 213.

⁹² Исто, 214.

положеног на одар. Сликани медиј и телесни медијум нашли су се у симболичком јединству, указавши на прожимајуће јединство два владарева тела. Кнежево природно тело представљено је на портрету у пуноћи његове младости и физичке лепоте, док се на одру нашло његово метафизичко тело, које изражава постојаност и стабилност државног и династичког тела.

У центру композиције, између два портрета, насликано је Христово распеће, вероватно рад слика Арсенија Теодоровића, коју је кнез Милош купио 1833. године.⁹³ Распеће представља алузију на бесмртност династије и најављује кнежево васкрсење, истовремено гарантујући непропадљивост кнежевог политичког тела.⁹⁴ Небеска заштита запечатила је достојанство и статус српске кнежевине, као и наследно право владајуће породице, које је гарантовано визуелизацијом другог владаревог тела. У садејству са погребним псалмима, које чита митрополит Петар Јовановић, представљен у горњем левом углу слике, владарево тело је пребачено у домен вечите славе, у простор запечаћен божјом милошћу. Опело које врши митрополит, као парадигма духа слике, указује на жељу сликара да верно документује догађај, који ипак остаје у сфери конструктивне реалности. Уметникова намера је била да реинвентује историјски догађај, и да га смести у домен конструктивне реалности.⁹⁵ Слика аутентични догађај надограђује и ствара фиктивну реалност у жељи да се документарност догађаја смести у домен метафизичке појавности. Тако слика постаје фикција стварности, идеална истина, чија селективност доприноси аргументацији историјског.

У склопу одржања политичког мира, као и учвршћења на власти младог кнеза Михаила, који је на престо ступио непосредно након смрти кнеза Милана, дошло је до покушаја додатне контекстуализације Исајловићеве слике *Кнез Милана II на одру*. Уметник се 1840. године обратио писмом кнегињи Љубици са предлогом да се слика литографише, наводећи да је таква пракса уобичајена *при високим фамилијама*.⁹⁵ Исајловић је пластично указао на праксу литографисања

⁹³ Исто, 213.

⁹⁴ Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 20 (Нови сад 1984), 108.

⁹⁵ М. Коларић, *Класицизам, Сликарство и графика*, књ. 3, 292.

представа из династичке историје, као опште место популаризације владарских кућа у новом, масовном литографском медију. Велики број отисака нудио је могућност да се шири аудиторијум упозна са сликом, будући да су уљане слике биле део затворене структуре двора. Убрзано време и појава нових масовних медија омогућили су дворовима да снажније делују на популус, на шта посредно упућује и Исајловић у свом обраћању кнегињи Љубици.

Кнегиња је 1842. године упутила писмо Анастасу Јовановићу са упутствима за литографисање знамените Исајловићеве слике.⁹⁶ Из писма се не види јасно да ли је Јовановић сам извео литографију, будући да је у том периоду за послове такве врсте тражио помоћ и од Павла Симића. Истовремено, није сигурно ни то да ли је Јовановић извео припремни цртеж, као претпоставку литографског поступка.⁹⁷ Поуздано се не зна да ли је дошло до реализације литографије, али је податак о евентуалном литографисању драгоцен јер говори о ступњевитом поступку уобличавања дела визуелне културе. На основу тога се може закључити да је савез владара и уметника креирао династичку репрезентацију и њену медијску експлоатацију током прве половине 19. века .

Два тела кнеза Милоша Обреновића

Наратив о два владарева тела примењен је и у случају кнеза Милоша. Владар је преминуо у септембру 1860. године, чиме је означен и моменат конструисања другог, али и трећег владарског тела у домену фунералне културе смрти, али и у систему медијске експлоатације лика почившег владара.⁹⁸

Ентузијазам народа је још био снажан, будући да је владарева смрт наступила релативно брзо у односу на тријумфални повратак кнеза Милоша и кнеза Михаила у земљу. На наследника трона се није морало чекати, јер је кнез Михаило већ био перципиран као владар, па је олакшан трансфер власти, која је

⁹⁶ П. Васић, *Анастас Јовановић*, Београд 1962, 139.

⁹⁷ П. Васић, *Судбина једне слике: књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII (Београд 1981), 213.

⁹⁸ Основне тезе о фунералној процесији кнеза Милоша, у: Ј. Новаковић, *Гроб кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића у београдској Саборној цркви* (рукопис дипломског рада), Београд 2005, 27–37.

остала у рукама породичног наслеђа. Стање тензије и очекивања, стрепње и страха, које био настало у периоду ишчекивања новог владара, муњевито је премошћено. У првом самосталном акту кнеза Михаила *Прокламација Његове Светлости Владајућег Књаза Михаила Обреновића III*,⁹⁹ публикованом 14. септембра, говори се о чврстини власти, као и о легалитету и легитимитету новог кнеза, заснованим на царском *берату и наследном праву*.¹⁰⁰ Композитно тело државе је одмах сједињено са њеном главом, тако да је већ 15. септембра у Београду владало *двогубо осећање туге и радости*,¹⁰¹ у граду у којем се туговало за преминулим владаром и радовало због избора новог.

У том осетљивом политичком тренутку, пред војницима београдске касарне појавио се кнез Михаило у војној, државној униформи,¹⁰² јасно показавши своје политичко, друго владарево тело. Потом је отишао у Топчидер да *синовљевом чувству да олакшање над земним остацима преминулог родитеља*.¹⁰³ Истога дана тело кнеза Милоша је требало да се пренесе у градски конак, где би било изложено до 16. септембра, и коначно у суботу, 17. септембра, била уприличена сахрана. *Књажевски Представник и Попечитељ Иностраних Дела Полковник, Кавалир Цв. Рајовић* је преко *Српских новина* наложио да од недеље, 18. септембра, ступа на снагу велика жалост.¹⁰⁴ Затим је наложио затварање дућана, као и забрану било каквог јавног окупљања, макар оно било везано за испољавање туге за преминулим кнезом. Рајовић је указом прокламовао да ће 18. септембра, након устоличења кнеза Михаила, започети четрдесетодневна жалост. Јасно је истакнут значај преминулог владара, али и интегрисање заједнице на основу нормираног осећања туге, са идејом хомогенизације владара, државе и поданика.

У *Српским новинама* је објављен и *Распоред при спроводу и погребу Његове Светлости Књаза Србскога Милоша Обреновића I*, који су потписали

⁹⁹ *Прокламација Његове Светлости Владајућег Књаза Михаила Обреновића III*, Српске новине, бр. 110, год. XXVII (Београд, 14. септембар 1860), 433.

¹⁰⁰ Исто.

¹⁰¹ *У Београду, 15. септембра*, Српске новине бр. 111, год. XXVII (Београд, 15. септембар 1860).

¹⁰² Исто.

¹⁰³ Исто.

¹⁰⁴ *Свима попечитељствима, Управама и Савету Земаљском*, Српске новине бр. 111, год. XXVII (Београд, 15. септембар 1860).

помоћник управитеља Т. Николић и управитељ параде Т. Бојовић. У тексту је стајало да ће тело владара бити изложено у сали двора од 16. септембра, и то од 6 часова ујутро до 14 часова.¹⁰⁵ Програм је у целости испоштован, те је народ целивао одар покојника по устаљеном распореду. Тако је започела надградња кнежевог природног тела. Константин Јовановић, син Анастаса Јовановића, сликовито описује кнежево физичко тело, годину дана пре његове смрти:

*Пред улазком у стари Конак угледао сам старог, очевидно болесног и врло ослабљеног књаза Милоша који имађаше за одбрану противу јаке светлости пред очима заштитник од зелене свиле. Како се беше изменио тај сада скучени, ослабели и чисто смањени човек, кога се као кроз сан из раног детињства сећах као крупне велике људине.*¹⁰⁶

Дезинтегрисано тело кнеза Милоша, измучено дугодишњим каменом у бешици, а пред крај живота и срчаним проблемима, требало је заменити церемонијалним, потентним телом. Немоћно тело владара морало је постати изнова моћно, и кнез Милош, детерминисан вечним аспектом свог политичког тела, имао се физички и духовно регенерисати.

Потенција другог тела била је у функцији преображаја онемоћалог природног владаревог тела. Церемонијал и сјај погребних светковина стављени су у службу враћања снаге у владарево усахло тело. Слика моћи имала се рестаурирати, на шта упућује и Константин Јовановић, који је у Анастасу Јовановићу видео устројитеља погребног церемонијала. Мултимедијални уметник, и потоњи дворски управитељ кнеза Михаила био је подобан избор за улогу мајстора церемонијала. Одани приврженик династије, лични кнежев пријатељ, као и уметник који је деценијама стицао знања из различитих медијских сфера, био је савршен избор за процес рестаурације владаревог природног тела. Несумњиво упознат са погребним ритуалом хабзбуршког двора, највероватније га је и применио за потребе сахране кнеза Милоша.

¹⁰⁵ *Распоред при спроводу и погребу Његове Светлости Књаза Србскога Милоша Обреновића I*, Српске новине, бр. 111, год. XXVII (Београд, 15. септембар 1860).

¹⁰⁶ К. А. Јовановић, *Разне успомене Константина А. Јовановића на владаре Србије и Црне Горе 19. века*, прир. Д. Ванушић, 73.

Медијски сјај и свечани луксуз били су претпоставке величанствене владарске сахране и норма за друге погребне ритуале, који су били обавезни део фунералног спектакла. Константин Јовановић казује да је тело покојника пренесено из Топчидера у велики конак, где је по устаљеној процедури и балзамовано, што потврђује и чињеница да је тело било неколико дана јавно изложено.¹⁰⁷ Тако је учињен први корак у *замрзавању* кнежевог природног тела, као нужне претпоставке његовог трансфера у друго, супертело, предвиђено да постоји у вечности. Потом је у *великом средњем салону* изложено кнежево тело у *богато опремљеном ковчегу*.¹⁰⁸ Очигледно је да је вечност тела била уподобљена сјају и раскоши погребног церемонијала. Величајност у животу била је претпоставка гламурозности у смрти. Истакнути појединац је можда умирао као смерни хришћанин, коме су читани покајни, морализаторско интонирани псалми, с идејом о пролазности и таштини земаљског живота, али је владарево вечито тело морало да се представи гламурозно, јер оно по дефиницији никада не умире, а по суштини се самораспознаје у сјају и раскоши. Снага драгоцених материјала и уметничке вештине створила је претпоставку за креирање трећег медијског тела. Анастас Јовановић, као мајстор медијске сфере, свој уметнички израз је ставио у функцију креирања фунералног спектакла у част великог покојника. Кнежево тело, као део великог медијског спектакла, било је препуштено пијетету поданика, који су у мимоходу целивали владареву руку.¹⁰⁹ Сјај и гламур, раскош и моћ, као и непропадљиво тело владара поново су предочени јавности. Колики је био значај телесног кнежевог медијума говори и опис из *Српских новина*:

Ту у велелепноме дворцу његовом, обастрт црним обоеми, на узвишеној последњој постељи, окружен гомилом знакова признања редких врлина, окружен множином посмртних свећа и кандила, лежаоше безгласно онај, чија је једна реч некада потресла Србију од једног краја до другог. Служитељи Божији објављиваху над њим: Јеже уготова Бог љубјаше њега. Старо и младо, богато и

¹⁰⁷ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 2011, 69.

¹⁰⁸ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 2011, 69.

¹⁰⁹ Исто, 73.

убого, блиско и даљњо поврве у гомилама и приступаше му окупани у сузама, примаше последњи опроштај, и мољаше се Богу за његову душу.¹¹⁰

Пракса установљена приликом погребна кнеза Милана дефинисала је и фунералну репрезентацију кнеза Милоша. Парадна соба у конаку је перформативно измењена, обастрta црним завесама и драперијама, попримивши сценични, церемонијални патос. Туга и бол усмерили су се ка телу великог покојника, изложеном на свечаном катафалку. Слика Јована Исајловића млађег, *Смрт кнеза Милана*, као да је изнова реинтерпретирана приликом ритуалног оплакивања и држања опела покојном кнезу. У оба случаја приређен је свечани опроштај државном, политичком телу владара. Његово бесмртно тело је низом ритуалних радњи додатно обесмрћено, чиме је омогућен трансфер његовог другог, славног тела у нови медијум, у тело кнеза Михаила. Управо тако се и завршава наведени цитат, сликовитим описом тренутка када пред телом неумрлог владара сузе рони *његов достојни син*, чиме је дочаран и потврђен *трансфер власти и тела са оца на сина*.

Након церемонијалног мимохода, двор је по прописаном програму закључан, а тело владара је постало објекат уосећавања одабране елите. У петак, 17. септембра, тело владара је пренето у Саборну цркву, где је сутрадан и коначно било изложено од осам сати ујутро, када је народ приступио последњем целиву.

Опис велике јавне свечаности није за сада познат, али Константин Јовановић је записао: *Особито је био сјајан погреб, за којег му је отац, имени шта се тиче сандука, богато и достојанствено израђених мртвачких кола, дугог коњског запрега, великим трудом по сопственом идеом дао опремити.*¹¹¹

Концепт преноса тела у величајним мртвачким колима изведен је из хабзбуршког сепулкралног церемонијала, који је по тврдњи Константина Јовановића његов отац уметнички осмислио. Анастас Јовановић је изумео особена мртвачка кола, која је самостално, по својој *идеји* осмислио,¹¹² као и целокупан

¹¹⁰ *Избавитељ Србије Милош Обреновић I*, Српске новине, бр. 112, год. XXVII (Београд 17. септембар 1860), 435–436.

¹¹¹ Исто, 73.

¹¹² Исто, 73.

уметнички и медијски перформанс. Пренос кнежевог тела у Саборну цркву, где је последњи пут било јавно изложено, пропратиле су и *Српске новине*:

*После подне је свечано, и онако како се само може избавитељ спровести, пренето тело његово у велику београдску цркву. Ноћас је тамо преноћило, и сву ноћ врвео је народ да га целива... Поред тела Блаженоупокојенога стоји и рони сузе достојан му син, сада владајући Књаз Михаило Обреновић....*¹¹³

Након последњег појављивања у јавности, кнежево тело је сахрањено у крипти цркве, десно од улаза.¹¹⁴ Вечито тело кнеза Милоша је убрзо након сахране преточено у тело новог владара, на шта упућује и ода двојници владара *По вољи Божијој и жељи народа Михаило Обреновић III, наследни Књаз србски*. У песми публикованој у изванредном броју *Српских новина*,¹¹⁵ на дан када је устоличен нови владар, истакнута је теза о вечитом телу кнежевине које се утеловљује у владајућем монарху, увек и изнова.

Уколико је у извесној мери изостала медијска помпа око сахране кнеза Милоша, одмах по смрти владара почело се са креирањем његово трећег медијског тела. Тако је већ 22. септембра изашао оглас у *Српским новинама* у којем се рекламира књига Милана Ђ. Милићевића, *Смрт Књаза Милоша Обреновића I и ступање на владу Књаза Михаила Обреновића III*, по приступачној цени од два гроша¹¹⁶ Књига садржи извештаје и натписе из *Српских новина* везане за смрт кнеза Милоша и погребне церемоније. Особита вредност књиге представља, како се наводи у огласу, *ликом блаженоупокојеног Књаза Милоша*. У питању је конституисање вечитог тела преминулог монарха, које је одмах након сахране постало талац медијске манипулације и идеолошке конструкције. Упркос снази режима, величање родоначелника лозе могло је само подупрети темеље монархије, династије и владајућег кнеза, и у том контексту треба посматрати конструисање медијског, трећег тела кнеза Милоша, као и монархије у целини. Тако су дела визуелне културе постала активни агенси у величању почившег

¹¹³ *Избавитељ Србије Милош Обреновић I*, Српске новине, бр. 112, год. XXVII (Београд 17. септембар 1860), 435–436.

¹¹⁴ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, 73.

¹¹⁵ Српске новине, бр. 113, изванредни број, год. XXVII (Београд, 18. септембар 1860), без пагинације.

¹¹⁶ Српске новине, бр. 115, год. XXVII (Београд, 22. септембар, 1860), 444.

монарха и структурирања његовог медијског тела, које је требало дефинисати као вечито тело монархије.

Исте године забележена су два изузетно занимљива догађаја поводом парастоса кнезу. У Београду је 22. октобра у Саборној цркви одржан парастос, који је служио митрополит у присуству кнеза Михаила и многобројних световних великодостојника.¹¹⁷ На средини цркве је био постављен катафалк, окићен кнежевим *ратним знацима*, као и амблемима његових претходника. На тај начин су ратне инсигније дефинисале кнеза и замениле његово физичко присуство. Владар је оприсустовљен физичким симболима моћи, који су постали његови презентни *заменици*. Могуће је да се на катафалку нашао и кнежева слика као његов супституцијални репрезент, како би дошло до уобичајене сцене погребног дворског церемонијала у нововековном владарском програму. Наиме, приликом погребних ритуала у посебно декорисаним парадним собама изложила би се владарева ефигија, најчешће у виду портретне представе преминулог монарха. Таква пракса могла је да се изведе и приликом одржавања парастоса кнезу, али тренутно не постоје чврсти докази за овакву хипотезу. Оно што је сигурно јесте да је приликом парастоса дошло до ритуалне размене дарова између *одсутно-присутног* владара, и народа.¹¹⁸ Народ је на катафалк полагао дарове, од којих се посебно истицао папир са потписима народних представника, који се заклињу на верност почившем владару и династији,¹¹⁹ а посредно и монархији, чији је репрезент заправо присутан у виду вечитог тела монархије. Ритуално заклињање над физички одсутним телом владара указује на стари кредо потврде верности над гробом владара, овога пута потврђеним и потписима учесника у симболичној размени.

Лице преминулог кнеза овековечено је посмртном маском (сл. 300).¹²⁰ Лик владара је отиснут у воску,¹²¹ ради креирања вечитог визуелног сећања на славног

¹¹⁷ Српске новине, бр. 128, год. XXVII (Београд, 22. октобар 1860).

¹¹⁸ Више о симболи и пракси ритуалне размене поклона: В. Buettner, *Past Presents: New Years Gifts at the Valois Courts, ca 1400*, *The Art Bulletin*, December 2001, No. 4, Vol. 83, 598–625.

¹¹⁹ Српске новине, бр. 128, год. XXVII (Београд, 22. октобар 1860).

¹²⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 268–271.

¹²¹ Гипсани одливак чува се у Историјском музеју Србије под инв. бр. 134: *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, ур. А. Вујновић, Београд 2013, 113.

покојника.¹²² Култна портретна слика у воску је енергетски деловала на посматрача, креирајући антропоцентрични сликовни систем у чијем се центру нашао портрет покојника.¹²³ Узимање мулажа (отиска) гарантовало је трансценденталну егзистенцију преминулом лицу. Артифицијелна меморијска конструкција урезивала је слику посмртне маске у колективно памћење.¹²⁴ Маска је гарантовала присутност оба владарева тела. Натурализам природне личности и апстракција владаревог вечитог тела прожели су се у посмртној владаревој маски, као гаранту неповредивости два владарева тела.

Право на посмртну маску је припадало угледним представницима заједнице још од античког доба. Испуњењем јавних врлина и служењем заједници, појединац је стицао право на вечиту славу и трајно сећање. Посмртне маске су имале и своју утилитарну намену, која се допуњавала њиховом симболичком функционалношћу. Оне су ношене у фунералним процесијама, да би потом красиле породичне домове. Тако су маске постајале део интимног породичног памћења, али и јавни симболи некадашње славе великих мужева заједнице. На исти начин, по античком подобју, посмртне маске су имале свој функционални наставак у ренесанси¹²⁵ и потоњој европској нововековној пракси.

Право на изображење у форми посмртне маске било је резервисано и за владаре, као неприкосновене предводнике заједнице. Истакнути реализам, као и апослутна физиогномска подударност са ликом преминулог, конституисали су имитативну *маску смрти*, *moritur effigies*.¹²⁶

Значај посмртне маске кнеза Милоша био је у функцији конституисања и одржавања његовог култа, као родоначелника династије и утемељивача државе. Истовремено, посмртна маска владара је експлицитно указивала на слабост владаревог природног тела, а посредно и на непостојаност династије и државе у целини. Лице времешног човека, упркос извесној преради природе и стилизацији

¹²² *Bilder vom Tot*, Hrg. von Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1993, 10–11.

¹²³ J. von Schlosser, *Das Phänomenalität des Porträts*, Porträt, Hrg. von R. Preiesberger, H. Baader, N. Suthor, Dietrich Rimer Verlag 1999, 425–430.

¹²⁴ F. Jejts, *Veština pamćenja*, Beograd 2012.

¹²⁵ С. Брајовић, *Ренесансно сонство*, Београд 2009, 69–76.

¹²⁶ H. Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht*, Wir Sind Maske, Hrg. von S. Ferino-Pagden, 29–37.

владаревог лика, није могло да буде лице моћне монархије и претпостављеног другог владаревог тела. Артифицијелна маска као форма, постала је култна, животна представа преминулог владара.

Маска по дефиницији упућује на маскараду, перформативну радњу засновану на поигравању са идентитетима. Она је вештачко, неприродно лице које скрива замишљено, право лице, или природну личност појединца. Маска је директно повезана са античким позориштем и античком дефиницијом појма *persona*, који указује на позајмицу, или играње одређене улоге на сцени.¹²⁷ У стварном животу носилац маске потискује своје реално сопство (*facies*), које остаје скривено иза социјалне фасаде.

Тако и у владарском систему репрезентације владалац по дужности бива обавезан да носи маску. Владар, по Томасу Хобсу, склапа уговор са поданицима, на основу којег постаје репрезент целокупне заједнице.¹²⁸ Владар у себи сублимира множину, односно целокупан државни организам саткан од поданика. Његова маска је вештачка творевина, настала као артифицијелно исконструисани друштвени параван. Тако Балдазаре Кастиљоне у *Дворанину* препоручује владару ношење маске на двору.¹²⁹ Лакоћа у ношењу маске подразумевала је лагодност понашања и елеганцију израза, што је скривало природно владарево тело.

Медијском експлоатисању лика кнеза Милоша била је потребна још једна манифестација у славу постојања вечитог тела монархије. У ту сврху ангажован је грчки вајар Јоанис Косос, који је у мермеру израдио знамениту бисту кнеза Милоша. Попрсна биста визуелизовала је друго, политичко тело преминулог монарха. Лик владара изведен је у хиперстилизованом маниру, стварајући идеалну слику власти, чија структура егзистира независно од реалног лика преминулог владара. Биста је постала метафора монархије и достојанства великог покојника, рекреирајући његов стварни лик у његов трансцендентални дублирани ентитет. Непропадљиво тело монархије сублимирано је у форми велелепног

¹²⁷ R. Weihe, *Person und Maske: Sua Cuique Persona als Schema der Maskierung*, *Wir Sind Maske*, Hrg. von S. Ferino-Pagden, 21–27.

¹²⁸ H. Bredekamp, *Die „Charaktenmasken“ von Karl Marx*, *Wir Sind Maske*, Hrg. von S. Ferino-Pagden, 51–53.

¹²⁹ H. Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und Das Gesicht*, *Wir Sind Maske*, Hrg. von S. Ferino-Pagden, 32.

мермерног попрсја. Апотеозна форма бисте, као и племенита реторичност материјала формално су подржали идеју о непроменљивој структури вечите монархијске власти, као и тезу о постојању бесмртног владаревог тела, инкорпорираног у медијски лик преминулог владара. Тако је биста кнеза Милоша, као парадигма његовог вечитог тела, постала објекат од највишег јавног значаја, који је током династичке историје истицан као залог непролазног тела династије и владара.

Кнежева биста је постала *aeternitas effigies*, маска вечности, владарев идентитетски образ, уподобљен захтеваном декору владарске репрезентације. Велики значај кнежеве бисте током владавине кнеза Михаила, упечатљиво визуелизује фотографија Анастаса Стојановића, из 1860, на којој кнез Михаило позира крај бисте кнеза Милоша.¹³⁰ Природно тело кнеза Михаила надопуњено је бесмртним политичким телом кнеза Милоша. Славни покојник је као симбол вечитог тела монархије надоградио природно тело кнеза Михаила, потврдивши сталност монархије, и гарантујући постојање другог, бесмртног тела актуелног владара.

Бесмртно тело кнеза Милоша, оличено у бисти, и природно тело кнеза Михаила спојили су се на посредан начин и приликом великог перформанса у Топчидеру 1865. године.¹³¹ Прослава педесетогодишњице Таковског устанка пропраћена је великим династичким церемонијалом у којем су се *сјединила* два владарева тела. Перформативно присутни кнез Михаило, и репрезентовани кнез Милош визуелизован Кососовом бистом, потврдили су тезу о два владарева тела. Биста кнеза Милоша постављена је у ротонду, која је симболизовала посвећени простор славе династије.¹³² На бисту је био постављен венац вечите победе. Тако је симулирана ситуација са оплакивања владара, када је венац од цвећа красио владареву главу. Вечито тело монархије је тако додатно посвећено, потврђујући и комеморативни карактер скултуралног медија, и сепулкрални карактер попрсних биста.

¹³⁰ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 406.

¹³¹ М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација – прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008), 9–51.

¹³² Исто, 27–28.

Наратив о два владарева тела функционисао је и у систему медијске репрезентације кнеза Михаила. Символично оприсутвовање два тела у једном медијуму, представљено на фотографији Анастаса Стојановића, реинтерпретирано је и на нереализованом цртежу медаље, који се чува у Архиву Србије (сл. 301).¹³³ У спомен прославе педесетогодишњице Таковског устанка дошло је до креирања низа медијских форми, у циљу визуелне глорификације таковског топоса. Нацрт нереализоване медаље указује на идеју о конституисању двојног тела, чија се суштина сублимира у наративу о два владарева тела.

Кружна форма медаље замишљена је по подобију кованог новца, чиме је истакнута симболична знаковност круга као супериорног геометријског облика, који симболички и физички дефинише уоквирену тему или појединца.

У самом кругу формирана су два медаљона у којима су наспрамно представљени кнез Милош и кнез Михаило. Оба медаљона конституише кружна форма змије која сама себе прождире, и тако затвара круг вечности и спиритуално посвећује уоквирене ликове. Тиме је уобличен иконограски тип змије – ураборос, који је постао и део породичног амблема Обреновића.

Целокупна композиција прожета је соларном симболиком, коју дефинише свевидеће ока, представљено у врху композиције. Зраци мудрости извиру из свевидећег ока и радијално падају на владаре, истичући њихову посвећеност и мудрост. Тако је извршен структурални трансфер источњачких мистичних знања у систем политичке иконографије српске монархије, док је наратив о два владарева тела задобио апсолутну и манифестацију. Божанска премудрост наткриљује владаре и легитимише њихова тела, која као легитимни представници власти полажу право на вечно саприсуство у мистерији власти.

Још један нереализовани нацрт за медаљу, поводом прославе педесетогодишњице Другог српског устанка, говори о конструисању слике два владарева тела. Феликс Каниц је публикувао цртеж у свом знаменитом делу *Serbien. Historisch-ethnographische reisestudien aus den Jahren 1859–1868*, из 1868.

¹³³ Цртеж се налази у власништву Архива Србије под инв. бр. ЛЈК 236-1.

године.¹³⁴ Поново су два владара представљена на аверсу медаље, и изнова је реинтерпретирана тема са античких новчића.¹³⁵ На римским новчићима, тело грчког бога Хелиоса дуплирано је профилним императоровим ликом, конституишући *једну врсту двојног бића које је чинило да се смртно тело човека може заменити супертелом бога.*¹³⁶ Представе римских тријумфатора и Sol Invictus-а у строгом двојном профилу имале су своју употребу у ранохришћанској иконографији, са представама цара Константина, а коначно се одомаћујући у оквиру структуре металних новчића апсолутистичких владара новог века. Идеја соларних религија је тако оваплоћена и на Каницовој медаљи, потврдивши истрајност светлосне симболике у домену медијске репрезентације дома Обреновића.

У профилном изразу, два владара се надопуњују и стварају јединствено, двојно тело династије Обреновић. Природно тело владајућег монарха сажима се у супертелу кнеза Милоша, али оно, упркос сједињењу, остаје јасно профилисано. У односу два тела, супертело вечите монархије је доминантно и супериорно. Међутим, положај супертела није искључиво хегемонистички, будући да је и природно тело владара неопходно у конституисању земаљске власти. Тако оба владарева тела остају аутономна, али и подређена свеукупној идеји мистерије власти и телесном дуализму владара.

Оба тела су озарена соларном симболиком, дефинисана сунчевим зрацима који извиру из круне. Апотеоза дома Обреновића сведочи о постојању у трансценденталном, идеалном телу монархије, саобразном идеји златног доба. Слика династичке конкордије визуелизује идеале вечитог пријатељства унутар дома Обреновића, али говори и о метафизичком карактеру владаревог тела, као и о вечном карактеру државног и културног устројства државе. Амбијенталну целину и њену симболичку потку употпуњују симболи мира, благостања и уметности, који, представљени на ободу композиције, симболизују свеопшти просперитет и културни развитак.

¹³⁴ F. Kanitz, *Serbien. Historisch-ethnographische reisestudien aus den Jahren 1859–1868*, Leipzig 1868, 444.

¹³⁵ J. P. Klenner, *Souveränes Kleingeld*, Ideengeschichte der Bildwissenschaft, Hrg. von J. Probst, J. Philipp Klenner, Suhrkamp 2009, 137–160.

¹³⁶ Исто, 137.

Два тела кнеза Михаила Обреновића

*Смрт владалаца и у најуређенијим приликама и одношајима, увек изазива потрес и неку врсту кризе духовне, док се не изврши тако звани пренос власти на новог носиоца... а како је тек у земљи где кнез нема порода, нема тестамената...*¹³⁷

Живан Живановић је пластично описао ситуацију након смрти кнеза Михаила која је претила да доведе до дезинтеграције читавог друштва. Он је потврдио тезу да је смрт владара симболички догађај, али и правни акт, што потврђује и аутор текста у *Видовдану*, с краја 1868. године:

*Смрт великог владоца је увек и код свих народа горак догађај, озбиљна несрећа, мученичка, изненадна смрт и ужасна смрт саставља катастрофу. Која отвара највеће опасности по државни опстанак. Природна несрећа оплакује се, неприродна пак узбуђује друштво. Потреса државу и распаљује страсти...*¹³⁸

Могући период турбуленције и политичке кризе, особито ако не постоји директни наследник, као што наводи Живановић, може да изазове дубље политичке потресе. Истовремено, смрт владара је симболички губитак заједнице, моменат када нација остаје без свога предводника. Тада долази до излива снажних емоција, што води ка израженој емпатији са преминулим монархом. Целокупан државни организам учествује у болу и туги. Лична смрт монарха постаје мала смрт сваког од чланова корпоралног државног тела. Страх и несигурност прожимају целу заједницу, и тек избор новог поглавара може да поврати изгубљену сигурност и устаљени ред.

Насилна смрт владара још снажније делује на чланове заједнице, који најчешће остају у стању дубоког шока. Брутални напад на владара појачава саосећајност са жртвом злочина, и истовремено поспешује осећање напуштености појединца. Природни страх, изазван актом насиља, поприма обележје колективне хистерије, која се манифестује јавним изливима туге и бола.

¹³⁷ Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века. Од Светоандрејске скупштине до проглашења независности 1858–1878*, књ. 1, Београд 1923, 207.

¹³⁸ *Београдске новости*, Видовдан, бр. 114, год. VIII (Београд, 31. мај 1868).

Насилна смрт кнеза Михаила као и неимање директног потомка, само су поспешили политичку нестабилност у друштву, засновану на страху и неверици. Вест о смрти кнеза шокантно је деловала на појединца, што потврђује и Живан Живановић:

*Ми смо били онда ђаци у Теразијској полугимназији, до Вознесењске цркве, и баш тада изашавши из школе, пали смо на улицу на тај глас и расули се свуда са књигама, да чујемо страшну и велику истину...*¹³⁹

Страшна вест покренула је механизам сећања, условивши да ментална слика убиства кнеза постане хронотопски хабитус појединца али и колективна меморијска представа нација. Сепарација и хипертензија проузроковали су да појединачни осећај постане неуротична тачка заједнице, на шта скреће пажњу текст пласиран у *Видовдану*:

*Од прекјуче увече наша је престоница погружена у дубоку жалост. Неможеш готово ни једно лице било у кући или на улици видети које би се смешило, свак обара очи на доле, као стидећи се нечувеног злочина... Чим се у вароши чуло за грозну катастрофу, одмах ти је све, и мало и велико, потрчало на топ. друм, и изашло да очима види и увери се да је истина што се готово веровати неможе. Тужни Србине, истина – ето ти мртво тело покојног господара носиш у црни конак. Није било ока које се не би оросило сузама...*¹⁴⁰

Могућа нетрпељивост спрема владара, која је постојала за време његовог живота, гасила се након његове смрти, нарочито ако је смрт проузрокована насилним путем. Негативна слика је поништена и преминули кнез је постао топос јавног уосећавања. Меморијска слика ипак је и даље тражила свој медијум, па је за потпуну емпатију било потребно мртво тело владара. Оно је постало интеграциони топос, како се наводи у тексту из *Видовдана*. Над покојниковим природним телом брисане су разлике и нетрпељивости. Колективни осећај кривице, и покренута катарзичност, дефинисани су над телом покојника. Осећај

¹³⁹ Ж. Живановић, *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*,. Од Светоандрејске скупштине до проглашења независности 1858–1878, књ. 1, 200.

¹⁴⁰ Видовдан, бр. 276, год. VIII (Београд, 31. децембар 1868).

личне одговорности говори о партиципацији поданика у владаревом политичком телу.

Убиством владара нарушена је природна равнотежа, будући да није поништено само владарево политичко тело већ је постојала претња да се девастира и његово политичко тело. Исти они (народ) који су поништили тело владара, започели су и процес његове реконструкције. Тако је недуго након убиства природног тела владара започело формирања његовог политичког, изванвременског тела. Одсуство директног наследника, агитација у корист породице Карађорђевић, као и делимично присуство османске државе довели су до потребе за рекреирањем другог тела кнеза Михаила, као претпоставке политичког континуитета династије Обреновић. Непосредно након убиства, у земљи је уведено ванредно стање, док је стабилизација постигнута пре свега захваљујући енергији и ауторитету Илије Гарашанина.¹⁴¹ Консолидација елите, оличена у намесничком режиму, довела је до почетка институционалног конструисања вечитог тела кнеза Михаила и монархије, у који се имао уподобити будући наследник престола, бочни потомак кнеза Михаила – малолетни Милан Обреновић.

Тако је 2. јуна у *Видовдану* објављен непотписани текст, који је пластично описао атмосферу у данима након убиства кнеза Михаила:

Сав се народ нашао зашрепашићен и чуди се ко могаше дићи руку да с освештаног престола обори светопомазану главу... Проклетство сви у глас уздижу Богу на злоковерну зверад ... старци и многи други долазе к мени да изјаве своју жалост, па љубе места, на којима је покојни господар лане и ове године долазећи амо у лов стојао, и моле да им се објави дан погребна да могу на ту тужну и горку свечаност доћи, да испуне своју последњу поданичку дужност. Још да вам јавим да овде као знамење невино проливане крви покојнога кнеза сматрају и то, што је јуче ујутро за чудо густа магла пала па до 8 непрестано држала. Народ узима да се то сунце помрачило. Уз то се још приповеда, да су јуче у зору неки Ритопечани, кад су ишли на воду, видели да је ова као крвава изгледала, а синоћ када је сунце залазило, сви Ритопечани кажу да су на западној

¹⁴¹ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 103–105.

страни видели на небу мали облачак, испод овога крст, од кога се претворио барјак, па за тим барјаком мртво тело подугачко, мало с главом и рукама опружено, изгледајући као прави мртац, око кога се са обе стране налазило двоје мале мртве деце. То се свуд по народу приповеда, па људи говоре да су то божији знаци на небу, који доказују да је невина крв кнежева до самог божијег престола прснула... Једини је глас свуда само клетва на изроде, који црне заставе вргоше да се данас вијају по СРБИЈИ: Вијала им се змија око срца и у кући.¹⁴²

Убиство владара дефинисано је као драматични догађај који поприма космолошке димензије, и који задире у домен митског и народног. Фолклорна митологија рекреира владарев лик и смешта га у домен популарних, архетипских слика, чија нарација постаје део српског миљеа у 19. веку.¹⁴³ Смрт божјег помазаника подигнута је на метафизички ниво, одредивши карактер драматичне борбе добра и зла. Светли лик владара је у контрасту се мрским ликом убице, и владарева смрт прелази на виши ниво, који жртву и његовог убицу дефинише на разини симбола. Међутим, монументална визија обоготвореног владара нужно је морала да поприми телесну форму, макар она била и у категорији менталних пројекција, каква је била колективна визија житеља Ритопека. Пропадљиво тело мртвог владара, као део визије Ритопечана, требало је преобразити у славно, вечито владарево тело. Мртав кнез и мртва деца требало је да се реанимирају и инкорпорирају у јединствено, политичко тело монарха. Обнова владаревог тела је било кључно политичко питање, које је требало да резултира поновним сједињењем распуклог, композитног тела државе.

Реанимација вечитог владаревог тела заснована је на уобичајеном ступњевитом процесу а поштовање владарског фунералног програма на стриктном поштовању процедуре. Основе погребног церемонијала дома Хабзбурговаца временом су постале део јединствене културе смрти династије Обреновић.

¹⁴² Видовдан, бр. 116, год. VIII (Београд, 2. јун 1868).

¹⁴³ Д. Антонијевић, *Окултна историја: претсказања и веровања о српским владарима и знаменитим догађајима и 19. веку*, Годишњак за друштвену историју, св.1, год. VII (Београд 2000), 1–22.

Већ 31. маја 1866. године, у *Српским новинама* је објављен комплетан програм фунералних свечаности,¹⁴⁴ организованих у циљу додатне мобилизације јавног мњења.¹⁴⁵ Први ступањ у вишедневној церемонијалној жалости подразумевао је следеће:

Посмртни остаци Његове Светлости Књаза Михаила биће у сали двора књажевог у суботу и недељу 1 и 2 јунија од седам изјутра до 7 по подне последњем целивању свега народа изложене.

- Свештеници одређени од митрополита читаће наизменце света јеванђеља. По четири гардиста чуваће при том стражу.

- Народ на последње целивање долазећи ступаће у највећој тишини на десна врата у салу и без даљег задржавања излазиће на лева врата на поље. Ред при томе у самоме зданију двора одржаваће господа официри и професори са питомцима војне академије.¹⁴⁶

Уобичајени протокол је испоштован и кнежево тело је јавно изложено. Мртви владар је требало да појача саосећање становништва, и да као уједињујући симбол додатно сједини државни организам. У жижичеремонијалног спектакла налазио се усмрћени владар у дворској сали, што је сликовито описао Феликс Каниц:

А нашао сам га убијена рукама злочинаца, високо постављена на катафалк, са смиреним цртама лица, које ни многобројне посекоштине нису могле да унаказе, у раскошном народном оделу, са златним крстом у осакаћеним рукама, више главе два јастучета са перјаним калпаком и мачем, поред тога два сомотна јастучета са блиставим ордењем којим су му европски владари изразили своје поштовање, на десној страни молитвени пулт за којим су свештеници, пуни достојанства у свечаним одеждама, тихо читали тропаре. Око ковчега, поред кога су држали стражу официри и гардисти, било је цвеће које је кнез за живота

¹⁴⁴ *Распоред при спроводу и погребу посмртни остаци Његове Светлости књаза српског Михаила М. Обреновића II*, Српске новине, бр. 64, год. XXXIV (Београд, 31. мај 1868), 274.

¹⁴⁵ О јавном мњењу и фунералним процесијама у част кнеза Михаила: Ј. Новаковић, *Гроб кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића у београдској Саборној цркви* (рукопис дипломског рада, Филозофски факултет у Београду), Београд 2005, 37–44.

¹⁴⁶ *Распоред при спроводу и погребу посмртни остаци Његове Светлости књаза српског Михаила М. Обреновића II*, Српске новине, бр. 64, год. XXXIV (Београд, 31. мај 1868), 274.

највише волео. У дугој поворци народа, која се кретала ка двору да би одала последњу пошту мртвом кнезу, било је људи из свих сталежа.¹⁴⁷

Каниц описује осакаћено владарево тело, посебно наглашавајући лице које упркос посекотинама није изгубило на достојанству. Међутим, искасапљено кнежево тело и посебно осакаћена глава деловали су застрашујуће на друге очевице. Бенјамин Калај у свом виђењу изложеног кнежевог тела посебно апострофира изобличено лице мртвог владара.¹⁴⁸

Потребу за преображајем кнежевог тела осетио је и Феликс Каниц, који истиче низ симболичких детаља у функцији надилажења сурове реалности. Тако кнежеве личне инсигније, као и његово свечано државно одело, симболизују непропадљивост институције власти, као и апсолутност монархијског устројства. Уосталом, и Каниц сугерише Анастасу Јовановићу да се обична сабља која је била стављена уз њега замени неком достојнијом,¹⁴⁹ на основу чега би се манифестовао дигнитет круне и владаревог другог, вечитог тела, указавши на двоструко виђење владаревог тела.

Кнежево тело преобучено је у одору вечите славе, што је потврђено читањем псалама који у садејству са новим, чистим кнежевим оделом потцртавају хришћански карактер тужне свечаности. Они гарантују васкрс пропадљивог тела и већ, сада и овде, антиципирају нови живот покојника.¹⁵⁰ Симболику рајског насеља истичу и палме која окружују владарево тело.

Хришћански патос и симболика државног присуства дефинисали су представу која се одиграла пред очима јавности. Сала двора је постала театарска сцена у којој су учествовали *чланови свих сталежа*, партиципирајући у поновној изградњи композитног дела државе.

Поменутој сцену је нацртао Каниц, која је пласирана у *Leipziger Illusrierte Zeitung*, 1868. године.¹⁵¹ Цртеж је касније масовно литографисан и представљен у различитим видовима. Коначно се нашао и у знаменитом Каницовом делу *Србија*,

¹⁴⁷ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 114.

¹⁴⁸ *Дневник Бенјамина Калаја 1868–1875*, ур. А. Раденић, Београд 2002, 30.

¹⁴⁹ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 111.

¹⁵⁰ О хришћанском аспекту ритула: Ј. Новаковић, *Гроб кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића у београдској Саборној цркви* (рукопис дипломског рада), 41–43.

¹⁵¹ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 112.

земља и становништво, које је током 19. века имало неколико издања.¹⁵² Цртеж је фоторепродукован и у албуму породице Јовановић.¹⁵³ У албуму се поред представа из династичке историје нашла и фоторепродукција кнеза Михаила на катафалку, чиме је потврђена династичка пропаганда, као и снага визуелног у конструисању сећања (сл. 302).

Каниц визуелизује моменат оплакивања великог покојника и тренутак читања покајних псалама. Бол и реторичност дефинишу композицију, и наводе посматрача на саосећање са великим кнезом. Цртеж упућује на процес рекреирања вечитог владаревог тела, које осим симбиличких владаревих инсигнија дефинише и низ посмртница на зидовима просторије. Колорисана посмртница на свили, са датумом рођења и смрти кнеза,¹⁵⁴ изведена је по подбију посмртнице кнеза Милоша.¹⁵⁵ Кнежевски грб представља и мења самог владара, као његов нефигурални заменик. Грб категоријално замењује кнеза, и указује на непроменљивост Кнежевине и владајуће породице.

Бенјамин Калај¹⁵⁶ казује да је свечани катафалк био застакљен, и да се кнежево лице могло кроз стакло видети. На Каницовом цртежу катафалк са кнежевим телом је отворен (незастакљен), што упућује на демократичност представе. Наиме, дистанца између мртвог кнеза и посматрача је укинута, и додир са владаревим лешом је постао непосредан, готово тактилан. Стакло као преграда и метафора раздвајања два света је укинута, и псеудодемократичност између кнеза и поданика је поново успостављена. Тако се владарево композитно тело није могло ни у смрти одвојити од свог организма, чиме је упућена јасна порука о јединственом телу владара и народа.

Убрзо након сахране кнеза Михаила, већ 13. јула појавио се оглас у дневним новинама у којем се рекламира *Нова литографисана слика изложбе смртних остатака последњем целивању блаженопочившег кнеза Михаила М. Обреновића*, која се на великом листу (тондрук) продаје, по цени од осам гроша, и

¹⁵² Исто, 115.

¹⁵³ М. Тодић, *Конструкција идентитета у породичном фото-албуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 526–566.

¹⁵⁴ Посмртница се налази у власништву Историјском музеју Србије под инв. бр. 3–109: *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, ур. А. Вујновић, Београд 2012, 134.

¹⁵⁵ Посмртница се налази у власништву Историјском музеју Србије и заведена је под инв. 452: Исто, 108.

¹⁵⁶ *Дневник Бенјамина Калаја 1868–1875*, ур. А. Раденић, 37.

која се може купити у државној ксилографији код Драгутина Пајнлиха.¹⁵⁷ Не можемо са сигурношћу тврдити да ли је у питању Каницов цртеж или нека друга верзија приказа тужног догађаја. У сваком случају, пракса литографисања је настављена. Литографија Ј. Бауера, у издању Г. Халера, приказује редуковану верзију тужног догађаја (сл. 303).¹⁵⁸ Његова аутентичност је замагљена, што доводи до истицања симболичке ноте приказа. У односу на Каницев приказ, нису представљене велике кнежеве посмртнице на зидовима свечане сале, док је број учесника смањено, постигавши нагласак на кнежевом телу. Изостављен је и приказ емпатије и бола очевидаца догађаја, па је церемонијални патос постао израженији. Представа је требало да прикаже политичко тело владара, које се појављује пред посматрачем без видљивих рана, у свом идеалном бесмртном облику. Представа је заправо својеврстан театрално инсцениран догађај, који сведочи о изванвременској структури власти и снази другог, вечитог владаревог тела.

Идеолог читавог фунералног церемонијала вероватно је био Анастас Јовановић. Свестрани уметник, већ осведочен у вођењу погребног церемонијала у славу преминулог кнеза Милоша, наметнуо се као природан избор. Потврду ове тезе посредно даје и Феликс Каниц,¹⁵⁹ да му је управо Јовановић, у својству дворског управитеља, дозволио да види тело владара изложено у ковчегу.

Истовремено, председник државног савета Цветко Рајевић, који је био формални управитељ спровода кнеза Михаила, био је задужен за креирање и јавно публикување исцрпног програма везаног за пренос тела кнеза Михаила до Саборне цркве.¹⁶⁰ Искуство Рајевића, који је истоветну улогу имао и приликом погребња кнеза Милоша, као и његов високи државни положај, свакако су га препоручили за режисера фунералне процесије, чији је програм у целости објављен 31. маја у *Српским новинама*.¹⁶¹

¹⁵⁷ Српске новине, бр. 95, год. XXXIV (Београд, 13. јул 1868), 378.

¹⁵⁸ Литографија је у власништву Галерије Матице српске под инв. бр. III -965.

¹⁵⁹ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 111.

¹⁶⁰ *Распоред при спроводу и погребу посмртни остаци Његове Светлости књаза српског Михаила М. Обреновића II*, Српске новине, бр. 64, год. XXXIV (Београд, 31. мај 1868), 274.

¹⁶¹ *Распоред при спроводу и погребу посмртни остаци Његове Светлости књаза српског Михаила М. Обреновића II*, Српске новине, бр. 64, год. XXXIV (Београд, 31. мај 1868), 274.

Редуковану верзију преноса кнежевог тела, као и његовог укопа, описује Феликс Каниц:

У 8 часова ујутро један члан Привременог намесништва, председник владе, енглески генерални конзул, командант армије и три висока државна функционера подигли су метални ковчег на мртвачка кола у која је било упрегнуто шест враница и погребна поворка кренула је од двора ка Саборној цркви, на челу су биле народна и редовна војска, затим питомци артиљеријске школе, студенти, разна удружења, певачко друштво, свештеници и дворски персонал. Неколико државних чиновника и официра носили су поклопац ковчега с венцем, на чијим су широким тракама биле извезене речи: Југословенска емиграција, и Твоја мисао погинути неће. Два момка су на повоцу водила једног коња са бојном опремом којег је кнез за живота најрадије јахао. Непосредно испред мртвачких кола ишли су високи свештеници, који су певали псалме, момци са буктињама, и дворска послуга са инсигнијама кнежевског достојанства. Иза кола су ишле удова књегинја и ближе рођаке у црнини, затим пешице, иза њих се формирала поворка народа. Црквени обред су чинили говор митрополита, у коме је слављен почивши кнез и изабраник српског народа и уобичајено велико опело. Црнином застрта Саборна црква треперила је у светлости свећа, а катафалк је био украшен свежим цвећем. После завршеног обреда ковчег је спуштен у кнежевску гробницу у припрати цркве. За сво време одјекивале су топовске салве са тврђаве. У црквеној порти су према источњачком обичају окупљеном народу подељене свеће да их припали за покој душе...¹⁶²

Опис величанствене и достојне церемоније преноса кнежевог тела изведен је у складу са достојанством покојника. Буктиње у ноћи, кнежев коњ у бојној опреми, појање свештеника, помпезна запрега са шест коња,¹⁶³ као и присуство припадника државних и културних организација, деловали су узвишено на појединца. Медијски изрази су произвели јединствени осећај код реципијента, који је вероватно ганут посматрао велики спектакл. Посебно је акцентован призор у чијем се фокусу нашао кнежев коњ у борбеној опреми. Коњ је постао амблематски спомен одсутног кнеза и жива екстензија његовог вечитога тела.

¹⁶² Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 114.

¹⁶³ *Дневник Бенјамина Калаја 1868–1875*, ур. А. Раденић, 26.

Омиљени кнежев коњ је манифестовао снагу почившег кнеза и његов борбени дух, који је подржан и траком која је красила венац са исписаним мотом: *Твоја мисао погинути неће*. Поворка бола и патње покренула је сва чула код посматрача, који је тронут и са пуно пијетета гледао последњи кнежев испраћај. Бенјамин Калај пластично дочарава излив емоција који је пратио пренос тела великог покојника:

*Свуда где су кола пролазила искупљени народ, не само на улици него и онај који је запосео прозоре кућа, брзнуо је у силан плач, и ударио у кукњаву...*¹⁶⁴

Коначно раздвајање од њиховог господара изазвало је ланчану реакцију становништва. Потресеност сваког појединца постала је део колективне, готово хистеричног стања испуњеног страхом и зебњом услед изненадног губитка. Изештај из *Видовдана* пластично дочарава последње тренутке кнежевег фунералног церемонијала, и указује на тугу која је потресла престоницу:

*И чим опази народ на улици последње остатке свог великог господара - разлеже се на ново јаук и плач, ком ни краја није било. А када пиноирска чета избаци плетуне, и народ дознаде да је већ мртви господар спуштен у гробницу, онда је дошла народна туга до своје кулминације - ох нема, нема га више међу нама, плакаше свако живо и очајање запре свима уста. То је био страшан тренутак у нашем животу - скроз потресени почели су људи разилазити се не знајући шта да раде. Чисто паралисани нечувеном жалошћу...*¹⁶⁵

Уколико је грб на свиленој помртници мењао одсутног владара, као потврда његове непропадљиве телесности, онда је владареву телесну неуништивост пластично дочарала читуља са кнежевим ликом (сл. 304) Кнежева читуља из Музеја у Неготину представља потврду кнежеве идеалне телесности, која надилази разарајућу моћ смрти. Кнежева канонска слика приказује га у церемонијалној одежди, на врхунцу моћи и снаге. Представа верификује снагу другог владаревог тела, и указује, да је идеја монархије непропадљива, будући, реинкарнирана у телу бесмртног владара.

¹⁶⁴ Исто, 36.

¹⁶⁵ Видовдан, бр. 117, год. VIII (Београд, 3. јун 1868).

Месец јун је протекао у знаку парастоса великом покојнику, евоцирајући и утврђујући сећање на кнеза. Вештина умирања претакала се у вештину сећања, која је настојала да презервира кнежево идеално, вечито тело. Тако је у грчкој цркви у Бечу 15. јуна одржан парастос кнезу Михаилу.¹⁶⁶ У средини цркве постављен је катафалк прекривен свиленим покровом са извезеним кнежевским грбом, који је представљао кнеза и визуелизовао његово политичко, бесмртно тело. На катафалку је постављено кољиво и стотину упаљених свећа, које су директно асоцирале на хришћански карактер свечаности. Целокупан спектакл одиграо се пред уваженим званицама: са десне стране катафалка стајали су са упаљеним свећама кнегиња Јулија, грофови Хуњади, барон Бајст, министар војни Франк... Високо друштво је било одевено по правилима декорума: мушкарци у црним фракковима, са истакнутим ордењем, а госпође у дугим црним хаљинама.

Истога дана парастоси су одржани и у црквама у Новом Саду, Будиму, Сегедину и Сремским Карловцима,¹⁶⁷ условивши да парастос кнезу постане дан опште жалости читавог српског национа, без обзира на државне границе у којима је живео. Тога дана су цркве претваране у перформативно поље уподобљено дану сећања на знаменитог покојника. Тако је црква у Сегедину била комплетно застрта црним завесама, с идејом визуелизације туге и жалости за преминулим владаром.¹⁶⁸

Парастос кнезу Михаилу одржан је у Вршцу 22. јуна,¹⁶⁹ са експлицитном визуелизацијом идеје о два владарева тела. У цркви је постављен катафалк обавијен црном чојом и искићен венцима и ловорима. Поврх катафалка нашао се позлаћени крст на чијем је врху био венац, са јасном алузијом на рајско насеље које чека великог кнеза. Са све четири стране катафалка постављене су слике кнеза Михаила у генералској униформи, које су дефинисале непропадљивост кнежевог политичког тела и неуништивост државне творевине. Слика владара постала је супститут његовог вечитог тела. Пропадљиво тело је симболично представљено катафалком, док су кнежеве слике постале амблеми његовог

¹⁶⁶ Видовдан, бр. 132, год. VIII (Београд, 18. јун 1868).

¹⁶⁷ Видовдан, бр. 132, год. VIII (Београд, 18. јун 1868).

¹⁶⁸ Видовдан, бр. 132, год. VIII (Београд, 18. јун 1868).

¹⁶⁹ Видовдан, бр. 138, год. VIII (Београд, 26. јун 1868).

непропадљивог тела. Мултиплициране *велике* слике почившег кнеза репрезентовале су одсутног кнеза, учинивши његово присуство опипљивим.

Приказ велике туге у вршачкој цркви и медијски је употпуњен у складу са правилима вештине умирања. Шеснаест девојака, под црним покривалима и са свећама у рукама, стајале су са десне стране катафалка, изражавајући тугу и жалост и осветљавајући небески кнежав дом. Свака од њих је постала симбол туге и жалости, надопуњујући се са младићима у српском народном оделу и са голим сабљама у рукама, који су стајали с леве стране катафалка. Туга и уздржаност, слабост и снага, манифестовани су родном *одредивошћу* у славу покојника. Попут девојака, и младићи су дефинисани као симболичне фигуре. Они су указали на потентност нације, али и кнеза, који је и у смрти гарант виталности вечитог тела монархије. На крају извештаја наводи се да је Вршац преображен у складу са тужним ритуалом. Пијаца, црква, као и многобројне куће¹⁷⁰ били су обавијени у црно. Град је постао мрачна кулиса, и перформативно поље дефинисано жалошћу.

Свеприсутна патња, као и медијска манипулација проузроковале су потребу за креирањем трећег медијског тела почившег кнеза, које би било у функцији легитимисања и одржавања живим његовог вечитог, неуништивог владарског тела. У сврху конституисања медијског тела кнеза Михаила искоришћене су различите медијске форме. Пропагандно-медијски систем је покренут већ у јуну 1868. године, пласирањем у *Видовдану* ангажованог текста (рекламе):

*За спомен покојнога кнеза Михаила имају ливене медаље, које се продају по вароши. Исто тако има и красних фотографија које представљају незаборављеног покојника у разним видовима, и малих и великих и за салоне и за канцеларије. И медаље и фотографије се могу видети на Теразијама у трговини браће Величковић, а добијају се преко ондашњег трговачког агента г. Јевђенија Поповића.*¹⁷¹

¹⁷⁰ Видовдан, бр. 138, год. VIII (Београд 26. јун 1868).

¹⁷¹ Видовдан, бр. 129, год. VIII (Београд, 27. јун 1868).

Медаље и фотографије различитих величина глорификовале су великог покојника у различитим видовима, са жељом да се рекреира кнежев бесмртни лик, чији је медијски живот гаранција неуништивости монархије и владајуће породице. Започети процес медијског конституисања трећег владаревог тела текао је упоредо са идејом о подизању споменика кнезу Михаилу, оличеном у знаменитим пројектима руског уметника Михаила Осиповича Микешина.¹⁷² На два представљама у фокусу је кнежев лик, који представља фокалну али и симболичку жижу целокупне композиција. Ниједан од два предвиђена споменика није реализован, али су оба директно указала на идеју имортализације владаревог бесмртног тела. На једном од два Микешинова споменичка решења, лежећа фигура кнеза требало је да буде у фокусу спомен-капеле у Кошутњаку. Уснули лик кнеза претпостављао је његову херојску имортализацију, и намеру да се визуелизује владарево непропадљиво тело, које обитава у пантеону вечности. Други пројекат је претпоставио фигуралну представу кнеза, која је требало да буде постављена у граду.¹⁷³ Потентни владар у херојској, победоносној пози визуелизовао је кнежево природно тело. Моћни владар, самоуверено постављен у односу на Али Риза пашу, симболише активну моћ, и визуелизује кнежеву земаљску делатност. Обе представе се могу инкорпорирати у домен наратива о два владарева тела. Једно тело је природно, моћно, али ипак земаљско, дакле нестално, и друго тело је вечно, које конституише стабилну и вечиту природу неумрлог кнеза.

У критичном моменту по династију и државу, у доба интересгнума, било је потребно произвести треће, медијско тело владара. Млади престолонаследник и влада намесника нису били довољни јемци мира у држави, и стога је на сцену ступила вера у моћ слике преминулог монарха. Било је потребно произвести вакум, простор, топос, неодређени хабитус заснован на антитези: смртно тело–божанско тело, алегорија–историја...У том лиминалном простору,¹⁷⁴ који је заправо својеврстан процес преображаја, хаос се претвара у ред, док се распад трансформише у контролисани поредак. Тада и ту јавља се владарска слика као

¹⁷² М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 47–48.

¹⁷³ Исто, 48–49.

¹⁷⁴ В. Гарнер, *Варијације на тему лиминалности*, Градина, год. 21, бр. 10 (Ниш 1986), 40–56.

треће тело почившег кнеза, његов сликовни супститут.¹⁷⁵ Структуралном трансформацијом, парадоксалн, или не, нестанак тела постаје основ одржања, и слика владара се потврђује као ритуализована пракса, која гарантује опстанак монархије. Тако је 1869. године Ђорђе Малетић написао знаменити спев *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III, погинушег у Топчидеру 29. маја 1868. Слика из народног живота*.¹⁷⁶ У прологу 47 јавља се сликовита представа кнеза Михаила на одру. Убрзо писац у дијалектички интониран наратив уводи антитезу добра и зла, кривице и катарзе, таме и светлости...који се сублимирају у фигури зликовца и кнежевог сликовног супститута. Кнежев убица као симбол зла бива прогоњен од фурије. Алегоријска персонификација срџбе и беса заправо је отелотворени убицин алтерего, који га прогони са кнежевим портретом у рукама. Испочетка, крвави кнежев портретни лик се преображава и на крају спева постаје његов непропадљиви телесни заменик, сликовно овековечен у белој ризи. Вечито, медијско монархово тело коначно се материјализује на крају текста: *На среди подигнут споменик. Који представља кнеза Михаила по предлогу Микешиновом. Около множина народа, а до самог споменика деца, девојке и момци са венцима и цвећем, а војници са заставама*.¹⁷⁷

Ђура Јакшић у склопу улоге династичког панегиричара је исте године написао песму *На гробу кнеза Михаила*,¹⁷⁸ јасно указавши на јединство визуелног и вербалног у рекреирању кнежевог политичког тела. Он је и визуелним средствима материјализовао идеју о о бесмртном владаревом телу сублимираном у знаменитој слици *Смрт кнеза Михаила*, из 1868. године (сл. 305).¹⁷⁹ Дискурс сећања и вештина умирања успоставили су јединствени образац са кнезом у главној улози. У жижи сликовне композиције налази се мртво тело кнеза Михаила. Одсуство убице даје представи симболичку конотацију, лишивши је историјске нарације. Драмском афектацијом сликар је успоставио неми дијалог са

¹⁷⁵ На ставове Виктора Тарнера у контексту два владарева тела указано је, у: A. Zanger, *Lim(b) inal Images. Betwixt and Between. Louis XIV' Martial and Martial Bodies*, From the Royal to the Republican Body, Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-Century France, Ed. By Sara E. Melzer, Kathryn Norberg, University of California Press 1993, 32-63.

¹⁷⁶ Ђ. Малетић, *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III, погинушег у Топчидеру 29. маја 1868. Слика из народног живот*, Београд 1869.

¹⁷⁷ Исто, 70.

¹⁷⁸ Д. Иванић, *Песме*, Сабрана дела, књ. I, Београд 1978, 161–166.

¹⁷⁹ Основне информације о слици: Н. Кусовац, Ђура Јакшић, *Сликарство*, Сабрана дела, књ. VI, Београд 1978, 164.

посматрачем. Уметник не објашњава догађај, већ га на реторичан начин сугерише и премешта акт убиства на виши, изванвременски ниво. Изостављањем приказа злочина и самог убице, сликар производи код посматрача осећај језе, јер се страшни злочин само наслућује. Посматрач се постепено наводи на непојмљиви злочин, који остаје скривен иза друге стране визуелног. Он бива саучесник шокантног догађаја, чија се стравичност истиче управо одсуством самог реалног акта убиства. Слика одише намештеним штимунгом, који ствара утисак театралне афектације и драматског патоса. Сенке и светлост, контрастне боје, као и кулисност представе, увлаче посматрача у домен игре фикције и стварности, документарности и илузије, са намером конституисања прорачунато извештаченог приказа кнежеве смрти.

Међутим, на слици је очита и извесна нота веризма у представи позеленелог, готово сабласног кнежевог лица, које се ипак, извесном стилизацијом, премешта у домен апстракције. Документарност је устукнула пред уметниковом фикцијом и политичком улогом слике. Осакаћено лице је прерађено, па кнежев лик постаје парадигма апстрахованог, политичког кнежевог тела. Слика кнеза постала је скуп симбола, који је жанровски сврставају у домен ванитаса. Свећа постаје парадигма кнежеве удвојене телесности, будући да истовремено указује на трошност и пропадљивост, али и на вечност кнежевог јавног тела. Слика на учени начин драматизује сцену да би посматрача подстакао на уосећавање кнежеве смрти, која сведеном употребом реторичких средстава постаје политички памфлет.

Учена структура Јакшићеве слике и њена претпостављена инклузивност нису биле пријемчиве за шире слојеве. Требало је једноставније испричати догађај, и у ту сврху је настало више визуелних приказа о убиству кнеза. Мит је тражио жртву али и оне који су се усудили да оскрнавe владарево тело. Аутор текста у *Видовдану* дочарава читаоцима структуру и последице убиства кнеза Михаила:

Српски Бог уништио је овог демона - он је сада у ланцима свог злочинства - он није виша сила, која ради, која упропаићава Србе и која је била на путу да у пропаст суноврати наш патнички народ - овај демон је мртав - мртав и за себе,

*и за своје потомство, и за сав свет - он је бачен у мрак вечне заборавности и проклетства...*¹⁸⁰

Чланак је подржан вешћу да је тога дана убијено четрнаест затвореника, осумњичених за убиство кнеза. Поменути демон заправо је стварни убица Коста Радовановић, али и *скривени* атентатор оличен у лику Александра Карађорђевића. У истом дану су дезинтегрисана тела четрнаесторице завереника, као претпоставка реинтеграције кнежевог политичког тела. Тако је дошло до поравнања једначине, засноване на збирној равнотежи тела владара и антитета убица. Жртва је тражила убицу, и обратно, чиме је дошло до космолошког баланса, барем како су га видели идеолози мистичног поимања владаревог тела, чија је функционалност пре свега била политичка.

Убиство кнеза је попримило симболичку потку, и изванредно владарево тело морало је да се преобрази у вечито тело монархије. Чињеница да је кнез убијен у друштву своје младе рођаке, која му је била и љубавница, могла је у доброј мери да дестабилизује мит о непропадљивом и природно моралном телу владара. Кнежева веза са Катарином Константиновић није била примљена са одобравањем, што је допринело урушавању његове представе у јавности.¹⁸¹ Суверен није дезинтегрисан херојски, нити природном (лепом) смрћу, окружен својим најближим. Напротив, он је поништен у току фриволне шетње по Топчидеру, и то у друштву своје рођаке. Овакву, моралну деконструкцију владаревог тела требало је апстраховати и сместити у домен безусловне категоријалности.

За реинтеграцију кнежевог тела биле су потребне мрске убице, управо они који су поништили кнежево чисто тело. Један помало наиван цртеж из Музеја у Неготину приказује сусрет кнеза Михаила са убицама – Рогићем, Ристићем и Костом Радовановићем, како се наводи у инскрипцији (сл. 306)¹⁸² Кнез је представљен безазлено, док су убице уприличене да изгледају потуљено. Непознати аутор заправо контрастира злочинце и невину жртву, антиципирајући тмурни догађај.

¹⁸⁰ Видовдан, бр. 154, год. VIII (Београд, 16. јул 1868).

¹⁸¹ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 98.

¹⁸² Цртеж се налази у власништву Музеја Крајине у Неготину, и заведен је под инв. бр. 74.

Моменат убиства визуелизован је и на литографији Теодора Брајдвизера, насталој око 1870.¹⁸³ Убице које пуцају приказани су у предњем плану слике, наткриљени тамном сенком, док је смртно рањени кнез обасјан светлошћу. Контраст таме и светлости, атентатора и жртве, метафизички уздиже слику, и догађај убиства објашњава категоријама правде и неправде.

Још експресивнији приказ убиства кнеза овековечен је на фоторепродукцији литографије Винченца Кацлера из Историјског музеја Србије,¹⁸⁴ из око 1870. године, са инскрипцијом *Грозно убиство књаза србског* (сл. 307). Аутор је представио акт деструкције владаревог тела, приказавши моменат када Коста Радовановић сече кнеза Михаила.¹⁸⁵ За разлику од Брајдвизерове литографије, засноване на својеврсној дистинкцији добра и зла, на Кацлеровој је поменути антипод представљен на природан начин и више асоцира на неку илустрацију из династичке историје, него на митски, симболички догађај.

Дуготрајност поменуте композиције видљива је и почетком 20. века, када је поводом годишњице убиства у *Вечерњим новостима* пласирана визуелна варијација на Кацлеров приказ.¹⁸⁶

Лик кнеза Михаила, као метафора вечитог тела монархије, и лик његовог убице, као симбол таме и злобе, коначно су материјализовани на великом сепулкралном споменику у Саборној цркви у Београду. Фигурални споменик, као део слојевите споменичке целине, постављен је 1874. године, на шта упућује писмо Антонија Радивојевића, надзорника над добрима кнеза Михала, упућено др Пацеку исте године.¹⁸⁷ Постамент је већ био постављен – вероватно до 1872. године – и изображен у виду *једног астала мермерног*.¹⁸⁸ На плочи причвршћеној на зид, уоквиреној са два стубића, налази се натпис:

Ко вјерује у мене ако и умре живеће. Јован, 11, 25

¹⁸³ Галерија Матице српске, ур. Л. Шелмић, 485.

¹⁸⁴ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, 109.

¹⁸⁵ Илија Ђукановић, *Убиство кнеза Михаила и догађаји о којима се није смело говорити*, Београд 1990, књ. 1, 114–115.

¹⁸⁶ Вечерње новости, бр. 146, год. XIX (Београд, 29. мај 1911).

¹⁸⁷ АС, ПО-72, 345, наведено у: Ј. Новаковић, *Гроб кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића у београдској Саборној цркви*, 58.

¹⁸⁸ Исто, 58.

КЊАЗУ СРПСКОМ МИХАИЛУ М. ОБРЕНОВИЋУ III

Рођеном 4. септембра 1823. Погинулом 29. маја 1868.

УДОВИЦА ЈУЛИЈА

Крајем 1874. године на постојећу конструкцију постављен је стилизовани бакарни саркофаг, украшен бронзаним елементима.¹⁸⁹ У средишњем делу прочеља саркофага налази се у дубоком рељефу изрезбарени грб дома Обреновића. Грб је формиран од штита са крстом и оцилима, а опасује га змија која сама себи гута реп. Змија са круном на глави је симбол мудрости, али и амблем породице Обреновић. На крацима крста су исписане кључне године из националне и династичке историје – 1389, година Косовског боја, и 1815, година Таковског устанка. Испод штита се налази лични мото кнеза Михаила, као и дома Обреновића: *Tempus et meum ius* (Време и моје право).¹⁹⁰

Коначно, на самом саркофагу је постављена монументална фигура арханђела Михаила, који у рукама држи велики тријумфални крст и мач. Отелотворен у виду змије, арханђел стоји на демону којег је својим победоносним оружјем усмртио. Моћна стојећа фигура предводника анђеоских сила свакако представља симбол победе правде над неправом, и доброте над злом. Предводник божје армије представља самог почившег кнеза, који сада у виду арханђела Михаила постаје репрезентативно присутан. Немогућност изображења владарских ликова у православним црквама у том периоду довела је до тога да скулптура арханђела Михаила постане скривена слика почившег кнеза. Два имењака су се сјединила у јединственом медијском изразу, и у једном медијуму, недвосмислено симболишући победу и вечиту славу великог покојника. Мимикрисани кнежев лик у славном, војујућем ставу симболише победу вечитог тела монархије над насиљем и тиранијом. Велики демон, који у самртним мукама умире под арханђеловим ногама, метафора је кнежевог убице Косте Радовановића, и симбол мрскости и поганости. Тако је један реалан политички догађај пренесен у домен библијске борбе светлости и таме, где јунаци и антијунаци из световне историје постају преносни актери грандиозне метаисторијске борбе.

¹⁸⁹ Исто, 59.

¹⁹⁰ Исто, 59.

Кнежево убиство је искоришћено за *сондирање* терена, и одржавање монархијског система под окриљем политичке олигархије.¹⁹¹ Слика убиства демона постала је парадигма смрти политичких непријатеља монархије и режима, без обзира да ли је претња дошла од поборника републиканског облика владавине, која се донекле могла наслутити у позадини убиства кнеза Михаила, или је она лежала у опасности од доласка на престо супарничке династије Карђорђевић.¹⁹²

Два тела краља Милана Обреновића

Последње деценије 19. века обележила је контроверзна личност краља Милана. Силазак са престола, буран приватни али и јавни живот, сувладарство са сином, и низ других појединости отежавају смештање лика краља Милана у наратив о два владарева тела.

Ни код једног другог српског владара није теже подвући јасну линију која раздваја владареву приватну и јавну, политичку личност. Турбулентан живот краља Милана пренео се и на догађаје везане за његову смрт. Краљ Милан није умро као званични владар. Истовремено, краљ је сахрањен по протоколу хабзбуршког владарског церемонијала, али по прописима Српске православне цркве, што усложњава, али донекле и олакшава, праћење процеса рекреирања његовог другог, владарског тела, као и конституисање његовог трећег, медијског тела.

Омиљени владар војске и појединих политичких структура, особито у Напредној странци, стекао је током живота велики број непријатеља. Обрачун са монархијом и домом Обреновића водио се преко тела краља Милана. Хипертрофиране су владареве карактерне особине, као и политички и идеолошки ставови, па је његово тело постало карикатурални медијум за негативну кампању опозиције и представника елите, незадовољне политичким стањем у земљи. Тако

¹⁹¹ В. Јовановић, *Тајна полиција Кнежевине Србије*, 115.

¹⁹² Исто, 98–116.

је последњу деценију 19. века обележио сукоб између владајуће куће и представника опозиције, вођен око слободе штампе.¹⁹³

Режим је покушао да цензуром заустави разградњу и десакрализацију тела краља Александра, и особито краља Милана. Бројни судски процеси, забране визуелних представа и појединих листова, те накнадна помиловања њихових уредника, обележили су крај 19. века у Краљевини Србији.

Студија овакве друштвене климе може се извести на основу деловања шаљивих новина *Геца лист за шалу и сатиру*, које су излазиле у Београду у периоду 1892–1893. године.¹⁹⁴ Овај сатирични лист је континуирано исмевао лик краља Милана. Небројене карикатуре вређале су владарев дигнитет, као и његову телесну појавност. Изгубиши харизму и владарско достојанство, српски краљ је постао аустријски слуга а његова личност, на бројним карикатуралним приказима, изврнута је руглу. Тело владара је дефинисано као медијум порока – парадигма картароша. Краљ је постао тип, стилска и визуелна фигура.

Карикатуре краља Милана дефинисане су као антиамблеми, засновани на старој тростепеној структури грађења амблема: *imago*-слика, *inscriptio*-назив, *subscriptio*-појашњење. Таква структура је испоштована на представама са ликом краља Милана, будући да су сва три вербално-визуелна елемента видљива на амблематским представама са његови ликом.

Коначно, краљ Милан је постао симбол субверзије и антиамблем. На једној од карикатура у листу *Геца*, владар је представљен као краљ на карти за играње (сл. 308).¹⁹⁵ Допојасно представљени владар је титулисан као *Маковски краљ*, поставши својеврсна слика дворске луде. По устаљеној структури, на карти је представљен двојни портрет владара који се прилагођава положају руке картароша. Тако владар и његово некада неприкосновено тело постају део забавне игре, са јасном алузијом на суверенову страст према картању. Два истоветна портрета владара на једној карти, перспективно обрнути, постају предмет спрдње и сатире. Језиком асоцијације јасно се сугерише да је владар изгубио своју

¹⁹³ А. Раденић, *Прогони политичких противника у режиму Александра Обреновића 1893–1903*, Београд 1973, посебно 9–11.

¹⁹⁴ Исто, 32–33.

¹⁹⁵ Геца, бр. 19, год. III (Београд, 13. март 1894).

харизму, и да је сведен на ниво пајака. Тиме је пластично представљена дубина кризе која је претила да поништи неприкосновеност владарево телесности.

Владар је изгубио право на друго, политичко тело, и његова природа је постала талац универзалне људске природе. Он остаје затворен у чаури сопственог коруптивног тела, и тако губи право на постојање у вечности.

Коначно, владар је постао антихерој, предмет поруге и подсмеха, и омиљени лик жуте штампе. Неприкосновено владарево тело је постало коруптивно, неморално тело обичног смртника.

Борба за тело, као што смо истакли, водила се и на визуелном пољу. Режим је морао да одбрани неприкосновено тело владара, и да поново поврати његов телесни интегритет. Морал, као претпоставка особеног владаревог тела, није смео у потпуности да се уруши, и владар је морао да поврати свој јавни имиџ. Јавне врлине су поново морале да се учитају у владарево тело, не би ли опет било достојно да у себе инкорпорира тело народа.

Реално тело краља Милана било је сувише окрњено да би могло да поврати свој статус у јавности, и стога је требало прибећи забранама. Наум Димитријевић је у јануару 1894. године помилован након изречене казне затвора у трајању од два месеца због увреде краља.¹⁹⁶ Помиловање уредника *Гец* указује на проблеме у функционисању листа који је коначно угашен.¹⁹⁷ Пракса карикатуралног представљања владара је готово нестала, и њено деловање је пребачено у иностранство. Узроци сатиричног представљања последњих Обреновића лежали су у тежњи политичке емиграције и супарничке династије да уруше углед владајуће куће. Истовремено, пласирање карикатура српских владара резултат је и деловања страних сила – њихове тежње да се кроз негацију тела српских владара дезинтегрише и политичко тело Краљевине Србије. Тако Владан Ђорђевић наводи да су се 1899. године у једном италијанском часопису могле видети карикатуре краља Милана.¹⁹⁸ Српска цензура није могла деловати у иностранству, па је тежиште пласирања сатиричних слика пребачено у иностране листове.

¹⁹⁶ *Помиловање*, Вечерње новости, бр. 4, год. II (Београд, 4. јануар 1894).

¹⁹⁷ А. Раденић, *Прогони политичких противника у режиму Александра Обреновића 1893–1903*, 32–33.

¹⁹⁸ *Две слике раскраља Милана. Врло лепу слику донео је један шаљиви лист италијански. На слици је представљен Милан за карташким столом. Левом руком држи кесу, на којој је написано Династија Обреновића. У десној руци последња карта, коју треба да избаци. Код његових*

Један догађај је био повод за рестаурацију природног тела краља Милана у светлости његовог вечитог, неуништивног дублера. На Ивањдан 1899. године извршен је атентат на краља Милана. Захваљујући присебности краљевог ађутанта Милана Лукића, краљ је само незнатно рањен, док је атентатор Ђорђе Кнежевић ухапшен. Убрзо се отпочело са ширењем тезе о неповредивости краљевог тела. Његово природно тело антиципирало је будућност, поставши боравиште неповредивог вечитог тела краља. Тако је инверзијом бесмртно тело краља пронашло свој хабитус у његовом пропадљивом телу. *Вечитост* је постала императив актуелног тренутка и мера његове политичке вредности. Таква теза је подржана муњивом медијском акцијом.¹⁹⁹ Лист *Витез* је своју прву страницу посветио чудесном спасењу краља Милана.²⁰⁰ На насловној страни приказан је краљ Милан у пратњи свог ађутанта. Парадно генералско одело симболизовало је неуништивост краљевог вечитог тела, али и неповредивост његовог природног тела. У тим данима пласирана је идеја да је пропадљиво владарево тело постало непропадљиво. Архимандрит Иларион Весић истиче :

*саранисмо Краља Милана и положисмо на његов гроб тешку плочу, неводећи рачуна о оној непобитној истини: да су тако исто Јевреји положили тешку плочу на гроб Спаситељов, па је Спаситељ ипак трећи дан устао.*²⁰¹

Архимандрит је направио идејну одступницу, антиципирајући неумитну краљеву смрт, истакавши, на основу аналогije са Христовим телом, да и природно тело монарха може привремено да буде девастирано, али да његово бесмртно тело, попут Христовог божанског тела, остаје непропадљиво и такође бесмртно.

другова, карташа, стоје кесе, које је Милан изгубио и на којима су разни натписи, као одрицање престола, одрицање поданства... Милан штусира и шапуће: Ах све пропаде. Још оста ова последња. Али и њу ћу на сто па шта буде, дупло или ништа. Иза леђа кибицује му и храбри га једна певачица са кратком сукњом и пита га, хоће ли у Париз чим узме шњур. Крај ове велике слике, друга је мала, као продужење ове. Та мала слика представља Милана, који се, пошто му се столица сломила, скотрљао на земљу. Од кесе са натписом Династија остало само једно парче којим му ова кибицерка брише зној са чела. Овоме не треба коментара... В.Ђорђевић, Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900, књ. 3, Београд 1906, 363.

¹⁹⁹ И. Борозан, *Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, 2008), 21–29.

²⁰⁰ Витез, бр. 14-15, год. XI (Београд, 10. август 1899).

²⁰¹ *Са збора који су се васпитавали у руским школама а који је држан 1. августа 1899. год.* Вечерње новости, бр. 212, год. VII (Београд, 4. август 1899).

Краљ Милан је последње године 19. века провео у иностранству, углавном боравећи у Бечу. Брак краља Александра и Драге Машин изузетно је погодио краља Милана, који је нагло почео да оболева и стари. Упркос томе, у званичним србијанским гласилима и даље је приказиван као потентан мушкарац. Прикази војних дефилеа који су одржавани крајем 19. века, махом су визуелизовали краља Милана као милитарног владара, како парадира са својим сином, званичним краљем Србије. Створена слика о краљу Милану као маскулозном владару и даље је, са истом снагом, деловала у јавности. Владар са великим угледом у војсци, херој ослободилачких ратова са Турском, и даље је био визуелна пројекција једног дела елите. Моћни владар, импозантног појаса, одевен у војно одело, симболизовао је снагу државе, али и оног другог, вечитог тела монархије. Пројектована слика владара нашла се у колизији са стварношћу. Слободан Јовановић је дао краљев опис након 1897. године:

*Почео је да бели и да губи зубе, добио је озбиљнији и суморнији израз лица, и свог унутрашњег демона, кога уживања нису више разонођавала, покушавао је да забави и замори великим радом...*²⁰²

Такав краљев лик је представљен на фотографији који се чува у Националном архиву Аустрије (сл. 309).²⁰³ Настала на размеђи два века, фотографија приказује оронуло владарево лице, каквим га описује и Слободан Јовановић. Краљ је представљен документарно, без идеализованог улепшавања.²⁰⁴ Прерано остарело владарево лице било је налик на маску, али сада није била у питању маска вечности, као вечно лице краљеве фризиране младости. Краљ је носио сопствену маску, која је визуелизовала његово природно, дезинтегрисано лице. Владар је приказан као обичан човек, упркос његовој церемонијалној одежди. Разочаран и скрхан, нарушеног здравља, владар је постао антислика некадашњег застрашујућег монарха, каквим га годину дана пре његове смрти описује Коста Христић.²⁰⁵ Млитавог става и безизражајног погледа, владар је *приказао* стварно лице, које је, у складу са теоријом репрезентације и тезом о два

²⁰² С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, књ. 2, сабрана дела 7, Београд 1990, 16.

²⁰³ Фотографија се налази у власништву Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv Austria, инв. бр. 5229458.

²⁰⁴ И. Борозан, *Споменик у храму: Меторија краља Милана Обреновића*, 120.

²⁰⁵ Коста Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937, 112.

владарева тела, требало склонити од очију јавности. Живот који се гасио оличен је у тупом, безизражајном погледу, који сада без фокуса остаје у својој нестајућој изолацији.

Овакве реалне слике владара биле веома ретке у српској средини. Слика другог, вечитог владаревог тела, имала је и даље да буде улепшана, и стога је фотографија из Беча редак и драгоцен доказ постојања човечног, али исувише људског владаревог тела.

Краљ Милан је умро у Бечу почетком 1901. године. Погреб је био обележен бројним ритуалима изведеним по правилима хабзбуршког фунералног церемонијала.²⁰⁶ Дом Хабзбурговаца је сматрао краља Милана својим савезником и желео је да му се одужи великом и помпезном сахраном. Тако је сахрана српског владара постала прворазредан политички догађај којим је Беч слао одређену поруку. Сахрана краља Милана на територији Аустроугарске монархије доживљена је у Србији као провокација, па је српски двор отпочео дипломатску борбу да се краљ сахрани у матичној држави. Борба за владарево тело постала је питање политичког престижа, указавши на шири аспект односа између две земље, који нису више били пријатељски. Владар који почетком века никоме није био потребан, и који је живео у својеврсној политичкој изолацији, моментом смрти је напрасно задобио изузетну важност. Оронуло природно тело краља Милана постало је битно. Монарх је морао умрети да би поново оживео, и стога је његово природно тело морало да се поништи, да би његов славан, вечити политички дублер био имортализован.

Истовремено, питање тела је показало колико је било важно створити друго, политичко тело краља Милана. Владарево тело је за хабзбуршки двор било симбол снаге и превласти. Српска држава је пак сматрала да би *преузимање* владаревог тела додатно легитимисало пољуљани режим краља Александра, означивши политичку и дипломатску моћ младе српске монархије.

Тако је у Србији, убрзо након смрти краља Милана, започет процес улепшавања биографије покојника, с идејом конституисања владаревог вечитог тела. Ослабљени режим краља Александра видео је у смрти краља Милана могућност за емоционално уједињење нација под једном круном. Тако је за

²⁰⁶ О фунералној процесији и сахрани краља Милана на основу бечке штампе: С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, Нови Сад 1975, 9–38.

живота оспоравани монарх требало да својим вечитим телом легитимише и оснажи онемоћало тело краља Александра, као и династије Обреновић.

*На столу, испред самртникова одра, стајаше једна повећа, луксузно урамљена стара фотографија. Покојник би јој за време болести често управљао дуг суморан поглед... Беше то фотографија његова, као још младога кнеза Србије, и Наталијина, са малим Сашом-Александром између њих. И тада му редовно сузе навирале у црним, угаснулим очима...*²⁰⁷

Божа Николајевић у опису последњих дана краља Милана пластично дочарава атмосферу нестајања тела умирућег краља. Губитак времена и лагано ишчезавање живота јасно су обележили копњење краљевог тела и духа. Владар који са сетом посматра свој фотографисани лик, метафора је чежње за изгубљеним данима среће, и доказ да и владари пред неумитном и разарујућом снагом смрти остају неми и беспомоћни. Златно доба, изгубљено у прошлости, присутно је само у форми фотографског медија. Идеализована прошлост која нестаје, опстала је у домену краљеве меморије, као контраст садашњости оличеној у стравичној судбини. Активиран је стари морализаторски дискурс о времену које једнако прождире и владара и обичног човека, условивши да и владар постане само обичан појединац коме се приближава судњи час. Сузе и бол манифестовале су суморно краљево расположење. Ванитас и смрт, као структуре неумитног протока времена, наткрилили су владара, који се у пројекцији дивне прошлости, као метафори изгубљене невиности, бранио од поражавајуће реалности.

Коста Христић, очевидац смрти краља Милана, пластично дочарава те последње тренутке:

*Мртвачко бледило обли лице Краљево, угашене очи се склопише, ноздрве се слепише, напрегнути дамари усахнуше, руке са помодрелим прстима клонуше, болно развучене црте се смирише, а из полуотворених уста с последњим издисајем изби кључ пене.*²⁰⁸

Краљ Милан је издахнуо у кревету у спаваћој соби апартамана у *Фајтегасе* 16. Непосредно по смртном часу, дворски фотограф Леви снимио је краља у

²⁰⁷ Б. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986, 152.

²⁰⁸ Коста Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, 117.

самртничкој одећи (сл. 310).²⁰⁹ Том приликом је, како наводе *Вечерње новости*, направљено неколико слика краља Милана у моменту када је испустио душу.²¹⁰ Јавност је обавештена да је предвиђена израда осам серија фотографија.²¹¹ У тексту се наводи и да ће заинтересовани моћи да купе фотографије у дворској књижари Мите Стајића.²¹²

*Нека нам се допусти да у својој жалости дамо одушке што ћемо тражити утехе у томе, да нашим читаоцима у сликама које представљају последње часове врлога Покојника, пружимо прилике, да се сваки српски дом при погледу на те слике са захвалношћу сети свију заслуга витешког Покојника.*²¹³

Међутим, потресна слика покојника била је сувише натурална. Упркос извесној идеализацији она је остала тужна представа. Снимак мртвог човека није указивао на тријумфалну монархију и потентно друго, владарево тело. У потпису који је пратио покојникову слику у *Вечерњим новостима*, и чији смо уводни део управо пренели, изнет је следећи став:

*Она сила од човека; грађа каква је ретка код људи Његова положаја, саломљена... Но залуд сваки велики јад, залуд свака тугопојка, Краљ Милан је умро. Њега више нема и само му остају дела која ће историја умети достојно да оцени, а која ће, уверени смо, испунити оне листове историје, што ће нам описивати васкрснуће нове српске државе обновљене Краљевине и задобијању свију културних тековина... Немогућност је ишчезла, и ево где Га и наша слика представља у ономе моменту, када му је душа одлетела у небеске регионе, а трошно тело остало у самртничкој постељи... Са Великим Покојником опраштамо се узвиком: Слава Краљу Милану. Слава му.*²¹⁴

Аутор ових редова указује на пропадљивост краљевог тела и његову коначну дезинтеграцију. Ако је владар и могао умрети као појединац, он није смео умрети као јавни симбол заједнице. Његов продужени живот је био залог

²⁰⁹ *Фотографисан*, *Вечерње новости*, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901).

²¹⁰ *Фотографисан*, *Вечерње новости*, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901).

²¹¹ *Слике краља Милана*, *Вечерње новости*, бр. 34, год. IX (Београд, 3. фебруар 1901).

²¹² *Слике краља Милана*, *Вечерње новости*, бр. 34, год. IX (Београд, 3. фебруар 1901).

²¹³ *Његово Величанство Краљ Милан на самртничкој постељи (29. јануара 1901)*, *Вечерње новости*, бр. 34, год. IX (Београд, 3. фебруар 1901).

²¹⁴ *Његово Величанство Краљ Милан на самртничкој постељи (29. јануара 1901)*, *Вечерње новости*, бр. 34, год. IX (Београд, 3. фебруар 1901).

опстанка заједнице, монархије и државног система. Владар је, као што смо истакли, особени појединац, чија је природна личност увек детерминисана његовом симболичком, вечитом природом.

Краљ ипак није био обичан смртник, на шта упућује још један снимак његовог тела у самртном часу.²¹⁵ Краљев кревет од махогонија наткриљен је великом круном, од које се спуштају тешке, брокатне завесе (сл. 311).²¹⁶ Посвећени простор дочарава да је у питању смрт особеног и у смрти неприкосновеног појединца. Сада покојник не провоцира само саосећање појединца, већ указује и на церемонијалну достојанственост, као и дигнитет који га ни у смрти не напушта. Истовремено, владарево достојанство и право на вечни живот потврђују и хришански фунерални симболи, попут велике свеће и хаџијских бројаница у владаревим рукама. Владар јесте умро као човек, и као хришћанин, али је требало да *оживи* као симбол државе.

Смрт изузетног појединца имала се дефинисати у складу са теоријом о непропадљивом владаревом телу. Нестанак владаревог тела означио би и нестанак целокупног корпоралног тела заједнице, јер је владар глава државног организма. Целовито тело владара и државе мора да постоји у садашњости, али и у вечности, јер оно је стуб и основ државног организма. Стога се пропадљиво тело морало реинтегрисати са јасним сакралним призвуком. Јован Павловић је још 1833. године вербализовао тезу о јединственом, мистичном владаревом телу:

.....на конач сви, који данас ово слушате, љубезна браћо. Поштујте општег Благодјетелја и Отца Отечества нашег, све заповеди и мудре уредбе његове, као исте Божије, радо и весело испуњавајте, јер на њима се срећа свију нас и целог потомства нашег оснива и утемељава.

Он је глава а ми смо остали части тела једног (јер је свака држава једном телу подобна) части тела су поштовали главу своју, јер стоји ли добро глава, сво тело, и остали делови, добро стоје, стоје ли глава, сво тело, и остали делови, добро стоје, страда ли глава, то и сви удови с њом страдати морају. О благи и мудри велики Благодјетелју наш. Тебе је Бог међу нас, као анђела силна и крепка послао.²¹⁷

²¹⁵ Wiener Bilder, nr. 8, Jahr. VI (Wien, 20. Januar 1901), 4.

²¹⁶ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 13.

²¹⁷ Весник српске цркве, 1900, св. 7, год. XI (Београд, јул 1900), 822.

Световно тело владара је преточено у сакрално тело, и владарев трошни телесни медијум преображен је у јединствен и мистични телесни организам. По подобију Христа и владар је глава народног мистичног организма, који се као својеврсни циновски аутомат сублимира у хармонији свих удова.

Такво непропадљиво тело ваљало је рекреирати. Први у низу поступака обнове владаревог тела везан је за стари процес балзмовања. Блазмовање, као део владарске фунералне праксе, нарочито се примењивало у оквиру културе смрти дома Хабзбурговаца. Бекство од смрти, надилажење природне трулежности људског тела, као и замрзавање телесности у вечности, идејно су кодификовали ритуалну праксу балзмовања. Фикција стварности актуелизована је обесмрћењем владаревог тела.

Балзмовања тела краља Милана извео је професор Палтауф уз сарадњу двојице помоћника.²¹⁸ По завршетку њиховог рада, могле су се видети само краљеве руке и глава, док је остатак тела био скривен у генералској државној униформи. Метаморфоза је извршена, и владар је обучен у своје политичко, вечито тело.

Професор Палтауф је изнео мишљење да правилније и пластичније тело није до тада видео, и да би краљево тело било идеалан модел за мермерну бисту.²¹⁹ Волуминозно владарево физичко тело, по речима Палтауфа, било је налик канонским скулптуралним представма. Тако је херојско тело краља Милана изједначено са безвремено лепим телима античких јунака – симболима правилне физичке лепоте – и постало претпоставка његовог идеалног, неуништивног тела. Замрзнуто идеално природно тело основ је још идеалнијег бесмртног владаревог вечитог тела. Уосталом, и професор Палтауф је изнео став да ће владарево тело након балмазовања остати непромењено и наредних деценија, осим што ће се услед нестајања телесних течности унеколико смањити.²²⁰

Буквално очувана краљева телесност била је допуњена церемонијалном одећом. О снази фикције и визуелне конструкције сведочи Коста Христић. По његовом казивању, краљ је након облачења у церемонијалну одежду повратио

²¹⁸ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 22.

²¹⁹ Исто, 119.

²²⁰ Исто, 120.

свој некадашњи физички, *обични* изглед.²²¹ По изразу лица владар је деловао као да спава, и тим описом је индиректно оживљен наратив о уснулом владару, који ће по потреби оживети у сваком новом монарху. Без могућности дезинтеграције, заштићен за вечност, владарево тело је преобработено у непропадљиви медијум вечите, самообнављајуће монархије.

Након балзамовања владаревог тела, како преносе *Вечерње новости* а на основу извештаја аустријских новина, фунерални ритуали су настављени:

*Одмах после балзамирања удеиен је салон, дуварови превучени чојом, а у средини, између два прозора, постављен је одар, на који је постављен сандук са телом Краља Милана. Около одра има више од сто сребрних чирака, а на десној и левој страни испод одра, изложени су на постаментима четити јастучића, пресвучена црном свилом. На којима су сви ордени и одличја покојникова. Краљ је у српској ђенералској униформи. Између прстију на грудима склопљених руку виде се бројанице, испод врата на црвеној свиленој врци Крст св. Гроба, а на грудима орден Милоша Великог. Тело је у сандуку од јеловине, а овај је опет у металном сандуку. На подножју лежи венац српског посланика К. Христића*²²²

Умивен и преобработени владар постављен је пред очи јавности. Нова или пак стара слика монарха нашла се поново пред реципијентима. Владарево тело је обновљено у старој слави, и монарх је стекао право на слику вечности. Церемонијални амблеми државних и хришћанског одређења додатно су потврдили владарев дигнитет и безвремено достојанство. Орден Милоша Великог, као симбол династичког и породичног достојанства, указао је и на непропадљивост другог, вечитог тела породице Обреновић. Лик првог Обреновића приказан на медаљону, симбол је правног статуса династије, али и непрекинутог династичког континуитета.

Истовремено, хришћански симболи су дефинисали непропадљивост владаревог тела. Хацијске бројанице и Крст св. Гроба о владаревом врату, залог су вечитог живота и директна алузија на краљеву телесну неуништивост.

²²¹ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина* 120.

²²² *Одар*, *Вечерње новости*, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901).

Владар је могао умрети по закону природе, али је достојанство његовог политичког тела било непропадљиво. Тако симболи државе и вере потврђују владареву бесмртност, формирајући јединствен телесни медијум.

Након балзамовања које одржава целовитим телесни медијум, приступилио се духовном презервирању владаревог тела. Парох Мишић, у црном орнату, након полчасовне молитве помазао је краља светим уљем. Таква церемонија, по речима извештача бечког *Вечерњег листа*, привилегија је резервисана само за краљеве и архиепископе.²²³ По подобију Христовом и тело српског монарха је помазано светим уљем, што је залог и претпоставка владаревог телесног васкрсења. Коначно је сандук био залетован, а тело монарха спремно за *пут* ка цркви Светог Саве у Бечу.

*У четвртак 14, о., у 10 1-2 часова биће тело опојано и затворени саркофаг биће подигнут од краљевих и царских телесних лакеја и на црна мртвачка кола, са шест упрегнутих вранаца, пренет. Пратиоци телесне гарде и телесних гардијских јахача образују при томе пратњу поред кола. Погребна поворка ставља се следећим редом у покрет: два дворска јахача са фењерима, једно одељење коњице као претходница, један дворски једнопрег са коњем, један висок дворски комесар на коњу, једна дворска двопрежна дворска кола са два коморника, једна запрежна кола са врховним дворским управником и тајним саветником, два дворска коњаника са фењерима, мртвачка кола са саркофагом, са стране десно иду шест пратиоца телесне гарде са хелебардима, а са леве стране шест јахача телесне гарде са исуканим оружјем и њиховим шаржирима, са обе стране четири телесна лакеја, два дворска јахача са фењерима, једна двопрежна кола са осталом господом српског Посланства, једна двопрежна дворска кола са кућним персоналом покојника, једно одељење коњице као задња гарда, са обе стране поворке образује се један густ шпалир војника.*²²⁴

Кореографија процесције била је усклађена са монтажним, наративним током гламурозне поворке. Бечке улице су постале урбана позорница, место одржавања тужне представе. Ефемерни спектакли захтевају присуство публике,

²²³ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 26.

²²⁴ Исто, 24

која доприноси театарском духу темпоралног перформанса. Срби у публици су посматрали свечану поворку са наглашеном емпатијом, док су Бечлије пратили догађај без одређеног емоционалног става, као конзументи уметнички изрежираног спектакла, и актери културе спектакла главног града монархије.²²⁵ Драматична реторика читаве церемоније кулминирала је у тренутку када је владарево тело коначно стигло пред цркву Светог Саве, која је, у складу са сценичним карактером представе, била декорисана заставама са краљевским грбом.

Након опела, саркофаг са владаревим телом је положен на катафалк у средини цркве, а околу њега су постављени бројни чираци.²²⁶ Скупе култне предмете, који су потврдили достојанство покојника, финансирала је Црквена општина у Бечу.²²⁷ Владар је представљен са јасном намером да се визуелизује идеја о другом, вечитом владарском телу. Јавно изложено тело у генералској униформи, са ордењем и војним атрибутима испред његових ногу, симболизовало је ауторитет владара и достојанство краљевине које никада не умире. Два драгоцене цртежа из оновремене бечке периодике (сл. 312, 313)²²⁸ сублимирају високу ноту фунералног церемонијала краља Милана, као и узвишени патос целокупног погребног спектакла, који је кулминирао представом другог владаревог тела изложеног у цркви Светог Саве.

Последњем опелу краљу Милану присуствовао је и цар Фрањо Јосиф. Његово поклоњење српском владару подигло је свечаност на највиши ниво. Та почаст је остала и визуелно забележена, као драгоцени доказ о посети хабзбуршког цара цркви Светог Саве у Бечу.²²⁹ Потом је парох Мишић запевао: *Краљ или војник, богат или сиромашан, висок или низак, сви су једнаки пред смрћу*,²³⁰ вербализујући да су у смрти сви једнаки, и највиши и најмањи. У склопу

²²⁵ Поворку су посматрали и случајни посматрачи који су изашли са маскенбала. Сцена где посматрачи са маскама прате спровод названа је у ондашњој периодици гротескном: Исто, 27

²²⁶ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 29–30.

²²⁷ Архив Српске цркве у Бечу, кутија за 1901. годину, документ бр. 329.

²²⁸ Das interessante Blatt, nr. 8. jahr. XX (Wien 21. Ferbruar 1901), 1; Wiener Bilder, nr. 8, jahr. VI (Wien 21. Februar 1901), 1.

²²⁹ Фотографија је публикована у: *Црквена општина Светог Саве у Бечу, 1860–2010*, М. Станковић и др, Беч–Београд 2010, 75.

²³⁰ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 32

хришћанског морала, патријарх Георгије Бранковић је речима *Почивао са светима у миру* означио крај опела, симболично *отпуштајући* покојника.²³¹

Након тога је започео *транслацио* владаревог тела из Беча у Сремске Карловце. Најпре је краљево тело на свечани начин пренето до железничке станице, одакле је кренуло пут Сремских Карловаца. Церемонијал који је пратио пренос владаревог тела од стана до цркве Светог Саве, поновљен је и приликом преноса тела од цркве до железничке станице. Први пренос је био особито свечан, о чему сликовито извештава бечки јутарњи лист:

*Један од послуге погребног предузећа Конкордије, у црној униформи ишао је испред погребне поворке. Он је носио један црни грчки крст, на коме је сребрним словима стајало име краља Милана, а са друге стране број 1901. Један вод Хусара отворио је спровод. Дворски комесар Ројснер, јахао је на коњу. У једним дворским колима возио се дворски високи комесар Буш, а у једним другим, четири коморника. Тада је ступао ескадрон Хусара, а онда су дошла двоја шестопрежна кола. У првима су седели коморници Франц гроф Цихи а Санта Гроце, у другима високи дворски заменик управника, тајни саветник гроф Еуген Цихи. Тада су дошла погребна кола. Шест вранаца су их вукла. Код првог пара корачали су напред први мајстор дворске штале, гроф Конски и дворски саветник Слатин, директор дворског италског уреда. Кола су пратили на свакој страни млади племићи са упаљеним свећњацима и четири телесна лакеја, десно шест Арциера и осам пратиоца телесне гарде, лево шест мађарских телесних гардиста и осам јахача телесне гарде. Са обе стране образовала је пешадија телесне гарде један густо ипалир. Позади саркофага корачао је цар са надвојводама, као и сви остали учесници тужне свечаности...*²³²

Величанствени спектакл, изведен према дворском церемонијалу дома Хабзбурговаца, потврђен је присуством аустријског цара на крају поворке. Људска тела у покрету, као живе слике, створила су илузију својствену позоришном спектаклу. Остарели цар, на крају погребне поворке, манифестовао је својом понизношћу хришћански пијетизам, тако особен у владарском програму последњег католичког монарха Европе. Тако је запечаћен композитни церемонијал изведен у славу српског краља. Истовремено, фунерална процесција је

²³¹ Исто.

²³² Исто, 32–33

одржана као јавни, мултимедијални спектакл на отвореном, с намером да се укаже на моћ и престиж Хабзбуршког царства. Сјај, раскош и каритас, као део јединственог културног обрасца бечког грађанства и владајућег дома Хабзбурговаца, били су присутни и у фунералном спектаклу изведеном у част српског краља.

Упаљени свечњаци и тамни вранци, као симболи светлости и таме, само су неки од слика које су импресионирале посматраче преноса краљевог тела. Ефемерни догађај се трајно урезивао у њихово памћење, стварајући визуелне менталне слике. Слика мртвог краља у саркофагу и слика живог цара на крају погребне поворке, засигурно су подстицале сва чула посматрача. Јединство *покретних* слика, мртав и живи владар, у садашњем времену, конституисало је сложу композитну целину. Тела двојице владара постала су интерактивни симболи, који су у фикцији стварности и реалности створили утисак тоталног медијског хепенинга.

Визуелни центар дуге колоне био је резервисан за кочију са краљевим телом. Таква артифицијелна конструкција одисала је монументалношћу и симболиком. Сплет симболичке орнаментације и фигуралних представа анђелчића креирао је јединствену структуру пирамидалног облика. Композитну структуру погребних кола амблематски је дефинисала фигура сетног анђела, који на врху пирамидалне композиције бесмртним венцем окруњује покојника.

Погребна кола са шест вранаца била су симболички врхунац перформанса и центар медијског спектакла. Дворски фотограф Леви је својом камером забележио управо тај кадар (сл.314).²³³ Приказ краљевих погребних кола одисао је хладном и спектакуларном церемонијаношћу, што је код посматрача изазивало страхопоштовање и дивљење. Тако је владарево вечито тело на достојан начин испраћено, са поруком да је краљевско достојанство неуништиво.

Владарево тело је почетком фебруара стигло у Сремске Карловце. Општина је у част доласка владаревог тела приредила велики медијски спектакл. Град је визуелно преображен у складу са тужним догађајем. Долазак владаревог мртвог тела постао је својеврстан тијумфални адвентус, који је град претворио у велико преформативно поље. Свечана владарска ентрата попримила је форму

²³³ Фотографија је репродукована у: Das interessante Blatt, nr. 8, jahr. XX (Wien 21. Ferbruar 1901), 5.

сложеног ефемерног спектакла у чијем се средишту нашло бесмртно тело краља Милана.

Општина је подигла два велика славолука, један код железничке станице а други код пијаце.²³⁴ Подигнути тријумфални луци знак су глорификације великог покојника, који проласком кроз украшене лукове инверзно посвећује град као свој домен. Владар, иако мртав, обележава град, и чини га трајним, па макар и привремено, својим добром. Црни славолуци су указали да је монарх мртав, али нису изменили своју функцију, као ни форму владарског тријумфа.

Посебна декорација дефинисала је владареву свечану ентрату. На оба славолука постављене су српске круне, испод којих је стајала слика краља Милана, оперважена лавровим венцем.²³⁵ Венац као симбол вечног живота, и метафора краљевог тријумфа, дефинисао је симболичку структуру свечаности, додатно глорификујући краљев лик. Истовремено, постављање краљевих слика указало је на конституисање трећег, медијског тела владара. Оно друго, вечито монархово тело налазило се у саркофагу, скривено од очију јавности. Опитно, визибилно искуство је било неопходно. Владара је требало и видети, не само замислити, па су изложене слике репрезентовале краља, чије је бесмртно тело лежало у мртвачком сандуку.

По доласку на карловачку станицу, краљево тело је премештено у велика *стаклена кола*, израђена у стилу Луја XIV, што је наишло на неодобравање појединих српских извештача.²³⁶ Фунерална поворка је имала све одлике сложеног ефемерног спектакла који је крајем века попримио обележје археолошких маскарада. Поворку са телом краља Милана предводио је један херолд на коњу, у пратњи два пажа, чиме је јасно истакнут исторички патос процесције. Историчка прерада прошлости потврђена је и театарским духом процесције. Места на прозорима појединих кућа са добрим погледом плаћана су између пет и десет форинти.²³⁷ Публика је употпунила театарност представе, па је поворка постала жива представа са глумцима и захтеваним аудиторијумом.

²³⁴ Вечерње новости, бр. 35, год. IX (Београд 4. фебруар 1901).

²³⁵ Исто.

²³⁶ Исто.

²³⁷ Исто.

Карловачка процесција је дефинисана као покретна трака, која се континуално кретала ка Саборној цркви, свом крајњем одредишту.

Саборна црква у Карловцима била је у потпуности саображена духу тужног догађаја, на шта се указује у ондашњој периодици констатацијом да само врх иконостаса није био покривен црним. Црква је преображена у велику кулисну конструкцију, у чијем се центру нашао катафалк, висине једног метра, са постављеним ковчегом краља Милана. Уобичајена декорација, од бројних чирака и тропског биља, употпуњена је величајним артефактом. Испред катафалка је стајала пирамида на чијем је врху био јастук, као постоље за *српску круну*.²³⁸

Као носећи елемент, али и као симболичко обележје древне мудрости, пирамида је потврдила моћ српске круне. Целокупна конструкција је директно алудирала на великог покојника, амблематски потврђујући значај његовог другог, вечитог тела.

Из цркве у Карловцима, краљево тело је испраћено пут манастира Крушедол, где је требало да буде сахрањено. Испред храма је дошло до излива осећајности, прожетог националним духом. Српски живаљ је са пуно пијетета додиривао ковчег са мистичним телом краља, исказујући готово религиозно поштовање према славном покојнику. Уколико је први део спектакла у Карловцима био брижљиво изрежирана представа са јасном дистинкцијом између посматрача и актера, у Крушедолу је дошло до *спонтаног* сједињења српског народа и тела краља Милана. Церемонијална етикеција и кодификовани фунерални протокол су релаксирани, и пренос тела је задобио интимнију ноту. Сусрет српског народа са својим владаром био је строго контролисан и надзиран од стране власти, која је допустила извесну спонтаност. Тако је реинтегрисано државно тело у Крушедолу схваћено као национално (народно), иако су Срби из Карловаца били поданици хабзбуршког цара. Тако је на индиректан начин дошло до оживљавања композитног тела владара. Маса од 10.000. Срба сјединила се са својим *стварним* владаром у јединственом акту рекреирања његовог политичког тела.²³⁹ Тако је политичко тело владара постало алегорија и топос националне хомогенизације.

²³⁸ Исто.

²³⁹ Исто.

Са таквим осећањем су хиљаде сељака дочекали владарево тело испред улаза у манастир, који је такође био декорисан.²⁴⁰ Тужна поворка, са старцем Руварцем и дванаест архимандрита, коначно је стигла пред манастир. Дворски фотограф Јосиф Сингер начинио је сет фотографија процесације (сл. 315),²⁴¹ у циљу креирања визуелног сећања и међу осталим становништима Краљевине Србије.²⁴² Улаз у манастирску порту био је декорисан у складу са тужним догађајем, између осталог владаревом сликом и српском круном.²⁴³ Слика монарха је поново била у функцији заступања владара, изражавајући потенцијал његовог непропадљивог тела. Владар је био двоструко присутан, манифестујући мултифункционалност свог вечитог тела, и његову медијску разноврсност.

Тело краља Милана је спушено у гробницу манастирске цркве, где је већ почивало тело кнегиње Љубице. Тако је манастир постао национални и династички топос, својеврсни пантеон династије и нације.²⁴⁴ Колики је био симболички значај владаревог тела потврђује и Коста Христић, који сведочи да су крушедолски калуђери одмах по доласку комисара из Беча отворили ковчег са телом краља Милана, сумњајући да су им *Швабе из Беча*²⁴⁵ потурили тело неког другог покојника. Када су се уверили да је у ковчегу заиста тело српскога краља, калуђери су затворили ковчег и зазидали гробницу. Тиме је окончан пренос владаревог тела, које је сада започело свој други, бесмртни живот.

Паралелно са погребним церемонијалом који је био обављен на територији Аустроугарске монархије, у Краљевини Србији је текао процес конституисања трећег, медијског тела краља Милана. Српска влада је покушала да издејствује владарево тело, не би ли га сахранила у домицилној држави.²⁴⁶ У периодици тога времена оштрим речима се инсистирало на тези да се краљево тело налази у *ропству*.²⁴⁷ Владарево тело је перципирано као активни политички агенс. Режиму у Београду тело мртвог краља било је веома драгоцено. Нарушени углед власти, као и окрњено телесно достојанство владајућег краља Александра, проузроковано

²⁴⁰ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 37

²⁴¹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 155.

²⁴² *Рад*, Вечерње новости, бр. 44, год. IX (Београд, 13. фебруар 1901).

²⁴³ С. Чакић, *Краљ Милан Обреновић*, 37.

²⁴⁴ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 121–166.

²⁴⁵ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, 122.

²⁴⁶ Исто.

²⁴⁷ Вечерње новости, бр. 36, год. IX (Београд, 5. фебруар 1901).

претпостављеном импотенцијом, као и политичком слабашћу, условили су потребу за визуелним конституисањем вечитог тела монархије. Будући да је упокојени краљ остао у другој држави, приступило се медијском уобличавању његовог вечитог тела.

Владар који се до пред смрт налазио у изгнaнству, одједном је постао нужан и династији и држави. Све дотадашње контроверзе биле су заборављене и на покојника се гледало искључиво у позитивном светлу. Жаљење једног дела становништва за монархом било је нарочито изражено у Нишу,²⁴⁸ где је владао култ почившег краља.

Режим краља Александра је почео посредно, али и директно, да рекреира вечито тело краља Милана. Ситуацију су искомпликовали сукоби краља Александра са оцем, изазвани краљевим венчањем са Драгом Машин. Краљ Александар је морао да на тактилан начин контролише процес уобличавања тела краља Милана, будући да би претерена адорација према бившем монарху могла да делује контрапродуктивно. Стога се процес рекреирања политичког тела краља Милана одвијао са недовољно јасним планом и профилисаним програмом. Појединци, групе, па и сам двор настојали су да оживе краљево друго тело, узрокујући тешкоће у тумачењу јединствене политичке, културне и уметничке праксе на почетку 20. века.

Најпре је краљ Александар наредио државну жалост за почившим краљем у трајању од шест месеци, од 29. јануара до 29. јула.²⁴⁹ Потом је, како се наводи у периодици, Београд преобучен у црно, и то на основу самосталне иницијативе грађана.²⁵⁰ Без обзира да ли је у питању *наводна* спонтаност грађанства, не може се у том турском периоду искључити ни самоиницијативно деловање разних фракција у друштву. Тако је Београд постао место жалости, преображено црнима заставама, урбана структура саображена тужном догађају. Извештач *Вечерњих новости* је у свом тексту најпре похвалио трговце у Кнез Михајловој улици, да би наставио:

²⁴⁸ *Ниш у црнини*, Вечерње новости, бр. 31, год. IX (Београд, 31. јануар 1901).

²⁴⁹ Вечерње новости, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901).

²⁵⁰ *За похвалу*, Вечерње новости, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901).

*Сем црних застава које се вију на њиховим радњама, и излози су у црно рухо завијени, у њима су само црне чохе, црне рукавице, краватне ... уопште и сви предмети црне боје, у многим пак радњама у сред те црнине стоји слика Великога покојника, негде она из његових првих година кнезовања, негде она у цивилу, а негде као армиског ђенерала и команданта активне војске.*²⁵¹

Постављањем слика великог покојника у београдским излозима означен је почетак медијског конституисања владаревог вечитог тела.²⁵² Пракса постављања владарских слика у јавним просторима резултат је потребе да се укаже да владарево тело припада јавној сфери, као метафори српске државе. Без реалног владаревог тела, слике су репрезентовале *заточеног владара*, евоцирајући успомену на славног покојника, с идејом конструисања колективне визуелне меморије. Кнез Михаилова улица, као метафора корза, и најјавнији простор у граду, постала је кулисна, параванска сцена за пласирање слика краља Милана. Слике из различитих животних доби почившег краља указују да ипак није било заједничке политике у представљању канонског лика преминулог монарха. Одсуство јединствене слике јасно сугерише да није постојала јединствена политика централне власти која би прописала визуелно конституисање владаревог другог, политичког тела.

Тако су *Вечерње новости* 2. фебруара објавиле читуљу са ликом краља Милана у лову.²⁵³ Јасна је намера уредништва да публикује мужевну представу почившег краља. Требало је да слика моћног владара у лову потврди снагу неумрлог краља, као и потентост династије у целини. Потпуно супротна владарева представа била је пласирана такође у *Вечерњим новостима*.²⁵⁴ Краљ Милан је, у складу са формом читуље, приказан у децентном грађанском оделу. Тиме је испоштована озбиљност ситуације, и владар је у складу са хришћанским и грађанским морализаторским кодом приказан у сведеном ставу и достојанственој пози. Канонска постхумна слика краља Милана, настала у његовој 47. Години

²⁵¹ Исто.

²⁵² И. Борозан, *Споменик у храму: Методија краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду), 114–123.

²⁵³ *Вечерње новости*, бр. 33, год. IX (Београд 2. фебруар 1901).

²⁵⁴ *Вечерње новости*, бр. 30, год. IX (Београд, 30. јануар 1901).

живота, објављена је у *Београдским новинама*²⁵⁵ и *Веснику српске цркве*.²⁵⁶ Владар је приказан у седећем положају у генералској уноформи, са јасном поруком да је у питању слика ванвременске вредности. Моћна представа приказује корпулентног владара у оптималном животну добу, и тако сублимира став о рекреирању владаревог политичког тела. Монолитна слика владара указује на постојаност и стабилност власти, као и монархијског државног система. Она упућује и на непроменљивост актуелног режима, као и на непропадљивост тела краља Милана. Слика корпулентног владара пројекција је његове слике у вечности, као и потврда снаге српског режима.

Тако слика другог, политичког тела владара постаје политички амблем, и залог опстанка пољуљаног режима. Истовремено, она постаје и пројектовани идиом разноликих друштвених група, које у владарево непропадљиво тело уписују сопствене политичке и идеолошке вредности.

Са медијском експлоатацијом постхумног владаревог лика настављено је непосредно након владареве смрти. У фебруару 1901. године у Скопљу је одржан парастос *првом српском краљу после Косова*. Епископ Фирмилијан је у цркви Светог Спаса одржао парастос покојног краљу.²⁵⁷ Након завршетка парастоса, приређена је даћа у трему храма, уприличена пред великом сликом краља Милана. Слика је била уоквирена стубовима са српским грбовима у црнини, чиме је наглашен жалобни аспект обављеног ритуала. Визуелна представа је мењала владара, који је путем слике постао присутан. Тако је ритуална радња задобила пуни смисао, јер је извршена пред реално присутним владаром.

Поводом обележавања четрдесетодневног помена краљу Милану у Крушедолу свештеничко удружење из Србије наложило је свом члану, воскару Светозару Ђорђевићу, да изради велику свећу, коју ће припадници удружења однети у манастир.

Свећа је тешка пет килограма. На средини свеће налази се од воска израђени државни грб Краљевине Србије, а испод грба најновија фотографска слика пок. Краља Милана, уоквирена врло лепим и богато позлаћеним оквиром од

²⁵⁵ Београдске новине, бр. 30, год. VII (Београд, 30. јануар 1901).

²⁵⁶ Весник српске цркве, св. II, год. XII (Београд, фебруар 1901), 102.

²⁵⁷ *Парастос у Скопљу*, бр. 41, год. IX (Београд, 10. фебруар 1901).

воска, испод лика налазе се траке у дужини од пет метара, на којима је печатом врло крупним словима натпис, кога смо раније споменули.

Свећа ова је била изложена у једној радњи у Кнез Михаиловој улици и својом величином и украсом привукла је огромну масу грађанства престонице, које се је тискало, да види воштаницу.²⁵⁸

Очигледно је да се пракса медијског конституисања трећег тела краља Милана континуирано развијала. У чланку из *Весника српске цркве* наводи се да у манастиру Крушедол нема никаквог трајнијег обележја у част краља Милана. Ускоро је у манастирској цркви ипак подигнут фунерални споменик краљу Милану. Стилизована гробна плоча са именом краља Милана, у изведби Хермана Болеа,²⁵⁹ постављена је на зид са северне стране, до улазних врата цркве. Тролисна форма фунералног портала има изванредан волумен, који у садејству са плитким рељефом употпуњује уметнички утисак и целину чини достојном једног краља. У центру споменика налази се краљево име, док се изнад њега у лунетици налази краљевски грб, као алузија и потврда покојниковог статуса.

Гробни споменик краља Милана остао је без његовог сликовног приказа. Разлози за то су за сада непознати, и могу лежати у чињеници да се у православним црквама нису смели представљати ликови неканонизованих појединаца.

Борба за тело краља Милана, која се водила између две државе, пренета је и на медијски терен. Српска краљевина је настојала да поврати свој статус делимично окрњен губитком права да свог краља сахрани на сопственом тлу. Бројне иницијативе за подизање споменика краљу Милану плод су националног и династичког осећања лојалности према почившем краљу. Већина од тих иницијатива је остала неостварена, што је вероватно резултат одсуства јасне државне контроле над културном и уметничком праксом са почетка 20. века.²⁶⁰

Упак, захваљујућу иницијативи удружења грађана Врачара и свештенства Савиначке цркве у Београду дошло је конституисања веома сложеног уметничког артефакта у част краља Милана. У цркви села Ђурлине, крај Ниша, крајем 1902.

²⁵⁸ *Белешке са гроба краља Милана*, *Весник Српске цркве*, св. 3, год. XII (Београд, 1901), 278–281.

²⁵⁹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 156–157.

²⁶⁰ Исто, 55–58.

године откривена је монументална сликовна целина, која је у фокални центар споменика поставила слику краља Милана.²⁶¹

Мало село је временом постало меморијски топос краља Милана. Култ кнеза Милана као ослободиоца регије био је веома изражен код локалног становништва, што је вероватно условило да се један монументалан мултимедијални артефакт подигне у наизглед забаченом месту. Споменик је постављен на јужном зиду припрате ћурлинске цркве посвећене светој Петки.

Вишеслојно уметничко дело је резултат рада више уметника. Емерих Штајлехнер је пројектовао архитектонски оквир, вајар Петар Убавкић је извео скулпторалне елементе, док је уљана композиција рад Ђорђа Крстића. У идејној сарадњи тројице уметника створен је композитни споменик у чијем се центру нашла фигурална представа краља Милана. Споменик евоцира форму гробног портала, и тако успоставља директну везу са гробном тематиком. Портал, као метафора врата, одваја два света, али их истовремено и спаја. Свет живих и мртвих се у својеврсној уметничкој фикцији изједначавају, парадоксално конституишући *реалну илузију*. Основа споменика има функцију постамента али је и својеврсна парафраза гроба. Из гроба, или постамента, рађа се сликовна представа – портрет краља Милана.

Седећи портрет владара настао је на основу фотографског предлошка, који је потом, на основу симболичке прераде реалности, транспонован у особени омаж другом, политичком телу преминулог монарха. Реална фотографија са ликом владара преображена је уметничким средствима, с идејом имортализације владаревог бесмртног тела. Тако из гробног постамента васкрсава стварно тело краља Милана одевено у државно, генералско одело, док у затвореној структури гроба остаје његово природно, пропадљиво тело. Владар као политички амблем постаје слика бесмртности монархије коју симболизују акцесорни елементи са доње, десне стране оквира портала. Обележја монархије постају ванвременске слике бесмртних реалија краља Милана, али и круне, као вечите онтолошке категорије.

Вишеслојна монтажна представа се ступњевито уздиже, да би посматрача увела у свет медијске манипулације. Различите медијске гране се стапају, али и

²⁶¹ О вишеслојним аспектима споменика краљу Милану у Ћурлинама: И. Борозан, *Споменик у храму*.

видљиво раздвајају, у јединственом просторном и временском хабитусу, у којем учествује и потенцијални реципијент. Коначно, последњи слој споменичке представе обликован је са намером да се потврди апотеоза краља Милана. У лунети је представљен свети Никола, заштитник дома Обреновића. Светитељ раширених руку симболично али и реално преузима у своје окриље душу краља Милана и његово смртно, пропадљиво тело, заузимајући се пред Богом за његову личну, смртну природу. На врху фунералног портала налази се двоглави окруњен орао, као симбол бесмртности монархије и залог владаревог непрекинутог достојанства. Тако се и друго, политичко тело владара реинтегрише, и у фузији са својим пропадљивим дублером васкрсава у слави и моћи.

Наизглед слабо и плошно тело краља Милана метаморфозом стиче право на непропадљивост. Плошност тела и меланхолични патос ишчежавају пред снагом дејства акцесорних амблема, да би слика коначно постала представа краљеве славе. Иако српска држава није поседовала краљево физичко тело, успела је да произведе његов сликовни, репрезентативни супститут, као парадигму његовог материјалног тела. Слика краљевог другог, политичког тела указала је на потентност краљевог политичког тела, али још више на снагу и моћ заједнице која је успела да краљево тело учини виталним и узвишеним. У фузији контраста моћног и слабог, експресивног и стерилног, волуминозног и декоративног створена је јединствена представа у славу владаревог бесмртног тела, симболично указавши на моћ и немоћ династије Обреновић.

Док се у Србији одвијао псеудосепулкарни церемонијал у спомен на првод српског краља након Косова, у манастиру Крушедол вршени су парастоси пред стварним, физичким телом краља Милана²⁶² а крајем јануара 1902. године одржан је годишњи помен.²⁶³ Том приликом беседио је архимандрит Иларион Весић.²⁶⁴ Он је истакао значај *провиђења* да се тело краља Милана нашло у суседној држави, у којој већ почивају света тела цара Лазара и цара Уроша. У склопу евидентне политичке напетости између две суседне државе, уважени архимандрит је морао да се држи у прописаним границама политичке коректности, па је свој

²⁶² М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 156–157.

²⁶³ *Са парастоса краља Милана у Крушедолу*, Вечерње новости, бр. 27, год. X (Београд 28. јануар 1902).

²⁶⁴ *Реч архимандрита И. Ц. Весића, на парастосу пок. Краљу Милану у манастиру Крушедолу*, Вечерње новости, бр. 28, год. X (Београд 30. јануар 1902).

говор уприличио према мери домаћина, остајући притом веран националном и династичком вокабулару.

Парастос краљу Милану 1903. године протекао је у знаку посете краља Александра и краљице Драге манстиру Крушедол.²⁶⁵ Тим поводом, за декорисање манастирске цркве био је ангажован угледни новосадски декоратер Паја Марковић.²⁶⁶ Новински извештаји истичу величанствено небо, које је десно од амвона било постављено за краљевски пар,²⁶⁷ и које је у јединству са црним завесама и венцима визуелизовало пијетет спрам великог покојника.

Одржани парастос поново је истакао сагледавање краљевог тела као политичког објекта. Према писању српских новина, парастос је морао да протекне без икаквих националних особености, и без могућности окупљања локалног становништва.²⁶⁸ Са друге стране, бечки *Пресе* игнорише деликатност политизације краљевог тела, па извештач листа наглашава емоционалну ноту догађаја:

*Кад су десет архимандрита и дванаест осталих свештеника запевали вјечнаја памјат Краљ и Краљица су клекли поред гроба. У цркви је владала дубока тишина коју је прекинуло гласно јецање. На присутне ово је учинило дубок утисак. После тога су Они отишли до гроба Милана и Љубице, где су се задржали неколико тренутака у топлој молитви.*²⁶⁹

У таквом неутралном духу, беседу на гробу краља Милана одржао је архимандрит Иларион Весић, познати приврженик династије Обреновић. Он је реторичком конструкцијом, а у складу са старим хришћанским морализаторским начелима, конституисао грандиозну слику о владару који у смрти постаје обичан човек:

На гробу једног владоца, мене као свештеника, чисто дужност позива, да поновим речи црквене песме: Сетих се пророка који вапије, ја сам земља и пепео, и опет погледах у гробове и видех голе кости, па рекох, који је цар или војник, или богат или сиромах, или праведник или грешник. Но упокој Господе са

²⁶⁵ *Са гроба краља Милана*, Вечерње новости, бр. 31, год. XI (Београд 31. јануар 1903).

²⁶⁶ *Са гроба краља Милана*, Вечерње новости, бр. 31, год. XI (Београд 31. јануар 1903).

²⁶⁷ *Са гроба краља Милана*, Вечерње новости, бр. 31, год. XI (Београд 31. јануар 1903).

²⁶⁸ *Са гроба краља Милана*, Вечерње новости, бр. 31, год. XI (Београд 31. јануар 1903).

²⁶⁹ Вест је пренета, у: *Дирљив тренутак, Са гроба краља Милана*, Вечерње новости, бр. 31, год. XI (Београд 31. јануар 1903).

праведницима слугу свога. Али као Србин, мени дужност налаже рећи: да тамо под оном хладном стеном лежи телесни храм једне владалачке душе, која се на свет јавила да намучи себе за добро свога народа, за напредак своје отаџбине.

Владалачка круна уопште, која тако сјајно и величанствено блиста на глави земних поглавара у сребру, злату, и на крају, са неком суревњивошћу погледа свет, у створи је за душу доброг владоца, тежки трнов венац који владоцима задаје тешке муке, које често свет неће да разуме.

Ма да како по спољашњости изгледа сјајно и величанствено живот једног владоца, ипак у ствари, све владоце земне можемо уврстити у ред мученика и страдалника за свој народ и своје племе

Стара српска црква са пуно оправданих разлога уводила је у ред светаца Божијих скоро све српске владаре из реда, ма да су хладни и објективни историци, изналазили из живота и рада појединих владалаца дела, која мало личе на идеално светитељство. А то долази одатле, што људи мере дела људским земним мерилом, а цене их по њиховој спољној појави, и по оним резултатима које донесе привремене користи једноме друштву, а Бог и црква његова мере и цене их по унутрашњем расположењу душе, узвишеним побудама, која човека руководе у раду. Или како лепо вели Свето Писмо: Господ не гледа на лице човека, ни на висину раста његова, ни на оно што човек гледа, јер човек гледа шта је пред очима, а Господ гледа на срце.

Са ове тачке гледишта полазећи ми одадосмо данас знаке поштовања једноме умрломе владоцу, који је уствари био велики мученик и страдалник за свој народ и отаџбину. Тај мученик и страдалник јесте: први после тужна Косова Краљ Српски Милан...²⁷⁰

Визуелна култура је испратила метаморфозу цркве саображену тужном догађају – парастосу краља Милана. Два снимка фотографа Д. Павловића потврђују стандардну метаморфозу манастира приликом одржавања помена краљу Милану (сл. 316).²⁷¹ На фотографији која приказује унутрашњост цркве уочљив је преображај у складу са фунералним обичајима. Црква је постала кулисна сцена, пресвучена црним као симболом туге и жалости. Друга

²⁷⁰ Са гроба почив. Краља Милана, Вечерње новости, бр. 33, год. XI (Београд 2. фебруар 1903).

²⁷¹ М. Тимотијевић, *Манастир Крушедол*, књ. II, 154.

фотографија приказује спољашњост цркве саображену успомени на српског краља. Прочеље цркве је постало ефемерна фасада, раскошни параван постављен у славу владаревог бесмртног тела. Изнад импровизованог црног балдахина стајала је слика краља у генералској униформи, са круном изнад профилног портрета. Очигледно је поновљена свечана декорација која је била намештена и на улазу у манастирску порту на дан укопа владаревог тела. Манастир Крушедол је у дану сећања на краља постао поље жаловања, али и простор у којем се одиграла театрална представа у спомен на преминулог монарха, са крајњом идејом реанимације његовог другог, политичког тела.

Два тела краља Александра и обнова вечитог тела монархије у телу краља Петра

У сржи опстанка династије Обреновић налазила се борба за друго тело краља Александра. Млади монарх је наследио престо од свог харизматичног оца. Моћна фигура краља Милана лебдела је над представом наследника престола. Бројни сукоби и контроверзе између оца и сина потресали су темеље власти породице Обреновић, претећи да доведу до њеног физичког нестанка. Исте годину по ступању на самосталну владу млади монарх се суочио са покушајем рекреирања политичког тела војда Карађорђа. Краљ Александар је 1893. године на помпезан начин посетио гроб оснивача супарничке династије у Топопли.²⁷² Након поклоњења вождовим посмртним остацима од стране краља Александра, дошло се до уверења да је *могуће* насликати вечито тело Карађорђа. Неименовани сликар је након краљеве посете, подстакнут климом *толерације*, насликао вождов лик.²⁷³ Слика је изнад посмртних остатака великог војда насликао фреску *већих димензија у живим бојама*,²⁷⁴ *лепо* репрезентујући лик оснивача династије и славу његовог вечитог тела. Очигледно да је церемонијални наклон краља Александра вождовом смртном телу био лимитиран политички гест, као што је јасно да је осликавање бесмртног тела оснивача супарничке династије било исувише јавно. Рекација је уследила и слика војда је прекречена. Владарево природно тело је остало без свог медијског репрезента, док је аутор

²⁷² Ф. Каноц, *Србија. Земља и становништво*, књ. 1, Београд 1991, 335.

²⁷³ *Светковина у Тополи*, Штампa, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).

²⁷⁴ *Светковина у Тополи*, Штампa, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).

слике завршио на вишегодишњој робији.²⁷⁵ Тако је поново поништено вечито вождово тело, будући да је слика схваћена као политички памфлет, и реална опасност по владајућу династију Обреновић. Конекција тела и слике је прекинута и тело оснивача династије Карађорђевић је привремено остало без свог медијског репрезента.

Крхко тело краља Александра, ни физички, али ни симболички, није могло да поднесе терет очекивања поданика. Недостатак у стварности надомешћивао се креирањем трећег медијског тела краља Александра. Бисте краља Александра, које је извајао Петар Убавкић, биле су у функцији конституисања владаревог трећег тела.²⁷⁶ Комеморативна функција вајаног попрсја сведочи о медијској експлоатацији владаревог лика, и о покушају да се слабашно владарево природно тело надомести конституисањем његовог вечитог тела. Меморијска јединица у вајаној форми обесмрћивала је краља Александра, са идејом да се замрзне и јавно прикаже његово непропадљиво тело. Физичка слабост владаревог тела преобразена је у мермерну фикцију, у циљу конституисања метареалности.

Нарушена харизма владаревог тела ипак се није могла олако конституисати, на шта упућују и тешкоће које су пратиле откуп краљевих биста.²⁷⁷ Београдски општински суд је 1901. године одбио да откупи бисту краља Александра, с образложењем да Општина нема адекватан простор.²⁷⁸ Владарске представе су заиста захтевале саобразан и прикладан простор, сходно њиховом репрезентативном карактеру. Међутим, у наставку саопштења износи се прави разлог одбијања откупа бисте краља Александра. Општински суд наводи да је претрпан разним сликама краља Александра, и да јој није потребна још једна владарска представа. Компензација реалног владаревог тела проузроковала је масовну производњу владарских слика. Па ипак, ослабљено тело владара није могло да се скрије иза покушаја конституисања његовог медијског, политичког тела. Трошно природно тело краља Александра претило је да деконструише не само његово политичко тело владара већ је и монархија у целости доведена у опасност. *Болест* владаревог тела претила је да зарази вечито тело монархије.

²⁷⁵ Светковина у Тополи, Штампa, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).

²⁷⁶ Н. Симић, *Петар Убавкић, Живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 248.

²⁷⁷ Исто, 250.

²⁷⁸ Београдске општинске новине, бр. 18, год. 9, (Београд, 18. мај 1901).

Стога не чуди одбијање Београдске општине, будући да је слика вечитог тела владара изгубила своју мистичну суштину.

У немогућности да се ревитализује тело актуелног владара, покренуто је рекреирање тела кнеза Милоша. Ослабели режим је у митској личности утемељивача династије покушао да оснажи своју позицију.²⁷⁹ Тело кнеза Милоша је мимикријом мењало трошно тело краља Александра. Рекреирано моћно тело првог Обреновића постављено је у нови контекст и у нову медијску форму, особену клими на размеђи два века.

Култ кнеза Милоша кулминирао је проглашењем првог Обреновића – Великим. Слава првог Обреновића је систематски институционализована и медијски визуелизована.

У центру медијске експлоатације бесмртног тела кнеза нашла се његова посмртна маска. Кнежев супститут је био у функцији прослављања другог, славног тела кнеза Милоша. Маска је репрезентовала владарево природно тело, као натурални приказ његовог лица, али је истовремено имортализовала његову вечиту телесност. Каниц наводи да је соба у Топчидерском конаку,²⁸⁰ у којој је кнез Милош издахнуо, крајем века претворена у меморијални простор. У фокусу тог култног простора нашла се ефигија кнеза Милоша, његов меморијски лик постао је готово предмет идолопоклонства, артефакт славе вечитог тела монархије.

Медијски врхунац прославања владаревог трећег тела кулминирао је установљењем Ордена Милоша Великог.²⁸¹ У фокалном центру ордена нашао се канонски, попрсни кнежев портрет. Символичка структура ордена потврђена је владаревим освештаним ликом, чија безвременска харизма легитимише тело актуелног владара. Непотпуност тела младог краља употпуњена је харизмом вечитог тела моћног утемељивача династије и вечни дигнитет монархије је донекле обновљен.

Тотално поништење тела краља Александра уследило је након његовог венчања са Драгом Машин. Контрoверзни брак, којем се жестоко противила

²⁷⁹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 402–412.

²⁸⁰ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ.1, 111.

²⁸¹ И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда: Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 145–150.

српска елита, коначно је урушио снагу краљевог тела.²⁸² Краљ се актом женидбе оглушио о неформалне прописе. Чињеница да је краљица била доста старија од владара довела је у сумњу могућност репродукције, угрозивши тако питање природног опстанка династије. У случају да краљ не стекне наследника, отворило би се и питање престола. Оглушивши се о глас јавности, краљ Александар се венчао Драгом Машин. Венчање је одржано уз велику помпу у садјеству са масовним свечаностима, што су требало да популарише владарски пар у јавности.²⁸³

Своју слабост владар је покушавао да надокнади уставним ограничењима, законским одредбама, ограничењем слободе штампе, као и масовним јавним спектаклима. Упркос великим напорима режима да очува кохерентност владаревог имица, монархово тело, као скуп симболичких и физичких структура, све више је слабило.

Убрзо је отворено питање наследника дома Обреновића. Краљичина лажна трудноћа поспешила је сумњу у владареву потенцију, што је био последњи удар на тело краља Александра. Моћ биолошке регенерације владара лежи у основи сваког монархијског система. Рођење престолонаследника потврђује потентост владара, и утврђује симболички и правни легалитет и легитимитет владајућег дома.

Губитак сексуалне моћи манифестовао је слабост природног тела владара, нужно условивши урушавање владаревог другог политичког тела. Владарева слабост је претила да доведе до опште дестабилизације и тако поништи монархијски систем у целости.

Одсуство владареве сексуалне моћи отворило је шири спектар питања. Милитантна атмосфера у праскозорје Првог светског рата умногоме је дефинисала политику и културу свих европских држава. Маскулозни дух је у доброј мери обележио и виђење улоге краља у друштву, па је импотентни владар био природна сметња експанзивној политици српске елите. Заљубљени монарх под влашћу јаке жене није био тражени модел. Улоге су у датом моменту биле измењене, изазвавши родну инверзију. Јавност је краљицу видела као владара, или у најмању руку као сувладара, па је и последња брана попустила. Владарево

²⁸² Више о краљици Драги: А. Столић, *Краљица Драга*.

²⁸³ Исто, 91–110.

тело је изгубило било какву енергетску моћ, и монарх је био осуђен без пресуде. Његово тело је постало објекат травестије. Од субјекта уподобљавања, тело владара је постало медијум неморала и објекат поруге. Динамизам владаревог тела је престао да постоји и монарх је изгубио право на сопствену слику. Некадашње непобедиво тело кнеза Милоша постало је слабашно тело последњег Обреновића, чиме су се стекли услови за неминовни крај владајуће породице.

Група млађих официра је 29. маја 1903. године убила краља и краљицу у њиховим дворским апартаманима.²⁸⁴ Идеали друштва и дома Обреновића су дошли у колизију, и затирање владарске куће чинило се неминовним.

*Прави родољуби одавно су желели да у пијемонту српском нестане размирица, да буде реда и мира, да би се Отаџбина могла посветити искључиво својим великим задацима, који је очекују.*²⁸⁵

Дегенерисано тело владара, лишено потентности и маскулозне моћи, било је препрека друштвеном прогресу и националној кохезији, и као такво оно је негирано до тачке физичког поништења, на шта упућује и *Трговински гласник* у данима након убиства:

*У ископани гроб несретнога носиоца српске круне гурнула је мушка одлучност неколицине српских синова у српској униформи.*²⁸⁶

Убиство је имало готово ритуалне димензије, што је подразумевало апсолутно поништење владаревог тела. Накнадно штампана разгледница у Румунији приказује акт убиства – краљево тело је већ поништено, док је у фокусу композиције представљено *разарање* краљице Драге (сл. 317).²⁸⁷ Мужевни ликови убица чине јак контраст у односу на фрагилна и дематеријализована тела владарског пара.

Ефемизирани владар, чија је мушкост у очима јавности постала женскост, претворен је у метафору за телесну дегенерацију. Дух женскости проткао је владарево тело, које је на основу важећег друштвеног дискурса изгубило телесну моћ својствену мушком роду.

²⁸⁴ Крај династије Обреновић, Вечерње новости, бр. 147, год. XI (Београд, 30. мај 1903).

²⁸⁵ *Свршен чин*, Вечерње новости, бр. 146, год. IX (Београд, 29. мај 1901).

²⁸⁶ Вечерње новости, бр. 148, год. XI (Београд 31. мај 1903).

²⁸⁷ Разгледница се налази у власништву Историјског музеја Србије под инв. бр. 130-11.

Након бруталног масакра, оба тела су избачена кроз прозор двора, без права на достојну сахрану. Под окриљем ноћи тела владарског пара су пренесена у стару цркву Светог Марка. Коначно, последњи Обреновићи су сахрањени у гробници Анке Обреновић у присуству најужег круга родбине.²⁸⁸ Апел краљице Наталије да јој се преда синовљево тело био је одбијен. Тако је пропала идеја краљице мајке да се владар сахрани у Бијарицу, у маузолеју који је био подигнут као спомен-меморијал краља Александра.²⁸⁹ Позивање на случај цара Максимилијана, кога су мексичке власти након убиства предале Аустроугарској монархији, није дало жељени резултат. Након искуства са телом краља Милана, одлучено је да тело српског монарха мора да почива у матичној држави.

Без државних почаст и права на достојну сахрану, краљево тело је било у потпуности обесправљено. Одузимањем краљевских амблема и владарских инсигнија владар је сведен на ниво обичног смртника, па је симболичко поништења тела пратила и његова физичка деконструкција. Владар је сахрањен у црном грађанском оделу, чиме је довршен процес његовог развлашћивања.²⁹⁰ Монарх је коначно остао без свог другог, политичког тела. Његово природно тело је сахрањено, онако дезинтегрисано, будући да је било осакаћено чином убиства.

Само неколико дана након убиства владара, штампана је нова поштанска марка на којој је је представљен краљевски грб, уместо уобичајеног приказа владара.²⁹¹ Порука је била јасна – персонално, природно тело владара је уништено, али не и категорија монархије као суплемента владаревог вечитог тела.

Апстрактна категорија власти морала се материјализовати телом новог монарха. Настао је опасан период интереснума, упркос контактима који су завереници имали са Петром Карађорђевићем.

Бесмртно тело монархије је остало да плута у вакууму, тражећи достојан медијум у који би се могло сместити. Реакција је била муњевита, и вечито тело монархије је спасено. У тадашњој периодици представљено је ново, природно тело будућег владара:

²⁸⁸ *Крај династије Обреновић*, Вечерње новости, бр. 147, год. XI (Београд, 30. мај 1903).

²⁸⁹ *Материне жеље*, Вечерње новости, бр. 152, год. XI (Београд, 3. јун 1903).

²⁹⁰ *Сарањени и убијени*, Вечерње новости, бр. 151, год. XI (Београд 2. јун 1903).

²⁹¹ *Нове марке*, Вечерње новости, бр. 152, год. XI (Београд 3. јун 1903).

*Кнез Карађорђевић је леп. Осредњег раста човек, врло елегантно по француској моди одевен с утиском човека светски образованог. Његову црну косу и кратку браду обасуле су седе власи, а округло лице има словенски или српски тип. Његово енергично држање показује да је и војнички образован.*²⁹²

Нови владар је персонификовао тражену слику о моћном, свежем телу владара. Вечито тело монархије имало се апстраховати и универзиализовати, и на крају спојити са природним, остарелим телом новог владара. Фикција и стварност су се прожели и уметнули у телесни медијум новог владара. Истовремено, у реконструкцији вечитог тела вожда Карађорђа морала се потврдити сталност вечитог тела династије Карађорђевић. Тело новог владара требало је изједначити са телом легендарног утемељивача династије. Тако је процес рекреирања непропадљивог тела монархије и династије започео из гроба у Тополи, на јужном зиду црквене припрате.²⁹³ Краљ Петар је већ 13. јула 1903. године походио цркву у Тополи. Тада се одиграла дирљива сцена, будући да је нови владар са сузама у очима целивао култни Карађорђев гроб.²⁹⁴ Владар је одлучио да се изнад гроба реконструише вождов лик, настао 1893. године у време политичког примирја две династије. Карађорђев лик је ипак убрзо био прекречен, па је заживела идеја о поновном, медијском успостављању владаревог тела. Краљ Петар је приликом посете Тополи изнео предлог да се васпостави владарево вечито тело у виду споменичке представе.²⁹⁵ Природно тело вожда је коначно требало да се употпуни и сједини са својим медијским дублером, славним надтелом. Идеја о подизању споменика није реализована али је вечито Карађорђево тело ипак медијски рекреирано. На владарском трону у тополској цркви изведена је мозаична предстаа са ликом првог српског вожда, настала на основу нацрта Паје Јовановића.²⁹⁶ Тако је меморијским кнежевим портретом посредно обновљено вечито вождово тело, чији су земни остаци почивали у гробу у тополској цркви.

²⁹² *Кнез Петар Карађорђевић*, Вечерње новости, бр. 148, год. XI (Београд 31. мај 1903).

²⁹³ О историјату цркве у Тополи, као и месту Карађорђевог гроба: Т. Ивановић, *Црква Рођења пресвете Богородице у Тополи*, (рукопис мастер рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду) Београд 2008, 33–35.

²⁹⁴ *Светковина у Тополи*, Штампa, бр. 173, год. II (Београд 14. јул 1903).

²⁹⁵ *Споменик у Тополи*, Вечерње новости, бр. 205, год. XI (Београд 26. мај 1903).

²⁹⁶ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд 2007, 27, 43.

Вест о свирепом убиству владарског пара одјекнула је широм Европе. Нова власт је морала да одбрани свој легитимитет. Насловна страна француског илустрованог листа *Le Pettit Journal* од 28. јуна директно везује лик краља Петра са убиством краљевског пара (сл. 318).²⁹⁷ Ликови убица и лик краља у медаљону јасан су симболички амблем стравичног убиства. Њихова бруталност је приказана у контрасту са фрагилним, готово бестелесним телима владарског пара. Реторичка снага представе јасно апелује на посматрача и његову осећајност. Беспомоћне жртве провоцирају самилост реципијента, док ликови убица који се помаљују из мрачне ноћи изазивају срџбу.

У пропагандној активности против новог владара водећу улогу је имао режим у Бечу. У класични визуелни стереотип о другоме уметнут је лик новог владара.²⁹⁸ Његово тело, приказивано као онемоћало и спарушено, постало је предмет подсмеха, објекат негације целог народа и његових институција. Злочин над последњим Обреновићима искоришћен је да би се целокупно тело српске државе приказало као недемократско и варварско. Слика краља Петра као митског, оријенталног деспота Сарапандала вулгаризовала је идеју владаревог тела, рушећи легитимитет власти у Београду. Владарево природно тело је постало тело старца, док је његово вечито тело сведено на ниво варварског, *источњачког* тиранина.

Нови владар и владајућа елита морали су да одговоре на бројне изазове. Процес конструисања новог владаревог тела текао је напоредо са апологијом разарања тела последњег Обреновића. Нова власт је на основу исконструисаних *квазичињеница* бранила убиство Обреновића. У наводној дегенерацији владаревог природног тела нашло се оправдање за његово физичко поништење. Обдукција владаревог тела извршена је непосредно након злочина.²⁹⁹ Наводно, на краљевом мозгу су откривене озбиљне дегенеративне промене,³⁰⁰ које су посредно потврдиле владареву *сумануту* политику. Истовремено, пронађени су докази који су потврђивали гласине о владаревој импотентности. Коначно је био потврђен губитак владареве сексуалне и мужевне моћи, па је његово *изопачено* физичко

²⁹⁷ Le Petit Journal, nr. 658 (Paris, 28. juni 1903).

²⁹⁸ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje, ur. O. Manojlović-Pintar, Beograd 2006, 141–156.

²⁹⁹ *Извршена секција*, Вечерње новости, бр. 146, год. XI (Београд 29. мај 1903).

³⁰⁰ А. Столић, *Краљица Драга*, 201.

тело морало да се деконструише. Два тела су категоријално дефинисана, па је место девијантног и физички неправилног тела краља Александра, заузело моћно и сексуално потврђено тело краља Петра.

Оправдање злочина нађено је и у самој структури власти. Краљ је био осуђен као диктатор и узурпатор личних права својих поданика и као недемократски тиранин, заслужан за увођење аутократског режима. Суспензијом права поданика нарушена је синергија државног механизма, која је почивала на јединству свих државних чинилаца. Тело државе је постало тело краља Александра, означивши ауторитативно јавног мњења, што је дало легитимитет поданицима да на силу пониште владарево тело.

Краљ Александар је, по Јакову Продановићу, трипут прекршио уставна начела и постао антиморални, антисоцијални и антиправни објекат који се може насилно укинути.³⁰¹ Тако се легитимише убиство кршитеља јавног и приватног народног права па се акт укидања владаревог тела чини логичним и природним. По теоретичарима права на убиство владоца, крв владара и није проливена, јер: *краљ је све дотле док дели правду свима поданицима подједнако, а кад не дели, он је онда најмањи од најмањег поданика.*³⁰²

Слично виђење улоге владара у друштву делили су и лидери тадашњих конзервативаца, Стојан Новаковић и Живојин Перић.³⁰³ Они су зачетници тезе о подударану права владара и права народа, која ће се накнадно повезати са владавином краља Петра и периодом златног доба демократије.³⁰⁴ У идеалном систему не владају ни монарх ни народ, већ апстрактан трећи субјекат, који се налази између два савршено уравнотежена пола.³⁰⁵

³⁰¹ Теорија Јакова Продановића, Вечерње новости, бр. 286, год. XIII (Београд 17. октобар 1905).

³⁰² Теорија Јакова Продановића, Вечерње новости, бр. 286, год. XIII (Београд 17. октобар 1905).

³⁰³ Ж. Перић, *Политичке студије, с писмом Стојану Новаковићу „О улози владоца у државном организму“* Београд 1908, 6.

³⁰⁴ Д. Стојановић, *Србија и демократија: 1903–1914, историјска студија о златном добу српске демократије*, Београд 2003.

³⁰⁵ Ж. Перић, *Политичке студије, с писмом Стојану Новаковићу „О улози владоца у државном организму“*, 24.

*Са овим немају никакве везе наши осећаји према личности владоца ... данас је владалац само једна државна власт и ништа више: личност његова се апстрахује, она ишчезава...*³⁰⁶

Живојин Перић инсистира на увођењу апстрактног правног субјекта који одражава претпостављену равнотежу монарха и народа. Тај безлични, картезијански механизам јесте сам закон, којем се и монарх мора повиновати. Залажући се за уставну, парламентарну монархију, Перић владару укида право на његово природно тело. Тако долази до раздвајања два владарева тела. Владар остаје без права на природно, лично тело, са образложењем да би евентуални уплив његовог природног тела у његово вечито, политичко тело могао дестабилизovati и угрозити функционисање друштва заснованог на тријади: *опште правде, истине и једнакости*.³⁰⁷ Стога је изведена сепарација два тела, што је у пракси значило укидање оба владарева тела. Владар је постао марионета у рукама децентрализоване и строго субординиране структуре државне власти.

Негирање особених и изванредних права монарха и негација оба владарева тела прожело је теоријске списе Живојина Перића. Истовремено, на парадоксалан начин Перић сматра да владар мора да буде енергетски активан. Владоцу се тако враћа активна потенција и одобрава његово деловање, које би се извело по законским регулативама. Могуће је да се на овај начин желело оправдати убиство краља Александра, који је перципиран као неактиван, импотентни владар. Одсуство воље и деловања убијеног монарха могло је да паралише заједницу, будући да је владарева неодлучност довела до *негације* целокупног друштва.

*Владалац који није активан када треба, избегава вршење владалачке дужности, јер је то тежак случај његове неодговорности. Гори је онај владалац који не реагује, него онај који реагује макар и грешио...*³⁰⁸

На тај начин се враћају одузета права владару, који у особеним условима може повратити своју изгубљену легитимност. Теорију о интервенцији владара у

³⁰⁶ Исто, 30.

³⁰⁷ Исто 12.

³⁰⁸ Исто, 86.

ванредним околностима у периоду између два рата сублимирао је Карл Шмит.³⁰⁹ Јасно је да је клима у праскозорје Првог светског рата допринела *повратку* директне или божанске изборности владара, чиме је омогућено монарху да за време ванредног стања рекреира своје апсолутно, вечито тело.

Покушај редуковања владаревог политичког тела, као и намера да се поништи његово природно тело није био у потпуности успешан. Рекреирање оба владарева тела проузроковало је ревитализацију времешног владаревог природног тела. Обнова владаревих тела особито је била изражена у медијској сфери, проузрокујући конституисање трећег владаревог тела. Трусне године и наговештај великог рата, захтевали су снажног лидера. Моћно тело краља Петра нудило је сигурност заједници и њеној политичкој и идеолошкој платформи. Некадашње импотентно тело краља Александра полако је нестајало из сећања заједнице,³¹⁰ док је дублирано тело краља Милана и даље деловало са одређеном снагом.

Снажно тело новог владара је на визуелним путем трајно инкорпорирано у наратив о два владарева тела. Мало познати портрет краља Петра, рад сликара Пашка Вучетића који се налази у Галерији умјетнина у Сплиту, (сл. 319) један је од најинтригантнијих владарских портрета у српској визуелној култури.³¹¹ Представа монарха настала након његовог повратка на српски престо 1903. године морфолошки указује на симболистичке и сецесијске токове који су утицали на сликара. Истовремено портрет симболише и саму природу власти, будући да је краљ приказан у пуном крунидбеном орнату, који је израђен по нацрту Михаила Валтровића званичног идеолога јавне репрезентативне културе у Краљевини Србији на почетку 20. века. Вучетић се ипак не придржава верног приказа владареве одеће и инсигнија које је он носио на дан крунисања, будући да је круну коју је владар носио насликао у углу композиције, док је имагинарну круну српских средњовековних владара представио на глави портретисаног владара. Тако је активирана стара теорија о две круне, једној вечној изванвременској која представља неуништиву идеју монархије, и другој, пролазној која отелотворује монархову привремену власт. Тако је потврђена

³⁰⁹ А. Molnar, *Sunce mita u dugačka senka Karla Šmita*, Beograd 2012, 107–123.

³¹⁰ Тако је у *Вечерњим новостима* континуирано репродукована сцена убиства краљевског пара. Она је по правилу публикована на дан убиства краљевског пара: *Вечерње новости*, бр. 147, год. XXI (Београд, 29. мај 1913).

³¹¹ И. Борозан, *Две круне и портрет краља Петра* (у штампи)

теорије Ернста Канторовица о два владарева тела, једном, које је непропадљиво, и другом, које је телесно и пропадљиво. Прича о две круне преточена је у наратив о два тела, одредивши и структуру портрета краља Петра. Тако постављен портрет краља Петра указује на шире оквире идеолошког и ликовног израза у ондашњој друштвеној клими, поставши визуелни амблем мистичне монархије, као и огледало репрезентативне културе династије Карађорђевић.

Тако невидљива круна на портретној представи заузима главно, почасно место, које је чак и у формалном смислу јасно истакнуто, будући да је видљива, земаљска, пропадљива круна на земљи, док је невидљива и непропадљива круна на вишем месту, на краљевој глави. Међутим, оне нису нужно контрастиране, већ се допуњују, будући да у мистичном поимању монархијске власти нужно морају постојати два краљевства, два владарева тела, као и две круне, земаљска и небеска, које у синергији симболично конституишу слојевиту, вертикалну конструкцију монархије и тако дијахронијски у јединствен митски хронотоп спајају два реална догађаја, крунисање у Београду и миропомазање у Жичи, догађаје које заступају и представљају две круне.

*

Политизација двојног тела краља Милана усклађена је са политиком про-обреновићевски настројеног уредништва *Вечерњих новости* током прве деценије 20. века. Уредништво листа је континуирано пласирало ликове припадника угашене династије, као реакцију на владајућу династију Карађорђевић. Тако је 1913. године на годишњицу смрти краља Милана пласирана двојна, монтирана представа у знак сећања на краља Милана.³¹² Два тела владара су литерарно и буквално представљена. Са десне стране *јединствене* композиције налазио се приказ посмртних остатака краља Милана као симбол његовог природног тела, док је слика краља Милана у медаљону слеве стране визуелизовала вечито тело владара, као и непролазност монархијске власти, на шта упућује и пратећа инскрипција:

На данашњи дан пре дванаест година преминуо је краљ Милан. Сећајући се радо овог великог Србина, који је Србију увећао и створио је Краљевином, ми

³¹² Вечерње новости, бр. 29, год. XXI (Београд, 29. јануар 1913).

за наше читаоце доносимо Његову слику. Док буде и једног Србина његово ће име остати као светла успомена међу нама.³¹³

Тако је у парскозорје првог светског рата владарско тело делимично апстраховано и смештено у домен надперсоналног монархијског устројства, с посебним акцентом на појединце из владајуће династије. Изванредни појединац је и даље стајао на челу заједнице. Владар је изражавао своју удвојену природу манифестујући себе у телесном дуализму. Вечито тело владара је и даље дефинисано као скуп пројектованих симбола заједнице, чијим се очитовањем потврдила виталност друштва. Потентност и сигурност породице Карађорђевић и монархије лежала је у престолонаследницима Ђорђу и Александру. Тако су сачуване потенција династије и моћ њеног вечитог политичког тела, која се непосредно након смрти краља Петра 1921. године визуелно манифестовала. Грандиозна фунерална процесација у част преминулог монарха сублимирана је медијском трансформацијом другог, вечитог тела владара у његов медијски суплемент.³¹⁴ Биста краља Петра, као симбол бесмртног, политичког тела постављена је у монументални ротондни павиљон на Теразијама (сл. 320).

Тако је на тријумфалан начин визуелизовано *преживљавање* и дуго трајање наратива о два владарева тела. Биста *вечитог* краља постала је симбол тријумфа и бесмртности српске монархије, сада преображене у бесмртно тело нове, југословенске монархије.

³¹³ Исто.

³¹⁴ Илустровани лист, бр. 35, год. II (Београд, 1. IX – 8. IX 1921).

Закључна разматрања

Слика и моћ, као феномени који се прожимају, дефинисале су концепт владарских представа у српској визуелној култури 19. века. Бројне студије визуелне културе у сликама владара препознавају сазнајну вредност, као претпоставку њиховог активног односа са знањима, идеологијама и праксама. Као критички феномени, владарске слике улазе у снажне односе са текстуалним и политичким значењима, формирајући мрежу значења. Оне сазнајно и иконографски повезују политички вокабулар у један визуелни знаковни систем.

Слика владара као визуелна норма и материјално ограничена представа, укључује у *себе* све видове владарских представа, припадале оне академској уметничкој пракси или свету популарне културе. Отуда се она једнако вреднује било да је у виду портрета или карикатуре, будући да се препознаје на основу својих енергетских моћи и снаге деловања.

Као што смо истакли у овом раду, појам слике, схваћен у његовом проширеном визуелном значењу, подразумевао је шири спектар односа и знаковних поређења. Напореда са студијама визуелне културе, владарске слике су смештане у ужи оквир, везан за појам *репрезентовање сликом*. Као категоријална супстанца, и као носилац значења, слика је својим вредносним одређењем деловала као специфичан субјекат. У сржи владарске слике налазила се идеја о моћи представљеног владара, чију снагу преузима егзистенцијалистички конципирана слика.

Моћ владарске слике имала је свој врхунац у доба апсолутистичког концепта власти, када је слика владара постала визуелна потврда непојмљиве суверенове моћи. Њено постојање манифестовало се енергетским дејствима, чију је обавезујућу моћ адресат беспоговорно прихватао.

Владарска слика је почивала на обележјима моћи који су чинили симболички и правни оквир владарске представе. Украси моћи функционисали су у складу са апсолутном суштином владарске слике, тежећи да је додатно потврде и учине још значајнијом. Симболи, знаци и амблеми деловали су као енергетски зраци, визуелизујући онтолошку суштину владарске слике. На таквим основама

почивала је теза о слици моћи и њеној категоријалној аутономији и самоодредљивости.

Владарска слика је поимана као репрезентативни предмет замене. Она је представљала, мењала и заступала суверена, делујући уместо њега и за њега. Владар је репрезентативно био присутан у свакој својој *слици*. Он је био заступљен правно и симболички, али и теолошки, као онај који је утеловљен у пластичној, визуелној форми. Веза магијске аналогije и сличности подржана је у свакој владарској слици која је, без обзира на естетску валоризацију, задржавала статус оригиналности. Она је била гарант владаревог присуства које се везује за референцијално указивање на његово природно тело. Владарско тело као слика пракси и значења манифестује се у визуелном медију и постаје обавезујућа норма, еквивалентна владаревом природном телу. Она надилази евентуално дублирање обмане, и постаје материјализована симболичка и правна референца која стоји уместо нечега.

Коначно, слика заступа владара и постаје његов супститут са укупном државно-правном снагом деловања. Њена суштина одређује њену намену, и она се преображава у онога кога представља. Као владарев двојник, владарска слика постаје скуп правила и дужности, норми и очекивања, и као таква дефинише оквире једног друштва и његово даље функционисање. Њено култно значење очитује се у световном процесу који свој поредак заснива на церемонијалној и ритуалној пракси поштовања владарске слике.

Искуство функционисања владарске слике у европским оквирима неумитно се пренело и у домен српског владарског програма. Нова снага у друштву 19. века надметала са са старом апсолутистичком праксом. Моћ јавности и њен потенцијални критички апарат претпостављао је регулисање друштва, односно увођење контроле над монархом и медијским системом. Комуникација владара и дворског апарата са све моћнијим јавним мњењем конституисала је нову стварност, засновану на сразмерној снази јавности.

Тако су дефинисани статус и функционисање владарских слика у новом медијском свету. Афирмативан и брижљиво планирани пласман владарских слика

био је од животне важности за двор и самог владооца. Комуникација владарских слика са јавним мњењем захтевала је константно прилагођавање старих визуелних форми новом визуелном језику, као и савременим конзументима. Пропаганда активност различитих друштвених слојева репрезентовала је одређене идеале у новом вредносном окружењу. Појава све већег броја корисника визуелних медија условљавала је додатну стратегију у чијем се центру нашла владарева визуелна представа.

Државно-правни појам репрезентовања владара, заснован на сакралном праву, трансформисан је током 19. века у скуп ограничавајућих регула. На исти начин су дефинисани статус и функционисање владарских слика у новом медијском свету. Неприкосновена владарска слика нашла се суочена са ограничавајућим факторима и правилима јавности. Обележја моћи, која су дефинисала слику владара, могла су да се преобразе у факторе ограничења владарске слике. Стари симболи моћи и даље су функционисали, али у садејству са новим значењем. Државни и друштвени договор подразумевао је кооперативног владара и *укалупљену* владарску слику. Уставна ограничења и рађање демократског поретка условили су да некадашња неприкосновена владарска слика искорачи у ограничавајући систем жеља и очекивања.

Моћ која је некада безусловно подржавала апсолутну суштину владарске слике сада је ограничавала владара. Носиоци силе, оличени у разнородним структурама јавности, детерминисали су владара и његову слику. Црквена хијерархија, парламентарне странке и уставобранитељи, војна структура, удружења која заговарају националне идеале и друге структуре јавног мњења, сузили су опус деловања владарских слика. Очекивања јавности умногоме су креирала слику владара и њену реторичку ефикасност. Временом је учешће јавности у обликовању владарских слике бивало све веће и интензивније. Владарска слика је постала талац јавног мњења и парадигма хијерархије моћи у српском друштву током 19. века.

У напетости између многобројних структура јавности формирала се владарска слика у Србији током 19. века. У тако дефинисаном простору сатканом од различитих интереса и намера, флукутирала је некада неприкосновена

владарска слика. Оквири моћи су постали комуникациони агенси јавности а симболи и знаци моћи задобили су улогу комуникационих спона између слике и њених рецепијената.

Деветнаести век је обележен феноменом медијског бума. Продор нових медија убрзао је проток информација, неминовно изменивши структуру али и функцију визуелних медија. Бројност учесника у медијском животу, условљена порастом тржишта, довела је до невиђене медијске експлоатације. У таквом систему, такмичећи се са другим медијским структурама, нашла се и визуелна представа српских владара.

Старе медијске структуре, попут ефемерног спектакла, сликарства, скулптуре и позоришног медија, задржале су реторичку моћ засновану на визуелном искуству. Међутим, демократизација тржишта и нови комуникативни тржишни систем захтевали су све веће присуство нових медија. Тако су литографија, штампа и фотографија истакли свој суверени положај на медијском небу. Владарска репрезентација и медијски систем пласирали су владарску слику у складу са савременим и актуелним медијским изазовима.

Популарност владара мерила се његовим медијским присуством. Бити присутан значило је бити препознатљив и актуелан. Потреба за сталном визуелном присутношћу, као и све израженије иступање јавности условили су масовну репродукцију владарских слика. То је довело до извесног нарушавања *свете ауре* владарске слике, односно до тенденције константне вулгаризације владаревог ауторитета. Међутим, захтеви тржишта су диктирали норму, неретко свдећи владарску слику на објекат свакодневне конзумације.

Тако је владарска слика постала талац јавности и захтева разгранате медијске мреже. Државне структуре, дворска организација, многобројни агенти уметнина и тржишни лиферанти, затим уметници, цивилне организације и ангажовани појединци, креирали су разубијени медијски систем са владарском сликом у његовом центру. Све већа потражња за владарским сликама узроковала је масовну производњу владарских представа, која је кулминирала на прагу 20. века.

Парадоксално, владарска слика оживљава у смрти владаревог тела. Велики наратив о два владарева тела сублимира се у смрти владаревог пропадљивог тела и васкрсењу његовог непропадљивог тела. Владар на крају умире као човек, али његова смрт мора да се преобрази у живот вечитог владарског тела. Премда је владарево физичко тело смртно, његово друго, вечито тело је неуништиво.

Теза о два владарева тела садржана је у ставу да владар умире као човек, али васкрсава као аперсонално тело вечитог достојанства и бесмртне, непропадљиве монархије. Тако власт наставља да живи у телу новог владара, као метафори статуса власти и бесмртног дигнитета круне.

У интересном насталом између смрти старог владара и избора новог, тензије у друштву су се максимално поштрале. У правном и симболичком вакууму гробни портрети, посмртне маске и меморијални портрети преузимали су улогу умрлог монарха.

Тело преминулог суверена замењивано је владарском сликом која је постајала његов репрезентативни супститут. Тако је у размени значења сликом оживљено владарево тело суштински постало јемство његовог другог, бесмртног тела. Неповратно одсутни објекат, сликом је оприсустовљен и значењски визуелизован.

Индивидуално тело владара сликом стиче друштвени спектар значења, дефинисан аспектом политичког репрезентовања. Репрезентација владарском сликом означавала је симболичко присуство али и правно заступништво одсутног суверена. Слика сувереновог тела дејствовала је као индивидуални заменик, али и као визуелизација идеје о вечитом трајању монархије. Коначно, званично владарево тело преображавало се у слику владара и његове вечите моћи. Немоћ тела потенцијом владарске слике претвара је у моћ, осим у случају да је тело изгубило енергетску вредност, остајући изван обнављајуће енергије. Тада је владарево тело поимано као леш, чија је снага имала лимитирано дејство.

Тако је индивидуална личност монарха гарантовала продужење институционалног трајања власти, као и очување стабилности заједнице. Реална

симулација живота надишла је пропадљивост владаревог смртног тела, потврдивши моћ слике и енергетску снагу визуелног.

Визуелна меморија, као претпоставка енергетског потврђивања фунералних владарских слика указала је на *трајање* владарских представа, али и на њихову стваралачку реинтерпретацију у домену српске визуелне културе. Велики наратив српске монархије и дуги век српске владарске имагологије окончан је представама преминулих владара. Енергетска моћ владарских слика коначно је дефинисана у представама мртвих владара. Суштинско поимање гробне слике, као и њено историјско деловање, потврдили су *животност* материјалних владарских представа. Сличност преминулог и насликаног владарског лика дефинисала се у међусобној интеракцији слике и тела, тела и слике, аналогно одређујући моћ владарских слика у српској визуелној култури током 19. века.

Извори

- Архив Саборне цркве у Неготину, док. бр. 543, кутија за 1903. годину
Архив цркве Светог Саве у Бечу, кутија за 1901. годину, документ бр. 329.
Архив САНУ (14.337), Рашић, М., *Са његовим Величанством Краљем Петром:
Петроград – Цариград – Св. Хиландар*, Београд 1910.
Архив САНУ, РО К65–13.
Архив САНУ, РО, III, 228.
Архив САНУ, *Дневник Милана Ђ. Миличевића* (1. јануар 1869. – 25. октобар 1869.),
Историјска збирка сиг. бр. 9327
Архив Србије, РО, IV, 298.
Архив Србије, А. Јовановић, судија - К. Цукићу, Мин. финансија, Фонд ЛЈК-908
Архив Музеја града Београда, Ur_7275
Архив Музеја града Београда, ЛПЈ 83 (књига 4).
Београдске општинске новине 1901
Вардар 1907–1912
Велики српски народни календар 1877–1914
Весник српске цркве 1895–1904
Вечерње новости 1893–1907, 1909–1913
Видело 1882, 1888
Видовдан 1863–1872
Геџа: лист за сатиру и шалу 1892–1895
Витез 1889–1891, 1899
Голуб: лист за српску младеж 1879–1913
Исток 1876–1879
Мале новине 1890–1891, 1893, 1898, 1901
Мали журнал 1901
Нова искра 1899–1907
Орао: велики илустровани календар 1875–1900
Политика 1904–1906
Србобран: народни српски календар 1896–1910

Српске новине 1835, 1837, 1839, 1841–1842, 1845, 1858–1870, 1872, 1875, 1884,
1889

Старе мале новине 1901

Штампа 1903–1904

Авакумовић, Ј. Ђ., *Мемоари*, Нови Сад 2008.

*Академици–ликовни уметници, из Уметничке збирке Српске академије
уметности*, ур. Д. Стефановић, Београд 2011.

Антић, Р., *Анастас Јовановић. Талботипије и фотографије*, Београд 1986.

Аутобиографија Стевана Тодоровића, прир. З. Симић–Миловановић, Нови Сад
1951.

Бабац, Д., Васић, Ч., *Гарда у Србији*, Београд 2009.

Баталака, Ј. А., *Живот и прикљученија Карађорђа*, прир. Р. Поповоић, Београд
2004.

Београд у деветнаестом веку, Из дела страних путописаца, ур. Љ. М. Ћоровић,
Београд 2008.

Блануша, Е., *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића из
збирке кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног
музеја ХХ–2 (Београд 2012), 251–272.

Боловић, А., *Ризница манастира Враћевшница*, Зборник Музеја
Рудничко–таковског краја, бр. 5 (Горњи Милановац 2006), 29–92.

Борозан, И., *Споменик краљу Милану у Ћурлини*, Лесковачки зборник XLVII
(Лесковац 2007), 91–102.

Божич–Антић, Р., *Арсеније Петровић*, Опово 1974.

Бојић, Д., *Повеље и дипломе од 17. до 20. века*, Београд 2011.

Борозан, И., *Црква Свете Тројице-Неготин*, Сакрална топографија Неготинске
Крајине, Неготин 2012, 154–173.

Борозан, И., *Рудолф Валдец*, Енциклопедија САНУ, том. В. (у штампи)

Боца, М. И., *Илустрације у часопису Нова искра* (рукопис магистарске тезе,
Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд
2008).

- Брзак, Д., *Са Авале на Бофор, Путне белешке са похода Београдског певачког друштва у априлу 1895. године*, Београд 1897.
- Буковац, В., *Мој живот*, Београд 1925.
- Валтровић, М., *Грађа за историју уметности у Србији у трећој четвртини XIX века, Пројекти за споменик почившем књазу Михаилу Обреновићу III*, Београд 1874.
- Валтровић, М., *Лик Краља Петра Од Ђорђа Крстића*, Штампа, бр. 118, год. III (Београд, 29. април 1904).
- Васиљевић, А., *О развиту уставне свести у Србији*, Београд 1871.
- Васиљевић, А., *Моје успомене*, прир. Р. Љушић, Београд 1990.
- Васић, П., *Карађорђева Србија у делима савремених уметника*, Зборник Музеја Првог српског устанка, 1 (Београд 1959), 70–75.
- Васић, В., *Илустрација српске књиге у почетку XIX века*, бр. 1–2, год. X (Београд 1960), 278–289.
- Васић, В., *Портрет као илустрација српске књиге*, Библиотекар, бр. 3–4, год. XVIII (Београд 1965), 175–187.
- Васић, П., *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962.
- Васић, П., *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970.
- Васић, П., *Јован Поповић, сликар*, Опово 1971.
- Васић, П., *Урош Кнежевић*, Опово 1972.
- Васић, П., *Урош Кнежевић, портретист*, Опово 1975.
- Васић, П., *Судбина једне слике: књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII (Београд 1981), 211–214.
- Васић, Ч., *Униформе српске војске 1808–1918*, Београд 1980.
- Вивијан, Х., *Србија. Рај сиромашних људи*, Београд у деветнаестом веку, Из дела страних путописаца, ур. Љ. М. Ћоровић, Београд 2008, 163–198.
- Вивијан, Х., *Србија. Рај сиромашних*, Београд 2010.
- Vitković-Žikić, V., *Pirotski ćilim*, Београд 2001.
- Вићентић, Т., *Црква Рођења пресвете Богородице у Тополи* (рукопис мастер рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, 2008)
- Волк, П., *Српски филм*, Београд 1986.

- Војвода Живојин Мишић, *Моје успомене*, прир. Д. Трифуновић, М. Павловић, Београд 2010.
- Војновић, Л., *Skromni poteni o velikom kralju*, Zagreb 1912
- Врбашка, М., *Павле Чортановић: (1830–1903), пионер популарне уметности*, Нови Сад 1990.
- Врбашка, М., *Профано сликарство*, Н.Кусовац и др, Стеван Тодоровић, 1832–1925, Београд – Нови Сад 2002, 217–242.
- Врбашка, М., *Литографије Анастаса Јовановића*, Горњи Милановац, 2008.
- Вујовић, Б., *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986.
- Вујовић, Б., *Саборна црква у Београду*, Београд 1996.
- Вукичевић, М. М., *Краљ Петар, Од рођења до смрти*, Београд 1922.
- Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001, ур. Ј. Шелмић, Нови Сад 2001.
- Георгије Георгијевић епископ Шабачки, *Знаменити догађаји новије Србске историје*, Београд 1838.
- Гроздановић, Ђ., *Описаније Његове светлости владајућег кнеза србскога Милоша Т. Обреновића*, Београд 1859.
- Д. К. П., *Обреновићи. Кратко начертаније житија чланова ове књажевске породице*, Беч, 1852.
- Дабић, Љ., *Српски владари и војсковође*, Београд 2011.
- Дарам, М. Е., *Кроз српске земље (1900-1903)*, Београд 1997.
- Димитресковић–Папалуцић, Д., *Павле Чортановић, сликар у Неготину*, Неготин 2003.
- Дебељковић, Б., *Стара српска фотографија*, Београд 2005.
- Дебељковић, Б., *Београд и београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*, Београд 2008.
- Denton, Rew. W., *Servia and Servians*, London 1862.
- Дечанац, С., *Владалац и народ*, Београд 1897.
- Dimitrijević, S., *Pozdrav iz Beograda. Beograd na starim razglednicama*, Beograd 1986.
- Дневник Бењамина Калаја 1868-1875*, прир. А. Раденић, Београд 2002.
- Драгашевић, Ј., *Истинске приче. Аутобиографија у одломцима*, књ. 1, Београд 1888.

- Дурковић-Јакшић, Љ., *Обнављање Студенице и пренос из Каленића моштију Светог краља Сетфана Првовенчаног 1839. године*, Осам векова Студенице, Београд 1986, 299–304.
- Ђенић, С., *Српски владари у ужичком крају*, Чајетина 2007.
- Ђорђевић, В., *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900*, књ. 1, Београд 1905.
- Ђорђевић, В., *Крај једне династије. Прилози за историју Србије од 11. октобра 1897. до 8. јула 1900*, књ. 3, Београд 1906.
- Ђорђевић, Ј., *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 9 (Београд 1881), 33–34.
- Ђорђевић, Т. Р., *Из Србије кнеза Милоша*, Београд 1983.
- Ђукановић, И. Н., *Убиство кнеза Михаила и догађаји о којима се није смело говорити*, књ. I–II, Београд 1990.
- Ђурић–Замоло, Д., *Хотели и кафане XIX века у Србији*, Београд 1988.
- Ерчић, В., *Мануил Козачинскиј и његова Трагедокомедија*, Нови Сад - Београд 1980.
- Женарју, И., *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре (1876–1881)*, Београд 2012.
- Живановић, Ж., *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. 1, Београд 1923.
- Живановић, Ж., *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. 2, Београд 1924.
- Живановић, Ж., *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. 3, Београд 1924.
- Живановић, Ж., *Политичка историја Србије у другој половини деветнаестог века*, књ. 4, Београд 1925.
- Живковић, С., *Српски импресионисти*, Београд 1994.
- Записи Јеврема Грујића*, Београд 1922.
- Зеленовић, Р., *Карађорђе или Живот и дела бесмртног војводе Карађорђа, први српски филм*, Београд 2004.
- Иванић, Д., *Песме*, Сабрана дела, књ. I, Београд 1978.

- Ивановић, Т., *Црква Рођења пресвете Богородице у Тополи*, (рукопис мастер рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду) Београд 2008.
- Ивић, А., *Митрополит Петар Јовановић, његов живот и рад 1833–1859*, Београд 1911.
- Историја народа србског издана од Димитрија Давидовића, и преведена на француски језик од Алфреда Вињерона, професора француског језика у Београду*, Београд 1848.
- Мијатовић, Ч., *Успомене балканског дипломате*, прир. С. Г. Марковић, Београд 2008.
- Јакшић, Ђ., *Повратак светлога кнеза Милоша Обреновића на владу у Србији*, Српске новине, бр. 11, год. XXVI (Београд, 25. јануар 1859).
- Јевтовић, М., *Споменик Карађорђу Пашка Вучетића*, Наслеђе III (Београд 2001), 181–191.
- Јован Стерија Поповић - Професор природног права на Лицеју*, Нови Сад 1995, редактор текста Љиљана Суботић.
- Јовановић, В., *Државна власт и појединац*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 54–88.
- Јовановић, В., *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1-3 (Београд 2007), 40–41.
- Јовановић, В., *Тајна полиција Кнежевине Србије*, Београд 2012.
- Јовановић, К., *О животу и раду Анастаса Јовановића*, Српски књижевни гласник, књ. XIII, бр. 1 (Београд 1924), 588–599.
- Јовановић, К., *Разне успомене*, прир. Д. Ванушић, Београд 2012.
- Јовановић, М., *Ђока Миловановић 1850–1919*, Београд (без године).
- Јовановић, М., *Опленац*, Топола 1989.
- Јовановић, М., *Ђока Јовановић*, Београд 2005.
- Јовановић, С., *Друга влада Милоша и Михаила*, сабрана дела, књ. 3, Београд 1990.
- Јовановић, С., *Влада Александра Обреновића*, књ. 2, сабрана дела., књ. 7, Београд, 1990.
- Јовановић, С., *Уставобранитељи и њихова влада*, Београд 2005.
- Јовановић–Стојимировић, М., *Силуете старог Београда*, књ.1–2, Београд 1971.

- Јовановић–Стојимировић, М., *Силуете старог Београда*, књ. 1–2, Београд 1987.
- Јовановић–Стојимировић, М., *Дневник 1936-1941*, Нови Сад 2000.
- Kanitz, F., *Serbien. Historisch-ethnographische reisestudien aus den jahren 1859–1868*, Leipzig 1868.
- Kanitz, F., *Das Königsreich Serbien und das Serbienvolk*, Leipzig 1904.
- Каниц, Ф., *Србија. Земља и становништво*, књ. 1, Београд 1991.
- Караџић– Стефановић, В., *Српске народне пијесме*, књ. IV, Београд 1862.
- Караџић– Стефановић, С., *Историјски списи*, књ. 1, сабрана дела, књ. XV, Београд 1969.
- Калик, С., *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1903*, Београд 1903.
- Карађорђевић, Ђ., *Истина о мом животу*, Београд 1988.
- Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, Београд 2013.
- Карол де Поп Сатмари 1812–1887. Сведок једног доба*, Београд 2004.
- Katalog poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja: 1991*, Beograd 1991.
- Кашић, Д., *Рад кнеза Милоша на подизању и обнови цркава и манастира*, Гласник Српске православне цркве 10 (Београд 1960), 266–271.
- Kečkemet, D., *Ivan Rendić, život i delo*, Supetar 1969.
- Kečkemet, D., *Život Ivana Meštrovića*, књ. 1 - 2, Zagreb 2009.
- Книћанин, А. С., *Путничка писма о школском распусту, године 1882*, Београд 1882.
- Књига инвентара историјских предмета Војног музеја од 1936 до 1941, Београд 1941.
- Коларић, М., *Класицизам код Срба*, књ. 8, Београд 1967.
- Коларић, М., *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985.
- Коларић, М., *Непознато о познатом (олтар Саборне цркве у Београду)*, Зборник за ликовне уметности, Матица српска, бр. 15 (Нови Сад 1979), 395–405.
- Краљица Наталија, *Моје успомене*, прир. Љ. Трговчевић, Београд 1999.
- Краут, В., *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба, сликарство и графика, књ. III, прир. Л. Трифуновић, Београд 1966, 5–40.

- Краут, В., *Стеван Тодоровић (1832–1935)*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. XVIII (Нови Сад 1982), 103–130.
- Краут, В., *Цртежи 19. века у Србији*, Београд 1992.
- Крстић, Н., *Приватни и јавни живот*, књ. 2, прир. А. Вулегић, М. Јагодић, Београд 2005.
- Крстић, Н., *Јавни живот*, књ. II, прир. М. Јагодић, Београд 2006.
- Крстић, Н., *Јавни живот*, књ. III, прир. М. Јагодић, Београд 2007.
- Крстић, Н., *Јавни живот*, књ. IV, прир. М. Јагодић, Београд 2007.
- Кружић–Uchztil, V., *Vlaho Bukovac. Život i djelo 1855–1922*, Zagreb 2005.
- Кулић, Р., *Збирка вајарских радова Галерије Матице српске*, Нови Сад 2012.
- Куниберт, Б., *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића*, књ. 2, Београд 1988.
- Кусовац, Н., Коларић, М., *Павел Бурковић као портретист*, Опово 1972.
- Кусовац, Н., *Живот и дело сликара Николе Милојевића (1865–1942)*, Зборник Народног музеја VII (Београд 1973), 74–87.
- Кусовац, Н., *Ђура Јакшић, сликарство*, сабрана дела, књ. VI, Београд 1978.
- Кусовац, Н., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987.
- Кусовац, Н. и др., *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд–Нови Сад 2001.
- Кусовац, Н., *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001.
- Леже, Л., *Словенски свет*, Београд у деветнаестом веку, Из дела страних путописаца, Београд 2008, 29–52.
- Лукић, Р., *Природно право Јована Стерије Поповића*, Јован Стерија Поповић - Професор природног права на Лицеју, Нови Сад 1995, редактор текста Љиљана Суботић.
- Љушић, Р., *Кнежевина Србија 1830–1839*, Београд 2004.
- Љубојевић, Б., *Кад оружје утихне. Оружје и војна опрема из збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2012.
- Љушић, Р., *Вожд Карађорђе. Биографија*, Београд 2005.
- Маленић, М. Ј., *После четрдесет година: У спомен Св. Андрејске велике Народне скупштине*, Београд 1901
- Макарић, М., *Портрет. Трајна инспирација уметника*, Београд 2012.

- Макуљевић, Н., *Однос Србије и Хиландара у XIX веку. Студија из културне историје*, Осам векова Хиландара, ур. В. Кораћ, Београд 2000, 139–153.
- Мале, А., *Дневник са српског двора 1892-1894*, Београд 1999.
- Малетић, Ђ., *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III, погинушег у Топчидеру 29. маја 1868. Слика из народног живота*, Београд 1869.
- Малић, Г., *Милан Јовановић, фотограф*, Београд 1997.
- Малић, Г., *Летопис српске фотографије 1839–2008*, Београд 2009.
- Марков, Е., *Путовање по Србији и Црној Гори, Подгорица* 2005.
- Марковић, Р. П., *Црква кнеза Милоша у Крагујевцу*, Крагујевац 1935.
- Марковић, С. Г., *Гроф Чедомил Мијатовић. Викторијанац међу Србима*, Београд 2006.
- Mandić, R., *Metalni novac Srbije, Crne Gore i Jugoslavije*, Beograd 2006.
- Марјановић, Ч., *Св. Петка - Параскева, подигнута у спомен спасења Његовог Вел. Краља Александра I у Бијарицу 19. августа 1895. год.*, Ниш 1899.
- Медаковић, Д., *Предлог Стеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта у Београду, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 602–604.
- Мемоари Теодора Стефановића Виловског*, прир. В. Ђ. Крестић, Београд 2010.
- Meštrović, I., *Uspomena na političke ljude i događaje*, Zagreb 1969.
- Milanović, O., *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Beograd 1983.
- Миленковић, Т., *Краљ Александар и официрска завера, без године*.
- Миличевић–Луњевица, А., *Моја сестра краљица Драга*, Београд 1995.
- Милосављевић, М., *Обреновићи. Кратко начертаније житија чланова ове књажевске породице*, Београд 1869.
- Матицки, М., *Забавници, алманаси и календари. Библиографија српских алманаха и календара*, књ. 1, Београд 1986.
- Милеуснић, С., *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 4, год. LXVIII (Београд 1986), 78.

- Милеуснић, С., *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 9, год. LXVII (Београд, септембар 1986), 218–222.
- Милеуснић, С., *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 1, год. LXIX (Београд 1987), 20–23.
- Милеуснић, С., *Опис манастира у Србији током друге половине XIX века*, Гласник, службени лист Српске православне цркве, бр. 2, год. LXIX (Београд 1987), 52–56.
- Миличевић, М. Ђ., *Кнез Михаило у споменима некадашњег свог секретара из последњих девет година кнежева живота*, Београд 1896.
- Милош Велики у служби своје отаџбине, Београд 1900.
- Милошевић, Е., Врбашка, М., *Карађорђевићи у збиркама Галерије Матице српске*, Нови Сад 2004.
- Митриновић, Д., *О књижевности и умјетности*, сабрана дјела, књ. 1, ур. П. Палавистра, Сарајево, 1991.
- Митрополит Михаило, *Црквено богословие*, Београд 1860.
- Митрополит Михаило, *Чин миропомазања, Светим миром Књаза Сербскога Милана М. Обреновића IV*, Београд 1868.
- Mihailović, R., Timotijević, M., *Katarina Ivanović*, Beograd 2004.
- Михајловић, Павле Паја, *Дневници*, прир. Ј. Милановић, Београд 2010.
- Мишић, Б., *Ефемерни спектакл: проглашење Краљевине Србије 1882. године*, Наслеђе V (Београд 2005), 85–106.
- Мишковић–Прелевић, Љ., *Валтровићеви нацрти за крунидбене предмете Петра I Карађорђевића*, Зборник Музеја примењене уметности, бр. 24/25 (Београд 1980/1981), 119–126.
- Мурат, М., *Из мог живота. Аутобиографија*, прир. А. Мамић – П. Петровић, Београд 2007.
- Музеј града Београда*, ур. Б. Ковачевић, Београд 2003.
- Ненадовић, К., *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војвода ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Беч 1883.

- Ненадовић, Прота Матеја., *Мемоари*, прир. В. Дедијер, Београд 2005.
- Николајевић, Б. С., *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд 1986.
- Никић, Љ., *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак града Београда III (Београд 1956), 385–416.
- Никић, Љ., *Споменици србски Анастаса Јовановића*, Београд 1958.
- Николић, Н., Ацовић, Д., *Српска круна*, Београд 2006.
- Нинковић, Н., *Жизнописанија моја*, прир. Т. Поповић, Београд 1988.
- Новаковић, Ј., *Гроб кнеза Милоша и кнеза Михаила Обреновића у београдској Саборној цркви* (рукопис дипломског рада, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, 2005).
- Павловић, А., *Неколико покушаја подизања споменика Карађорђу*, Рашка баштина, Краљево 1980, 233–238.
- Пајевић, А., *Мала споменица славе Видовданске у Крушевцу и миропомазање краља Александра у Жичи*, Београд 1889.
- Паштранакова, И., *Кирил Кутлик-сликар портрета, жанра и историјских слика*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39 (Нови Сад 2011), 215–251.
- Пераћ, Ј., *Разгледнице у Србији 1895–1914*, Београд 2009.
- Перић, Ж., *Политичке студије, с писмом Стојану Новаковићу „О улози владоца у државном организму“* Београд 1908.
- Перуничкић, Б., *Београдски суд 1819-1839*, Београд 1964.
- Петровић, З., *Буковичка бања у Аранђеловцу–од 1875. до 1912. године*, Шумадијски записи VI (Аранђеловац 2012), 145–223.
- Петровић, М., *Финасије и установе обновљене Србије*, књ. 1, Београд 1901.
- Петровић, П., *Обреновићи, Портрети Обреновића из Збирке Народног музеја у Београду. Предмети из збирке Народног музеја у Крагујевцу*, Крагујевац 2006.
- Петровић, П., *У потрази за несталим уметничким делима из Народног музеја у Првом светском рату*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 575–592.
- Пијаде, М., *О уметности*, Београд 1963.
- Пирх, О. Д., *Путовање по Србији у години 1829.*, Београд 1983.

- Пејтон, Е. А., *Србија. Најмлађи члан европске престонице или боравак у Београду и путовања по планинама и шумама унутрашњости 1843 и 1844. године*, Нови Сад 1996.
- Плавшић, Н., *Неготин са старих фотографија*, Неготин 1987.
- Прота Алекса Илић, *Моји доживљаји*, Београд 1931.
- Попара, С., *Илустрација у календару «Орао» (1875–1902)*, рукопис дипломског рада, Одељење за историју уметности Филозофски факултет у Београду, Београд 2004.
- Поповић, Р. Ј., *Тома Вучић Перишић*, Београд 2003.
- Поповић, С. Ј., *Путовање по новој Србији*, Београд 1950.
- Предић, М., *Нушић у причама*, књ.1–2, Београд 1939.
- Први српски устанак и обнова српске државности*, Београд 2004.
- Продановић, Ј. *Историја политичких странака и струјања у Србији*, Београд 1947.
- Путешествије по Србији од Јоакима Вујића*, Београд 1999.
- Раденић, А., *Прогони политичких противника у режиму Александра Обреновића 1893–1903*, Београд 1973.
- Радисављевић, С., *Новац на тлу Србије од најраније појаве до данас из нумизмачтичке збирке Народне банке Србије*, Београд 2004.
- Радмановић, Ш., *Фотографије династије Обреновић, Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009.
- Радовић, А., Лажетић, П., *Војни музеј 1878–2000*, Београд 2000.
- Радојичић, Н., *Српски уставни од 1835. до 1990. године*, Београд 2004.
- Рајић, С., *Александар Обреновић. Владар на прелазу векова сукобљени светови*, Београд 2011.
- Рајчевић, У., *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, Зборник радова Народног музеја XIII-2 (Београд 1987), 151–159.
- Рајчевић, У., *Скулпторско дело Пашка Вучетића (1871–1925)*, Свеске друштва историчара Србије, бр. 20–21 (Београд 1989–1990), 40–55.
- Рајчевић, У., *Рафаило (Георгије) Момчиловић, Сликар, монах, мученик, (1875–1941)*, Београд 2009.

- Рајчевић, У., *Самостална излагачка делатност Паика (Паскоја) Вучетића, сликара и вајара (од 1901. до 1920. године)*, Зборник Народног музеја, XIX-2 (Београд 2010), 453–483.
- Ранке, Л., *Историја Србије*, Москва 1857.
- Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*, Београд 1879.
- Ратковић, М., *Једна реч своје време (ради канонизације кнеза Михаила)* Беседа 23 (Нови Сад), 1868.
- Рашковић, М., *Анастас Јовановић–аутор прве српске медаље*, Годишњак града Београда XXVIII (Београд 1980), 123–129.
- Ристић, В., *Еуген Ладислав Петровић*, Зборник Матице српске за ликовну уметност, бр. 13 (Нови Сад 1997), 297–302.
- Рихтер, В., *Прилике у Србији под кнезом Милошем до 1839. године*, Београд 1984.
- Ровински, П. А., *Записи о Србији 1868-1869*, Нови Сад 1994.
- Самарцић, Д., *Војне заставе Срба до 1918*, Београд 1983.
- Сандић, А., *Михаило III Обреновић, кнез српски*, Београд 1869.
- Симић, Љ., *О једном Карађорђевој оригиналној портрету*, Зборник Музеја Првог српског устанка, 1 (Београд 1959), 142–148.
- Сећање Алексе Симића на књаза Милоша*, прир. Р. Љушић, Крагујевац 1997.
- Симић, Н., *Херцеговачко-босански бегунци у ликовној уметности*, Београд 1959.
- Симић, Н., *Кнез Милош и српска уметност*, Београд 1960.
- Симић, Н., *Петар Убавкић*, Београд 1989.
- Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, прир. Н. Симић, Београд 2007.
- Слово, Приликом торжествено прослављања у зданију Началничества Окружија Жабачког Сјајнога дана рођења Његове Светлости Премилостивога Господара и Књаза Александра Карађорђевића пред сакупљеним многочестивим народом Т. Ковачевића, 29. септембра 1846 год. говорено*, Београд 1846.
- Службено одело у Србији у 19. и 20. веку*, Београд 2001.
- Србија у години 1834, Писма грофа Боа-Ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА, XXIV, Београд 1894.

- Србија на Балканској изложби 1907. године*, Београд 1907.
- Споменица на шездесетогодишњицу краљеве гарде*, Београд 1898.
- Споменица мушке гиманзије у Крагујевцу*, Крагујевац 1934.
- Споменица Тимочке епархије 1834–1934*, Сремски Карловци 1934.
- Стаменковић, С., *Цртежи, акварели, графике. Збирка Музеја града Београда*, Београд 1990.
- Станковић, Т. П., *Успомене*, прир. Б. Лилић, Пирот 1996.
- Станишић, Г., *Развој југословенске карикатуре у првој половини 20. века (у делима из кабинета графике Народног музеја у Београду)*, Зборник Народног музеја, XX-2 (Београд 2012), 361–384.
- Станковић, М., и др., *Црквена општина Светог Саве у Бечу, 1860–2010*, М. Станковић и др, Беч–Београд 2010.
- Станојевић, М., *Портрет народног краља*, Београд 2005.
- Стематологија. Изображеније оружја илиреческих изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер*, прир. Д. Давидов, Нови Сад 1972.
- Стерија–Поповић, Ј., *Сан Краљевића Марка, Алгорија у три одељења*, сабрана дела, III, прир. У. Ђонић, Београд, s.a., 89–146.
- Стерија–Поповић, Ј., *Торжество Србије*, прир. З. Несторовић, Вршац 2006.
- Страњаковић, Д., *Детињство, васпитање и школовање Краља Петра I у Србији до 1858*, Југословенски историјски часопис, 1-4 (Београд 1937), 213–234.
- Страњаковић, Д., *Књегинја Љубица*, Београд 1939.
- Страњаковић, Д., *Михаило и Јулија*, Београд 1940.
- Страњаковић, Д., *Кнез Милош према вери и цркви*, Гласник Српске православне цркве 10 (Београд 1960), 262–266.
- Стогодишњица Карађорђевог устанка*, Архивска грађа, прир. Љ. Поповић, Аранђеловац 2010.
- Стојановић, М., *Подстаца и разлози за споменик Ђорђу и Милошу*, Београд 1904.
- Столић, А., *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009.
- Татић, Г., *Представе владара у српској визуелној култури: Живот и дела бесмртног војвода Карађорђа* (рукопис дипломског рада, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Београд), 2012).

- Тимотијевић, М., *Народно позориште у Београду-храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 9–43.
- Тимотијевић, М., *Паја Јовановић*, Београд 2009.
- Тодић, М., *Фотографија у Србији у XIX веку*, Београд 1989.
- Тодић, М., *Историја српске фотографије (1839–1940)*, Београд 1993.
- Todić, M., *Fotografija i slika*, Beograd 2001.
- Тодоровић, Н., *Југословенске и иностране медаље*, Београд MCMLXIV
- Тодоровић, П., *Дневник*, Београд 1990.
- Тодоровић, С., *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник српског ученог друштва, књ. VI, св. XXIII, Београд 1868.
- Томић, П., *Грнчарство у Србији*, Београд 1980.
- Тошић, Д., *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд 1983.
- Тошић, Д., *Идеје и расправе о Карађорђевој споменику у документима српске штампе*, Годишњак града Београда XXXII (Београд, 1985), 125 – 165.
- Тошић, Д., *Десет писама Симеона Роксандића*, Годишњак града Београда XXXXIII (Београд 1996), 163–17.
- Трајков, Ј., *Улога разгледница с представама јавних свечаности у династичкој пропаганди Петра Карађорђевића*, Зборник Музеја примењене уметности 06 (Београд 2010), 43–56.
- Трифунковић, Л., *Ђура Јакшић*, Београд 1978.
- Трифунковић, Н. М., *Споменица блаженоупокојеном Архиепископу Београдском и Митрополиту Српском Михаилу приликом Открића и Освећења Његовог надгробног Споменика*, Београд 1902.
- Ћирић, Д., Станић, Б., Томић, В., *Време улице. Политика на јавним просторима Београда у XX веку*, Београд 2008.
- Ћирковић, С. Ц., *Књаз Михаило Обреновић. Живот и политика*, Београд 2011.
- Ћировић, И., *Црква Светог Арханђела Михаила у Михајловцу*, Сакрална топографија Неготинске крајине, прир. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 112–125.
- Ћоровић, Ј., *Изложба књига, мапа и портрета XIX века, поводом двестогодишњице освајања Београда*, Београд 2007.

- Уредбе и прописи Митрополије београдске 1894–1920*, прир. З. Ранковић, М. Лазић, Пожаревац 2011.
- Фелдић, Д., *Фотографија у Пожаревцу и околини*, Пожаревац 2009.
- Хан, В., *Примењена уметност у XIX веку*, Историја Београда, деветнаести век, књ. 2, Београд 1974, 693–703.
- Хаци-Поповић, М., *Србија на светској изложби у Паризу 1889. године*, Београд 1891.
- Хацић, Ј., *Живот Кара – Борђа Петровића, врховнога војводе србског*, Београд 1846.
- Христић, Н., *Мемоари 1840–1862*, Београд 2006.
- Христић, К. Н., *Записи старог Београђанина*, Београд 2011.
- Цветковић, С., *Оставишина Милана Јовановића Стојимировића*, Смедерево 2010.
- Црвенковић, Б., „Албум фотографија“ *Хиландар српска царска лавра у Светој Гори Његовом Величанству Краљу Србије Петру I за спомен Његове Високе посете 25. марта 1901. године*, Шеста казивања о Светој Гори, ур. М. Живојиновић, Београд 2010, 13–43.
- Црвенковић, Б., *Паја Јовановић и маузолеј Карађорђевића на Опленцу*, Шумадијски записи VI (Аранђеловац 2012), 281–299.
- Чакић, С., *Краљ Милан Обреновић*, Нови Сад 1975.
- Чешка, Т., *Скулптура. Каталог збирке Историјског музеја Србије*, Београд 2009.
- 50 година Историјског музеја Србије 1963–2013*, ур. С. Бојковић, Београд 2013.

Литература

- Антонијевић, Д., *Окултна историја: претсказања и веровања о српским владарима и знаменитим догађајима и 19. веку*, Годишњак за друштвену историју, св.1, год. VII (Београд 2000), 1–22.
- Антонојевић, Д., *Карађорђе и Милош – мит и политика*, Београд 2007.
- Arasse, D., *Die Portraitmaschine, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 245–256.
- Arijes, F., *Eseji o smrti*, Beograd 1989.
- Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Ed. by. M. Ann-Holly, K. Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute 2002.
- Baecque, A., *The Body Politics in Revolutionary France 1770-1800*, Stanford University Press 1997.
- Bann, S., *Paralel Lines. Printmakers, Painters and photographers in Nineteenth-century France*, Yale University Press 2001.
- Банковић, А. Ж., Портрет кнеза Михаила из Музеја града Београда, Годишњак града Београда, LVIII (Београд 2011), 23–48.
- Bass, L. R., *The Drama of the Portrait, Theatre and Visual Culture in Early Modern Spain*, Pennsylvania State University Press 2008.
- Bart, R., *Svetla komora: nota o fotografiji*, Beograd 2011.
- Bayern Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern*, Hrg. von J. Erichsen, K. Heinemann, München 2006.
- Beggrem, L., *The „Monumentomania“ of the Nineteenth Century: Causes, Effects, and Problems of Study, Memory & Oblivion*, Ed. by W. Reinink, J. Stumpel, Kluwer Academic Publisher 1999, 561–566.
- Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Kunst*, München 1991.
- Belting, H., *Bild–Antropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Belting, H., *Repräsentation und Anti– Repräsentation. Grab und Portät in der frühen Neuzeit, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 29–53.
- Belting, H., *Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht, Wir Sind Maske*, Hrg. von. S. Ferino–Pagden, Wien 2009, 29–39.

- Benjamin, V., *Poreklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo 1989.
- Benjamin, V., Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti, у V. Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd 2006, 98–129.
- Bernard, J., *Christ's Journey from Barricades to Cénacle: Fin-de- Siecle Politics' Spiritualized Aestheticization*, Frankreich 1871–1914, Hrg. von G. Gersmann, H. Kohle, Stuttgart 2002, 133–147.
- Bertelli, S., *The King's Body, Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*. The Pennsylvania State University 2001.
- Beyme, K., *Die Kunst der Mach und die Gegenmacht der Kunst*, Frankfurt am Main 1998.
- Beyer, V., *Rahmenbedingungen: Funktionen von Rahmen bei Goya, Velazquez, van Eyck und Degas*, Fink, Wilhelm 2008.
- Bierende, E., *Bündnis*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 193-200.
- Bilder vom Tot*, Hrg. von Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1993.
- Bloch, M., *The Royal Touch. Monarchy and Miracles in France and England*, Dorset Press 1998.
- Bon Le, G., *Psychologie der Massen*, Hamburg 2011.
- Борозан, И., *Визуелна култура и идеолошко уобличавање Војнотехничког завода у Крагујевцу*, Историјска и уметничка баштина Војнотехничког завода у Крагујевцу, ур. Б. Радовановић и др., Крагујевац 2005, 93–111.
- Борозан, И., *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006.
- Борозан, И., *Култура смрти у српској грађанској култури 19. века и првим деценијама 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А.Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 889–983.
- Борозан, И., *Споменик у храму: Меториа краља Милана Обреновића* (рукопис магистарске тезе, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, 2008).
- Борозан, И., *Између самоинсценирације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 39 (Нови Сад 2011), 75–143.
- Борозан, И., *Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903. године*, Наслеђе XII (Београд 2011), 33–56.
- Борозан, И., *Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове*, Годишњак града Београда LVII (Београд 2011), 63–93.

- Борозан, И., *Политичка употреба слике: Династичка конкордија Обреновићи–Петровићи*, Зборник Народног музеја XX–2 (Београд 2012), 219–250.
- Борозан, И., *Симболизам, театрализам, медијско прожимање и Споменик Карађорђу*, Наслеђе XIII (Београд 2012), 27–49.
- Борозан, И., *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности (Нови Сад 2012), 95–114.
- Борозан, И., *Слика моћи: Тријумфални улазак краља Петра Карађорђевића и престолонаследника Александра Карађорђевића у Скопље*, Лесковачки зборник LIII (Лесковац 2013), 219–231.
- Борозан, И., *Крушевац као идеолошки топос и конструисање Косовског мита у 19. веку* (у штампи).
- Борозан, И., *Меморијални пејзаж: Мишарско поље 1806–1906. године* (у штампи).
- Борозан, И., *Произвођење традиције: Хиландар и српски монарси крајем 19. века* (у штампи).
- Борозан, И., *Две круне и портрет краља Петра* (у штампи).
- Брајовић, С., *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009.
- Bram, S., *Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition*, Word & Image. A Journal of verbal/visual enquiry, Vol. 22, No. 4 (october-december 2006), 372-378.
- Brändle, I., *Das Foto als Bildobjekt. Aspekte einer Medienantropologie*, Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, Hrg. Von H. Belting, München 2007.
- Brandt, . R., *Bilderfahrungen – von der Wahrnehmung zum Bilder*, Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Hrg. von. C. Maar, H. Burda, Köln 2005, 44–54.
- Brassat, W., Kohle, H., *Methoden –Reader Kunstgeschichte*, Köln 2003.
- Bredenkamp, H., *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, Critical Inquiry 29 (Spring 2003), 418-428.
- Bredenkamp, H., *Slikovni mediji*, Uvod u povijest umjetnosti, ur. H. Belting i dr., Zagreb 2007, 321–342.
- Bredenkamp, H., *Thomas Hobbes's Visual strategies*, The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan, Ed. by P. Springborg, Cambridge University Press 2007.
- Bredenkamp, H., *Die „Charaktermasken“ von Karl Marx*, Wir Sind Maske, Hrg. von. S. Ferino–Pagden, Wien 2009, 51–53.
- Bredenkamp, H., *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.
- Buettner, B., *Past Presents: New Years Gifts at the Valois Courts, ca 1400*, The Art Bulletin, December 2001, No. 4, Vol. 83, 598–625.

Büschel, H., *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*, Göttingen 2006.

Wagner, M., *Alegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland Von der Cornelius–Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989.

Ванушић, Д., *Подизање споменика победе на Теразијама*, Наслеђе IX (Београд 2008), 193–210.

Waldt, I., *Residenz*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, München 2011, 310–318.

Warburg, A., *Der Bilderatlas-Mnemosyne*, Hrg. M. Warnke, Akademie-Verlag, Berlin 2000.

Warnke, M., *Einleitung, Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie, redaktion E*. Von Hagenow, P. Roettig, Hamburg 1996.

Warnke, M., *Political Landscape. The Art History of Nature*, London 1994.

Warnke, M., *Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild*, Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2006, 147–163.

Warnke, M., *Herrsherbildins*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, Hrgs. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München, 2011, 481–490.

Warnke, M., *Das Kompositbildnis*, Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Hrgs. von A. Köstler, E. Seidl, Böhlau 1998, 143 –149.

Winter, H., *Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien 2009.

Visualisierung Konstitutioneller Ordnung 1815–1852, Hrg. von M. Knauer, V. Kümmel, Münster 2011.

Војводић, Д., *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку* (рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, 2006).

Војводић, Д., *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 38 (Нови Сад 2010), 35–78.

Weihe, R., *Person und Maske: Sua Cuique Persona als Schema der Maskierung*, Wir Sind Maske, Hrg. von S. Ferino-Pagden, Wien 2009, 21–27.

Wolter-von dem Knesebeck, H., *Jagd*, Handbuch de Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warkne, H. Ziegler, München 2011, 20–25.

Wolf, N., *Welche Masse von Plastik, die sich obmüht, irgend etwas Neues zu geben. Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form*, Vom Biedermeier zum Impressionismus, Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Hrg. von H. Kohle, München 2008, 243–268.

Wortman, R. S., *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Vol. 2, Princeton University Press 2000.

Wulf, C., *Der performative Körper. Sprache – Macht – Handlung*, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 207–218.

Wurst, J., *Franz von Lenbach und das Herrscherporträt*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Hrg. von R. Baumstark, München 2004, 121–137.

Вуксан, Б., *Јован Исајловић Млађи, Књаз Милан Обреновић II на одру*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 99–115.

Germer, S., *Kunst–Macht–Diskurs. Der intellektuelle Karriere des André Felibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.

Gestrich, A., *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994.

Gernsheim, H., *The Rise of Photography 1850–1880*, London 1988.

Giloi, E., *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750-1950*, Cambridge University Press, 2011.

Gottfried Boehm, prir. Z. Gavrić, Beograd 1987.

Goloubeva, M., *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000.

Grabner, S., *Zeichnung und Aquarell im Beginnenden 19. Jahrhundert, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 19. Jahrhundert*, Hrg.von G. Frodl, München 2002, 377–395.

Грасијан, Б., *Дворјанин*, Београд 2012.

Graf, H., *The Residenz in München. Hofzeremoniell, Innerräume und Möblierung von Kurfürst Maximilian I. Bis Kaiser Karl VII*, München 2002.

Green, A., *Fatherlands. State–Building and Nationhood in Nineteenth–Century Germany*, Cambridge Univerity Press 2001.

Greenberg, M., *Baroque bodies. Psychoanalysis of the Culture of French Absolutism*, Cornell University Press 2001.

Derrida, J., *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 25–48.

Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert. Monarchische Repräsentation zwischen Ideal und Wirklichkeit, Hrg. von W. Telesko, Wien 2010.

Deideren, R., *Über die Grenzen. Ein Blick in die Fremde, Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, Hrg. von R. Diederer, D. Depelchin, München 2010, 35–54.

Der Traum von Glück, Die Kunst des Historismus in Europa, Hrg. von H. Fillitz, Wien 1996.

Drude, C., *Das „Lichtwunder“ in der „Malfabrik“. Die Kunst der Fotografischen (Selbst) Inszenierung*, Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Hrg. von R. Baumstark, München 2004, 179–187.

Drude, C., *Licht Bild Kuns. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert*, Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Vom Biedermeier zum Impressionismus,, Hrg. von H. Kohle, München 2008, 455–488.

Ein Bild von einem Mann. Ludwig II. Von Bayern, Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Hrg. von K. Sykora, Frankfurt am Main 2004.

Eine neue Kunst? Eine andere Natur? Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, Hrg. von U. Pohlmann, J. G. Prinz Hohenzollern, München 2004.

Зизјулас, Ј., *Од маске до личности*, Београд 1998.

Zimmermann, M. F., *Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung von 1889*, Frankreich 1871–1914, Hrg. von G. Gersmann, H. Kohle, Stuttgart 2002, 148–175.

Zimmermann, M. F., *Art History as Anthropology: French and German Tradition, The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, Ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute 2003, 167–188.

Zimmermann, M. F., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts: Realismus, Impressionismus, Symbolismus*, München 2011.

Zitzperger, P., *Tod des Herrshers*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, München 2011, 440–447.

Izbor tekstova. Maks Imdal, prir. Z. Gavrić, Beograd 1986.

Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2004.

Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissenräume, Hrg. von C. Maar, H. Burda, Köln 2006.

Jejts, F., *Veština pamćenja*, Beograd 2012.

Јовановић, В., *Политички речник*, Нови Сад 1870.

Јовановић, С., *Уставно право Краљевине Срба, Хрвата, Словенаца*, Beograd 1995.

Jarrard, A., *Architecture as Performance in Seventeenth-Century Europe. Courts Ritual on Modena, Rome and Paris*, Cambridge University Press 2003.

Kaneti, E., *Masa i moć*, Novi Sad 2010.

Kantorowicz, E. H., *The King Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press 1997.

Kemp, W., *The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Court Oath*, Visual Culture, Images and Interpretations, Ed. by N. Bryson, Michael Ann-Holly, Moxey, K., Wesleyan University Press 1994, 202-227.

Kemp, W., *Volksmenge*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 521-529.

Klenner, J. Philipp, *Souveränes Kleingeld*, Ideengeschichte der Bildwissenschaft, Hrg. von J. Probst, J. Philipp Klenner, Frankfurt am Main 2009, 137–161.

Kopecky, V., *Politikerin*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 243-248.

Köstler, A., *Das Portrait. Individuum und Image*, Bildnis und Image. Das Portrat zwischen Intention und Reception, Hrg. von A. Köstler, E. Seidl, Köln–Weimar 1998, 8–14.

Kotte, A., *Theaterwissenschaft*, Köln 2005.

Kohle, H., *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, Berlin 2001.

Kohle, H., *Adolph Menzel Friedrich. Eine Apologie Historischer, Friedrich und Historische Größe*, Hrg. von M. Kaiser, J. Luh, Potsdam 2012, 270–281.

Krapf, M., *Die monumentale Kirchenmalerei*, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert, Hrg. von G. Frodl, München 2002, 275–280.

Куљић, Т., *Танатополитика: употреба леша, бесмртности и несмртности*, Годишњак за друштвену историју, св. 3, год. XVIII (Београд 2011), 33–48.

Küster, S., *Vier Monarchien-Vier Öffentlichkeiten. Kommunikation um die Schlacht bei Dettingen*, Münster 2004.

Lauro, B., *Die Grabstätten der Habsburger Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*, Christian Branstätter Verlag 2007.

Lucas, C., *The Crowd and Politics between "Ancien Regime" and Revolution in France*, *The Journal of Modern History*, Vol. 60, No. 3 (Sep., 1988), 421–455.

Luck, S. J., *Visual Memory*, Oxford University Press 2008.

Макуљевић, Н., *Прилог проучавању сликаног програма владарских тронов у Кнежевини–Краљевини Србији*, Саопштења XXV–XXVI (Београд 1995–1996), 229–235.

Макуљевић, Н., *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, бр. 32–33 (Нови Сад 2003), 193–212.

Макуљевић, Н., *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју, год. 11, св. 2–3 (Београд 2004), 47–63.

Макуљевић, Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

Макуљевић, Н., *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 17–53.

Макуљевић, Н., *Слика другог у српској визуелној култури 19. века*, Историја и сећање, прир. О. Манојловић-Пинтар, Београд 2006, 151–166.

Макуљевић, Н., *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Београд 2006.

Макуљевић, Н., *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, Београд 2007.

Manow, P., *In the King's Shadow. The Political Anatomy of Democratic Representation*, Polity Press 2010.

Mansel, P., *Monarchy, Uniform and the Rise of the Frac*, *Past & Present*, No. 96 (August 1982), 103-132.

Mansel, P., *Dressed to Rule, Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*, Yale University Press 2005.

Marin, L., *The Portrait of the King*, Macmillan Press 1988.

Marin, L., *On Representation*, Stanford University Press 2001.

Marin, L., *Das Sein des Bildes und seine Wirksamkeit*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 15–23.

Марјановић-Душанић, С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997.

Macho, T., *Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater*, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 53–66.

Мил, Џ. С., *О слободи*, прев. и аутор предговора П. А. Карађорђевић, Детроит 1921.

Müller, M. G., *Parlament*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II, Hrg. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011.

Милићевић, М., *Реформа војске Србије 1897–1900*, Београд 2002.

Милићевић, М., *Официри*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 737–758.

Мирковић, Л., *Иконографске студије*, Нови Сад 1974.

Mittig, H. E., *Das Denkmal*, Kunst, die geschichte ihrer Funktionen, Hrsg. von W. Busch, P. Smoock, Weinheim–Berlin 1987, 457–489.

Митровић, К., *Двор кнеза Милош Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 261–301.

Митровић, К., *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Макуљевић, Н., Београд 2006, 302–330.

Митровић, К., *Топчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008.

Mitrović, K., *Predstava luksuza u srpskoj vizuelnoj kulturi sredinom 19. veka* (rukopis magistarske teze, Odeljenje za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet u Beogradu, 2011).

Miersch, M., *Trophäe*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. Von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 465–472.

Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press 1986.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, The University of Chicago Press 1994.

Mitchell, W. J. T., *Landscape and Power*, University of Chicago Press 2002.

Mitchell, W. J. T., *Showing seeing: a critique of visual culture*, *Journal of Visual Culture* NO. 1 (2002), 165–181.

Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves Images*, The University of Chicago Press 2005.

Mitchell, W. J. T., *There Are No Visual Media*, *Journal of Visual Culture*, Vol 4 (2), August 2005, 257 - 266.

Molnar, A., *Sunce mita i dugačka senka Karla Šmita: ustavno zlopamčenje u Srbiji u prvoj deceniji XXI veka*, Beograd 2010.

Mos, M., *Sociologija i antropologija*, knj. 1, Beograd 1998.

Morgan, D., *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, University of California Press 1999.

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

Ottomeyer, H., *Zwischen Kunst und Lebem. Die Großen Ateliers des Historismus, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Hrg. von R. Gleis, München 2011, 70–77.

Paulmann, J., *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*, München, 2000.

Петар Убавкић, прип. Л. Трифуновић, Београд 1973.

Pichler, W., *Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio*, *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, 125–156.

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

Polleroß, F., 'Pro Decore Majestatis'. *Zur Repräsentation Kaiser Leopold I. in Architectur Bildener und Angewandter Kunst*, *Jahrbuch de Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5 (Mainz 2002/2003), 191–295.

Поповић, Р. Ј., *Тома Вучић Перушић*, Београд 2003.

Porträt, Hrg. von R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Berlin 1999.

Rader, O. B., *Grab und Herrschaft. Politischer Totenkult von Alexander dem Großen bis Lenin*, München 2003.

Reichardt, R., Kohle, H., *Visualizing the Revolution. Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth – France*, London 2008.

Rehm, U., *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittelneuzeitliche Bilderzählung*, München–Berlin 2002.

Rickert, Z., *Triumph*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrsg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 455–464.

Ripa, C., *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel Edition of Ropa's Iconologia*, Dover Publications 1991.

Русо, Ж. Ж., *Државни уговор*, Београд 1993.

Said. E., *Orientalizam*, Београд 2000.

Setton, D., *Mächtige Impotenz. Zur „Dynamo-Logik“ des Königsportraits*, Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, Hrsg. von V. Beyer, J. Voorhoeve, A. Haverkamp, München 2006, 217–244.

Симић, В., *Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осаманаестог века до почетка Првог светског рата, Београд 2006, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, 133–164.

Симић, В., *Сава Текелија – Патриота, просветитељ и добротвор на размеђи XVIII и XIX века*, Сава Текелија – Велики српски добротвор, ур. В. Симић, Нови Сад 2010.

Симић, В., *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад, 2012.

Скерлић, Ј., *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд 1966.

Стојановић, Д., *Србија и демократија 1903-1914, историјска студија о златном добу српске демократије*, Београд 2003.

Стојановић, Д., *Калдрма и асфалт. Урбанизација и модернизација Београда 1890–1904*, Београд 2009.

Слијепчевић, Ђ., *Историја Српске православне цркве*, књ. 2, Београд 2002.

Steinhauser, F., *Recht am eigenen Bild*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrsg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, München 2011, 288–292.

Steiner–Strauss, A., *Kulissenzauber und Bühneenster. Hans Makart und das Theater, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Hrsg. von R. Gleis, Wien 2011, 92–102.

Столић, А., *Приватност у служби репрезентације–Двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја османаестог до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 331–358.

- Strong, R., *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London 2003.
- Schlosser, J., *Das Phänomenalität des Porträts*, Porträt, Hrg. von R. Preiesberger, H. Baader, N. Suthor, Dietrich Rimer Verlag 1999, 425–430.
- Scmitt, C., *Das Recht als Einheit von Ordnung und Ortung*, Raumtheorie, Hrg. von J. Dünne, S. Günzel, Frankfurt am Main 2006, 409–420.
- Schramm, P. E., *Herrschafts zeichen und Staatssymbolik. Vom III. bis XVI. Jahrhundert*, Bd. I–II, Stuttgart 1954–1955.
- Schmitter, A. M., *Representation and the Body in French Academic Painting*, Journal of the History of Idea, Journal of the History of the Ideas, Vol. 63, No. 3 (Jul, 2002), 399–424.
- Scholz, N., *Verzeihender Vater Statt Siegriecher Held. Zur Rückkehr Ludwigs XVIII im visuellen und sprachlichen Diskurs der Restauration*, Symbolische Politik und Politische Zeichensysteme im Zeitalter der Französischen Revolutionen, Hrg. Von. R. Reichardt, R. Schmidt, H.U. Thamer, Münster 2005, 187–211.
- Schulz M., *Körper–Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation*, Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, Hrg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, 1–26.
- Schumann, J., *Die Andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I*, Berlin 2003.
- Schoch, R., *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhundert*, München 1975.
- Tarasov, O., *Icon and Devotion, Sacred Spaces in Imperial Russia*, London 2002.
- Тарнер, В., *Варијације на тему лиминалности*, Градина, год. 21, бр. 10 (Ниш 1986), 40–56.
- Telesko, W., *Der Mensch steckt im König, der König steckt im Menschen. Herrschaftrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein. In der Habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand*, Aufgeklärt Bürgerlich Pötrats von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Hrg. von S. Grabner, M. Krapf, Wien 2006, 70–85.
- Telesko, W., *Napoleon Bonaparte. Der “Moderne Held” und die bildene Kunst 1799-1815*, Wien 1998.
- Telesko, W., *Erlösermythen in Kunst und Politik*, Wien 2004.
- Telesko, W., *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 2006.
- Telesko, W., *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien 2010.

Telesko W., *Der Makart–Festzug 1879, Medienstrategien zwischen bürgerlichem Anspruch und monarchischer Jubelfeier*, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, Hrghg. Von R. Gleis, Wien 2011, 104–113.

Telesko, W., *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien 2012.

Тимотијевић, М., *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, Peristil, XXXII (Zagreb 1988/89), 305–312.

Тимотијевић, М., *Стефан Немања у барокном верско-политичким програму српске цркве* (Stefan Nemanja in the Baroque Religious-political Program of the Serbian Church), Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање, ур. Ј. Калић, Београд 2000, 395–408.

Тимотијевић, М., *Херој пера као путник. Типолошка генеза јавних и националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III (Београд 2001), 39–56.

Тимотијевић, М., *Мит о хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (Београд 2002), 45–78.

Тимотијевић, М., *Меморијал ослободиоцима Београда 1806*, Наслеђе V (Београд 2004), 9–34.

Тимотијевић, М., *О произвођењу једног националног празника: Спомен дан палима у борбама за отаџбину*, Годишњак за друштвену историју IX, св. 1–3 (Београд 2004), 9–34.

Тимотијевић, М., *Гуслар као симболична фигура српског националног певача*, Зборник Народног музеја у Београду XVII-2 (Београд 2004), 253–285.

Тимотијевић, М., *Народно позориште у Београду-храм патриотске религије*, Наслеђе VI (Београд 2005), 9-43.

Тимотијевић, М., *Praznične predstave Jovana Sterije Popovića i reprezentativna kultura u vreme Aleksandra Karađorđevića*, Teatron & Scena (Beograd–Kragujevac 2006), 171–178.

Тимотијевић, М., *Рађање модерне приватности*, Београд 2006.

Тимотијевић, М., *Композиције Стефана Гавриловића „Гај Муције пред Порсеном“ и „Томирида са Кировом главом“ као патриотски „EXEMPLUM VIRTUTIS“*, Зборник Народног музеја XVIII-2 (Београд 2007), 273–313.

Тимотијевић, М., *Манастир Крушедол*, књ. II, Београд 2008.

Тимотијевић, М., *Јубилеј као колективна репрезентација - прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру*, Наслеђе IX (Београд 2008), 9–50.

Тимотијевић, М., *Престоничка урбана меморија и флексибилна национална географија, сађење младице Таковског грма у београдском дворском парку*, Наслеђе X (Београд 2009), 11–40.

Тимотијевић, М., *Таковски устанак–Српске цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012.

Тодић, М., *Конструкција идентитета у породичном фото–албуму*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 526–566.

The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices, Ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute 2003.

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.

The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Hrg. von R. Pichl, C. A. Bernd, Wien 2002.

The Princely Courts of Europe, Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1750, Ed. by J. Adamson, London 2000.

Unowsky, D. L., *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, Purdue University Press 2005.

Festive Culture in Germany and Europe from Sixteenth to the Twentieth Century, Ed. by K. Friedrich, Edwin Mellen Press 2000.

Pfisterer, U., *Zwei Körper des Königs*, Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg, Hrg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Tiegler, München 2011, 559–566.

Fisher, N., *Geschichte des Todes in der Neuzeit*, Erfurt 2001.

Fleckner, U., *Hand in der Weste*, Handbuch der Politischen Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung, Hrg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, 451–457.

Franko, M., *The King Cross-Dressed. The Power and Force in Royal Ballets*, From the Royal to the Republican Body. Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France, Ed. by S. E. Melzer, K. Norberg, The University of California Press 1993, 68–84.

Freedberg, D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press 1991.

Freedberg, D., Gallese, V., *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, Trends in Cognitive Sciences Vol. 11, No. 5 (2007), 197–204.

Фридрих, К., *Конституционализам, контрола и ограничавање власти*, Подгорица 1996.

Friedland, P., *Political Actors. Representative Bodies & Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press 2002.

Фуко, М., *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*, Сремски Карловци 1997.

Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Hrg. Von H. Körner, K. Möseneder, Berlin 2008.

Habermas, J., *Javno mnjenje*, Beograd 1969.

Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns, I-II*, Frankfurt am Main 1995.

Handbuch der Politischen Ikonographie. Bd. I–II, Hrg. von U. Flekner, M. Warnke, H. Tiegler, München 2011.

Hauenfels, T., *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 94–100.

Held, J., Scheider, N., *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, Wien 2007.

Heßler, M., *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung, Geschichte und Gesellschaft*, Zeitschrift für historische socialwissenschaft, 31 Jahrgang, Hf. 2 (april-juni 2005), 271-279.

Хобс, Т., *Левујатан*, Београд 2011.

Held, J., Schneider, N., *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche- Institutionen-Problemfelder*, Köln-Weimar-Wien 2007.

Hofmann, H., *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhunderts*, Berlin 1974.

Curtis, P., *Sculpture 1900–1945*, Oxford University Press 1999.

Chrosicki, J., *Ceremonial Spaces, Iconography, Propaganda and Legitimation*, Ed. by A. Ellenius, Oxford University Press 1998, 193–206.

Шмале, В., *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*, Београд 2011.

Zanger, A., *Lim(b) inal Images. Betwixt and Between. Louis XIV' Martial and Martials Bodies*, From the Royal to the Republican Body, Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-Century France, Ed. by Sara E. Melzer, Kathryn Norberg, University of California Press 1993, 32-63.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- Сл. 1. Павел Ђурковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 2. Павел Ђурковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 3. Павел Ђурковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 4. Димитрије Аврамовић, Апотеоза кнеза Милоша (око 1835), вл. Народни музеј у Београду.
- Сл. 5. Непознати сликар, Портрет кнеза Милоша Обреновића (око 1835), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 6. Ијасант Риго, Портрет Луја XIV (1701)
- Сл. 7. Непознати аутор, Кнез Милош Обреновић (око 1858), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 8. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић на коњу (седма деценија 19. века), вл. Народна библиотека Србије.
- Сл. 9. Стева Годоровић, Предаја градова (око 1870), приватно власништво
- Сл. 10. Стева Годоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1874), вл. Народни музеј у Нишу
- Сл. 11. Лазар Летцер, Портрет краља Милана Обреновића у гардијској униформи (1874), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 12. Новчић са ликом краља Милана Обреновић (1882), приватно власништво
- Сл. 13. Рељеф са ликом краља Милана Обреновића (последња четвртина 19. века?), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 14. Милан Јовановић, Портрет краља Александра Обреновића са Орденом кнеза Лазара (1893), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 15. Ђорђе Јовановић, Медаљон са ликом краља Александра Обреновића (1894), приватно власништво
- Сл. 16. Краљ Александар Обреновић као сунце (крај 19. века), вл. Народна библиотека Србије

- Сл. 17. Краљ Александар Обреновић и владари из династије Обреновић (крај 19. века), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 18. Орден звезде Милоша Великог (почетак 20. века), приватно власништво
- Сл. 19а. Споменица на стогодишњицу устанка (1904), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 19б. Модел за јубиларну марку поводом стогодишњице устанка (1904), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду, преузето из М. Јовановић, *Ђока Јовановић*, Нови Сад 2005
- Сл. 20. Д–р М. Николић, Крунисање Њ. В. Краља Петра (1904), илустрација из *Нове искре* за 1904. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 21. Крунисање Њ. В. Краља Петра (1904), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 22. Биста краља Петра у зимској башти Двора, илустрација из *Вечерњих новости* за 1910. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 23. Краљ Петар посматра дефиле трупа (1911), вл. Музеј града Београда
- Сл. 24. Кашичица са ликом краља Петра Карађорђевића (почетак 20. века), приватно власништво
- Сл. 25. Ђура Јакшић, *Бакљада кроз Стамбо капију* (1859), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 26. Новчић са ликом кнеза Михаила Обреновића (1869), вл. Музеј у Јагодини
- Сл. 27. Ђорђе Крстић, Портрет краља Милана Обреновић (1902) црква Свете Петке у Ђурлини, вл. Епархија Нишка
- Сл. 28. Краљ Милан Обреновић и престолонаследник Александар Карађорђевић, илустрација из *Вечерњих новости* за 1913. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 29. Престолонаследник Александра Карађорђевић и цар Душан, илустрација из *Вечерњих новости* за 1913. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 30. Миклош Барабаш, Портрет Савке Обреновић (1845), вл. Музеј града Београда
- Сл. 31. Анастас Јовановић, Књаз Михаило отвара седницу Друштва српске словесности (1842), вл. Музеј града Београда
- Сл. 32. Непознати аутор, Краљевић Петар Карађорђевић (средина 19. века), вл. Историјски музеј Србије

- Сл. 33. Украсне игле са ликовима кнеза Милоша Обреновића и кнеза Михаила Обреновића (средина 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 34. Анастас Јовановић, Кнегиња Јулија Обреновић (1856), вл. Музеј града Београда
- Сл. 35. Карол Поп де Сатмари, Скупштинари уручују позив кнезу Милошу у Букурешту (1859), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 36. Анастас Јовановић, Свечаност испод таковског грма (1865), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 37. Марка са ликом кнеза Михаила Обреновића (1866), преузето из *Kataloga poštanskih maraka jugoslovenskih zemalja: 1991*, Београд 1991
- Сл. 38. Аутопортрет Анастаса Јовановића са пецваловим објективом (1854), вл. Музеј града Београда
- Сл. 39. Ентеријер дома Анастаса Јовановића (крај 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл.40. Ентеријер дома Анастаса Јовановића (крај 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 41. Чутура са ликом кнеза Михаила Обреновића (друга половина 19. века), вл. Етнографски музеј у Београду
- Сл. 42. Кутија са ликом кнеза Милоша Обреновића (средина 19. века ?), вл. Етнографски музеј у Београду
- Сл. 43. Медаљон са ликом кнеза Михаила Обреновића (последње деценије 19. века), Народно позориште у Београду
- Сл. 44. Непознати аутор, Портрет кнегиње Наталије Обреновић (1875), вл. манастир Крушедол
- Сл. 45. Стева Годоровић, Портрет архимандрита Нићифора Дучића (1874), вл. Галерија Српске Академије наука и уметности
- Сл. 46. Насловна страна *Марша за клавир* Драгутина Чижека (друга половина 8. деценије 19. века), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 47. Ђура Јакшић ?, Нацрт за новчанице од 5, 10 и 50 динара (1876), вл. Народна банка Србије
- Сл. 48. Карл Гебел, Концерт пред конаком у Топчидеру (1881), вл. Народни музеј у Београду

- Сл. 49. Карл Гебел, Светковина у Топчидеру (1881), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 50. Милан Јовановић, Ентеријер трпезарије у двору (1893), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 51. Црвени салон краља Милана, Стари конак (1876–1878) преузето из *Громановог албума*.
- Сл. 52. Видовданске свечаности у Крушевцу 1889. године, Илустрација из *Орла* за 1890. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 53. Краљ Александар (1893), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 54. Лазар Летцер, Краљ Александар Обреновић у униформи пуковника са Орденом кнеза Лазара (1889), вл. Вила Златни брег крај Смедерева
- Сл. 55. Стаклени пехар са ликом краља Александра (почетак последње деценије 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 56. Урош Предић, Портрет краљице Наталије Обреновић (1890), приватно власништво
- Сл. 57. Милан Јовановић, Портрет краљице Наталије Обреновић (1890), вл. Музеј Војводине
- Сл. 58. Буковичка кисела вода (1891)
- Сл. 59. Краљ Александар Обреновић–Проглас српском народу (1893), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 60. Краљ Александар према лику Светог Георгија убија намеснике Јована Белимарковића и Јована Ристића (1893), вл. Архив Србије
- Сл. 61. Украсна игла са ликом краља Александра Обреновића (почетак девете деценије 19. века), вл. Народни музеј у Крагујевцу
- Сл. 62. Краљ Александар I превози се кроз Београд (1893), илустрација из *Голуба* за 1893, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 63. За успомену на срећно спасење живота (1899), приватно власништво
- Сл. 64. Сала за министарске седнице у двору (почетак 20. века), илустрација из *I'illustrationa* за 1903, приватно власништво
- Сл. 65а. Пехар са ликом краља Милана Обреновића (последња деценија 19. века), вл. манастир Крушедол

- Сл. 65.6 Пехар са ликом краља Александра Обреновића (последња деценија 19. века), вл. манастир Крушедол
- Сл. 66. Краљ Милан Обреновић (крај 19. века), вл. манастир Крушедол
- Сл. 67. Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898), приватно власништво
- Сл. 68. Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898), приватно власништво
- Сл. 69. Процес рада на споменику кнезу Милошу Обреновићу (1900), илустрација из *Телефона, енциклопедијског календара за просту 1901. годину*, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 70. Сотир Михаиловић, Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Неготину (1901), вл. Музеј Крајине у Неготину
- Сл. 71. Биста кнеза Михаила Обреновића у Аранђеловцу (крај 19. века?), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 72. Ђорђе Јовановић испред споменика кнезу Милошу Обреновићу (1898), вл. Народна банка Србије
- Сл. 73. Књаз Милош у битци код Пожаревца 1815. године (1898), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 74. Ђорђе Јовановић са сином у свом атељеу (крај 19. века), приватно власништво
- Сл. 75. Љубиша Ђонић, Споменик кнезу Милошу у Крагујевцу (крај 19. века), приватно власништво
- Сл. 76. Главна дворница крагујевачке гимназије (крај 19. века), илустрација из *Споменице крагујевачке гимназије*, Крагујевац 1934, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 77. Геца у судници, илустрација из *Геце* за 1893. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 78. Марко Стојановић, Адвокатска канцеларија Марка Стојановића (крај 19. века), вл. Народна банка Србије
- Сл. 79. Непознати аутор, Краљ Милан у униформи гардијског генерала (1900), вл. Музеј града Београда
- Сл. 80. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (1897), вл. Музеј у Смедереву

- Сл. 81. Непознати аутор, Слика Коста Милићевић у свом атељеу (1908), преузето из С. Живковић, *Српски импресионисти*, Београд 1994
- Сл. 82. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић и краљица Драга Обреновић (1900), вл. Музеј града Београда
- Сл. 83. Поздрав из Београда (крај 19. века), вл. Музеј примењене уметности у Београду
- Сл. 84. Марка са ликовима краља Петра Карађорђевића и Карађорђа (1904), вл. Музеј ПТТ у Београду
- Сл. 85. Чаша: *Успомена на крунисање 8. септембра 1904. године* (1904), вл. Историјски музеј Београда
- Сл. 86. Ђорђе Јовановић, Двојна биста Карађорђа и кнеза Милоша (1904), вл. Српска православна црква (Патријаршија у Београду)
- Сл. 87. Пашко Вучетић, Споменик Карађорђу на Калемегдану, илустрација из *Пијемонта* за 1913, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 88. Краљ Петар Карађорђевић врши смотру на градском тргу (прва деценија 20. века), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 89. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (око 1848), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 90. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1850–1856), вл. Музеј града Београда
- Сл. 91. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1850), вл. Музеј града Београда
- Сл. 92. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић (седма деценија 19. века), приватно власништво
- Сл. 93. Периша Милић (копија по Ленбаховој гравири), Кнез Михаило Обреновић у фаетону (четврта деценија 20. века), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 94. Луј Цвикл, Краљ Милан Обреновић (око 1900), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 95. Кнез Милан Обреновић (осма деценија 19. века), вл. Архив САНУ
- Сл. 96. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић са пратњом (1881), вл. Народни музеј у Београду

- Сл. 97. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић са пратњом (последње деценије 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 98. Атеље Адела, Кнез Милан, краљица Наталија и престолонаследник Александар (око 1880), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 99. Стева Годоровић, Портрет краља Милана Обреновића (1882–1883), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 100. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић у ловачкој опреми (почетак последње деценије 19. века), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 101. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић у пратњи ађутанта (последња деценија 19. века), вл. Милоша Јуришић
- Сл. 102. Урош Кнежевић, Вожд Карађорђе (1840), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 103. Вожд Карађорђе (1883), илустрација из књиге *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војводе ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Беч 1883, приватно власништво
- Сл. 104. Анастас Јовановић, Кнез Милош Обреновић у боју (око 1850), вл. Музеј града Београда
- Сл. 105. Анастас Јовановић?, Кнез Милош Обреновић у боју (1850), вл. Музеј града Београда
- Сл. 106. Урош Кнежевић?, Кнез Михаило Обреновић (1864), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 107. Н. Штокман, Кнез Милан Обреновић (1870), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 108. Павле Чортановић, Кнез Михаило Обреновић (1871), вл. Музеј града Београда
- Сл. 109. Павле Чортановић, Кнез Милан Обреновић и српске династије (1872), приватно власништво
- Сл. 110. Полазак кнеза Милана у рат (1876), илустрација из *Le Monde Illustré*
- Сл. 111. Еуген Ладислав Петровић, Кнез Милан полази на бојно поље (1876), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 112. Освећење култних застава, Илустрација из часописа *Über land und Meer* за 1876, вл. Библиотека Матице српске у Новом Саду
- Сл. 113. Кнез Милан окружен војним заповедницима, Илустрација из часописа *Über land und Meer* за 1876, вл. Библиотека Матице српске у Новом Саду

- Сл. 114. Ђорђе Крстић, Кнез Милан у борби за Ниш (1876), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 115. Стева Годоровић, Кнез Милан Обреновић (око 1876), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 116. А. Шуберт, Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић (1878), приватно власништво
- Сл. 117. Кнез Милан са својим ратним штабом у српско–турском рату 1876–1878 (1878), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 118. Кнез Милан Обреновић, илустрација из књиге *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*, Београд 1879, вл. Народни музеј у Крагујевцу
- Сл. 119. Краљ Милан Обреновић, накнадна илустрација, корице књиге *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. Године*, Београд 1879, вл. Народни музеј у Крагујевцу
- Сл. 120. Краљ Милан Обреновић, накнадна илустрација, поткорична страна књиге *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*, Београд 1879, вл. Народни музеј у Крагујевцу
- Сл. 121. Карол Поп де Сатмари, Долазак румунског краља Карола у Београд (1884), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 122. Карол Поп де Сатмари, Реви трупа пред краљевим, румунским Каролом и српским Миланом (1884), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 123. Кнез Милан Обреновић са генералима Протићем и Катарцијем (око 1880), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 124. Краљ Милан Обреновић са официрима полазницима курса за упознавање са новом српском брзометном пушком М1899, испред Команде активне војске у Горњем граду (1900), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 125. Милан Јовановић, Краљ Милан Обреновић (1900), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 126. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (крај 19. века) вл. Архив САНУ
- Сл. 127. Атеље Адела, Краљ Александар Обреновић (1889), вл. Историјски музеј Србије

- Сл. 128. Непознати аутор, Краљ Милан и краљ Александар са краљевим ађутантима у стрељани (1890), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 129. Непознати аутор, Краљ Милан и краљ Александар Обреновић са групом официра (девета деценија 19. века), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 130. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић (1900–1903), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 131. Војни дефиле пред краљем Александром Обреновићеим и кнезом Николом Петровићем на Видовдан 1896, илустрација из *Србобрана* за 1897. годину, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 132. Непознати аутор, Прослава двадесетпетогодишњице добровољаца из Српско–турског рата 1876–1878 (1901), вл. Милоша Јуришића
- Сл. 133. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић на маневрима у Крушевцу (1898), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 134. Непознати аутор, Краљ Александар и краљ Милан на маневрима у Крушевцу? (1898), вл. Архив Народне банке Србије
- Сл. 135. Непознати аутор, Прослава педесетогодишњице Војне академије у Београду (1900), вл. Музеј града Београда
- Сл. 136. Краљ Александар и краљ Милан, илустрација из *Орла* за 1900. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 137. Поздрав из Ниша (око 1900), приватно власништво
- Сл. 138. Кнез Михаило Обреновић, илустрација из *Витеза* за 1899. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 139. Диплома Светмиру Матићу (1902), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 140. Непознати аутор, Краљ Петар Карађорђевић окружен својим некадашњим друговима, питомцима Војне академије из Сен-Сира у Француској (1903), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 141. Непознати аутор, Краљ Петар при свечаном гађању у Рибарској бањи (почетак 20. века), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 142. Непознати аутор, Краљ Петар предаје нове заставе пуковима (почетак друге деценије 20. века), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 143. Краљ Петар Карађорђевић (почетак друге деценије 20. века), вл. Народна библиотека Србије

- Сл. 144. Свечани улазак краља Петра у Скопље (након Првог светског рата), приватно власништво
- Сл. 145. Непознати аутор, Улазак краља Петра у Скопље (1913), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 146. Непознати аутор, Свечани тренутак приликом откривања споменика Карађорђу (1913), вл. Музеј града Београда
- Сл. 147. Апотеоза Вожда Карађорђа Петровића, поткорична страна *Календара на ново лето*, Георгија Михаиловића, Будим 1808, преузето из Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986.
- Сл. 148. Катарина Ивановић, Ослобођење Београда 1808 (1846–1873), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 149. Вожд Карађорђе Петровић, илустрација из књиге *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Вожда ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*, Беч 1883, приватно власништво
- Сл. 150. Урош Кнежевић, Кнез Милош Обреновић (1835), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 151. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (почетак пете деценије 19. века), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 152. Нацрт спомен медаље у спомен педесетогодишњице Другог српског устанка, илустрација из књиге F. Kanitz, *Das Königsreich Serbien und das Serbienvolk*, Leipzig 1904
- Сл. 153. Димитрије Крстовић, Откривање споменика кнезу Михаилу Обреновићу (1882), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 154. Михаило Осипович Микешин, Нацрт за споменик кнезу Михаилу Обреновићу у Кошутњаку (1868) вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 155. Ђорђе Крстић, Нацрт за споменик кнезу Михаилу Обреновићу (1871), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 156. Стева Тодоровић, Уједињено српство пред пантеоном прошлости, Нацрт за завесу Народног позоришта (1869), вл. Музеј позоришне уметности Србије
- Сл. 157. Урош Кнежевић, Кнез Милан Обреновић (1869), вл. Музеј у Смедереву
- Сл. 158. Ђорђе Крстић, 10. август и његове последице (1872), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду

- Сл. 159. Милија Марковић, Застава, поклон Рудничана краљу Милану (1872), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 160. Ђура Јакшић, Таковски устанак (1878), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 161. Повеља у част учешћа у Српско–бугарским ратовима 1885–1886 (1886), вл. Музеј Крајине у Неготину
- Сл. 162. Кирил Кутлик, Косовски осветници (1896–1897), вл. фото архив Иве Паштранкове
- Сл. 163. Петар Раносовић, Повеља Тимочке секције Друштва кола јахача кнез Михаило (крај 19. века), вл. Музеј Крајине у Неготину
- Сл. 164. Е. Штајнлехнер, Петар Убавкић, Ђорђе Крстић, Споменик краљу Милану у Ћурлини (1902), црква Свете Петке у Ћурлини
- Сл. 165. Иван Мештровић, Косовски осветници (1912–1913), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 166. Јован Поповић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1841), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 167. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1842), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 168. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1842), вл. Музеј града Београда
- Сл. 169. Анастас Јовановић, Срби око гуслара (1860), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 170. Ђорђе Крстић, Лоза Обреновића (1880), вл. Народни музеј у Крагујевцу
- Сл. 171. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић (око 1880), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 172. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић (осма деценија 19. века), вл. Архив САНУ
- Сл. 173. Повеља Београдског певачког друштва (1882), вл. Београдско певачко друштво
- Сл. 174. Стева Годоровић, Портрет престолонаследника Александра Обреновића (1881), вл. Београдско певачко друштво
- Сл. 175. Павиљон Краљевине Србије у Паризу 1900. године, илустрација из *L'illustration* за 1900. годину

- Сл. 176. Непознати аутор, Таковски устанак (1899) осликана таваница, Окружно начелство, Пожаревац
- Сл. 177. Непознати аутор, Краљ Петар у народу (прва деценија 20. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 178. Владислав Тителбах, Ентеријер сеоске куће у Мачви (1905), вл. Етнографски музеј у Београду
- Сл. 179. Павиљон Краљевине Србије на Балканској изложби у Лондону 1907. године, илустрација из *Нове Искре* за 1907. годину
- Сл. 180. Стева Годоровић, Венчање кнеза Милана и кнегиње Наталије (1875), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 181. Милисав Марковић, Кнез Михаило (крај 19. века), Црква Светог Арханђела Михаила у Михајловцу, северни зид наоса, фото Игор Борозан
- Сл. 182. Милисав Марковић, Кнез Михаило (последња деценија 19. века), јужни зид галерије Црква Светог Ђорђа у Књажевцу, фото Игор Борозан
- Сл. 183. Милисав Марковић, Кнез Михаило Обреновић (1904), владарски трон, Црква Светих апостола Петра и Павла у Бадњевцу, фото Игор Борозан
- Сл. 184. Непознати аутор, Миропомазање краља Александра Обреновића, илустрација из *Le Monde Illustré* за 1893. годину
- Сл. 185. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић са хиландарским монасима (1896), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 186. Анастас Стефановић, Свети Срби (1900), олтар, Саборна црква у Београду
- Сл. 187. Рафаило Момчиловић, Краљ Александар Обреновић (1901–1902), иконостас у Цркви Рођења Пресвете Богородице у Великој Крсни
- Сл. 188. Непознати аутор, Миропомазање краља Петра Карађорђевића у Жичи (1904), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 189. Непознати аутор, Миропомазање краља Петра Карађорђевића у Жичи (1904), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 190. Пашко Вучетић, Краљ Петар Карађорђевић у крунидбеном орнату (прве године друге деценије 20. века), владарски трон, црква Свете Параскеве у Лапову
- Сл. 191. Алберт Франц Баубин, Дочек краља Петра у Хиландару (1910), вл. Народна библиотека Србије

- Сл. 192. Паја Јовановић (нацрт), Вожд Карађорђе (1912–1914), владарски трон, црква Светог Ђорђа на Опленцу, вл. Милош Јуришић
- Сл. 193. Абрам Босе, Левијатан, Насловна страна књиге Т. Хобс, *Левијатан*, 1651
- Сл. 194. Кнез Милош чита грађански закон, илустрација из књиге Ј. Вујић, *Путешествије из Србије*, Будим 1828, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 195. Непознати аутор, Кнез Александар Карађорјевић (средина 19. века), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 196. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић са намесницима (1869), вл. Музеј града Београда
- Сл. 197. Непознати аутор, Дочек кнеза Милана Обреновић у Шапцу (1869), вл. Завичајно одељење Библиотеке града Београда
- Сл. 198. Непознати аутор, Дочек кнеза Милана Обреновић у Шапцу (1869), вл. Завичајно одељење Библиотеке града Београда
- Сл. 199. Краљ Александар Обреновић се заклиње на Устав 1901. године, илустрација из *Србобрана* за 1903. годину, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 200. Непознати аутор, Краљ Петар Карађорђевић се заклиње на устав (1903), вл. Милош Јуришић
- Сл. 201. Заклетва на устав Краља Петра Карађорђевића (1903), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 202. С. Ленхарт по Павелу Ђурковићу, Кнез Милош Обреновић, поткорични лист књиге *Милош Обреновић књаз Србији*, Вука Стефановића Караџића, Будим 1828.
- Сл. 203. Орден Милоша Великог I степена (1898), вл. Марко Поповић
- Сл. 204. Јоанис Косос, Кнез Милоша Обреновић (око 1860), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 205. Анастас Стојановић, Кнез Михаило Обреновић са бистом кнеза Милоша (око 1860), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 206. Анастас Јовановић, Меморијал кнезу Милошу Обреновићу у Топчидеру (1865), вл. Вила Златни брег крај Смедерева
- Сл. 207. Михаило Осипович Микешин, Спомен капела кнезу Михаилу Обреновићу у Кошутњаку (1868), вл. Историјски музеј Србије

- Сл. 208. Стева Годоровић, Нацрт споменика кнезу Михаилу Обреновићу (1881), преузето из *Српских илустрованих новина* за 1882. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 209. Енрико Паци, Модел за споменик кнезу Михаилу (око 1880), вл. Архив Србије
- Сл. 210. Енрико Паци, Споменик кнезу Михаилу у Београду (1882), савремени снимак
- Сл. 211. Енрико Паци, Биста кнеза Михаила (1871), Народно позориште у Београду
- Сл. 212. Х. Зимани, Биста Александра Обреновића (1889), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 213. Марко Мурат, Портрет краља Александра Обреновића (1895), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 214. Петар Убавкић, Биста краља Александра Обреновића (1895), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 215. Ђока Јовановић, Споменик кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898), преузето из књиге М. Ј. Маленић, *После четрдесет година: У спомен Св. Андрејске велике Народне скупштине*, Београд 1901
- Сл. 216. Симеон Роксандић, Споменик кнезу Милошу, Гимназија у Крагујевцу (1900)
- Сл. 217. Ђорђе Јовановић, Споменик кнезу Милошу у Неготину (1901)
- Сл. 218а. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900), вл. Стевана Павловића
- Сл. 218б. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900), вл. Стевана Павловића
- Сл. 218в. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900), вл. Стевана Павловића
- Сл. 219. Петар Убавкић, Таковски устанак (1900), фото Станко Костић
- Сл. 220. Симеон Роксандић, Рељеф са ликом краља Милана, чесма у Дивостину (1901), фото Игор Борозан
- Сл. 221. Рудолф Валдец, Биста Краља Петра Карађоревевића (1904), вл. Историјски музеј Србије

- Сл. 222. Петар Убавкић, Плакета са ликом Вожда Карађорђа (1904), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 223. Ђорђе Јовановић, Биста краља Петра Карађорђевића окружена ратним меморабилијама приликом отварања Војниг музеја 1904. године (1904), преузето из А. Радовић, П. Лажетић, *Војни музеј 1878–2000*, Београд 2000
- Сл. 224. Барон Порталис, Биста са ликом краља Петра Карађорђевића (1905), преузето из *Илустрованог листа*, бр. 50 (Београд 12. XII 1926)
- Сл. 225. Пашко Вучетић, Споменик Вожду Карађорђу на Калемегдану (1913), вл. Милош Јуришић
- Сл. 226. Арсеније Петровић, Портрет престолонаследника Петра Карађорђевића (1845), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 227. Јозеф Грандауер, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1844), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 228. Мориц М. Дафингер, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1848), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 229. Урош Кнежевић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1859–1860), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 230. Ђура Јакшић, Портрет кнеза Милоша (1860), вл. манастир Враћевшница
- Сл. 231. А. Манолис?, Портрет кнеза Михаила Обреновића (око 1865), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 232. Стева Годоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867), вл. Војни музеј у Београду
- Сл. 233. Стева Годоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867), вл. Музеј града Београда
- Сл. 234. Стева Годоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1875), вл. Народни музеј у Нишу
- Сл. 235. Стева Годоровић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1865–1867), вл. манастир Крушедол
- Сл. 236. Стева Годоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867), вл. манастир Крушедол
- Сл. 237. Феликс Турнашон Надар, Портрет кнеза Милан Обреновића (1874), вл. Војни музеј у Београду

- Сл. 238. Стева Годоровић, Портрет кнеза Милана Обреновића (средина осме деценије 19. века), изгубљени портрет био је до Другог светског рата у поседу Војног музеја у Београду
- Сл. 239. Ђура Јакшић, Портрет кнеза Милана Обреновића (1875), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 240. Непознати аутор, Портрет кнеза Милана Обреновића (око 1880), фотографија је у власништву Архива Србије
- Сл. 241. Никола Милојевић, Портрет краља Александра Обреновића (1898), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 242. Влахо Буковац, Портрет краља Александра Обреновића (1901), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 243. Никола Милојевић при изради портрета краља Петра Карађорђевића (1903), вл. Музеј у Јагодина
- Сл. 244. Љвов–Парлаги, Портрет краља Петра Карађорђевића (1903), преузето из М. Вукичевић, *Краљ Петар, Од рођења до смрти*, Београд 1922
- Сл. 245. Пашко Вучетић, Портрет краља Петра Карађорђевића (1904), преузето из *Slovana, Mesečnik za književnost, umetnosti in prosveto*, Ljubljana 1904
- Сл. 246. Паја Јовановић, Портрет вожда Карађорђа (1910), Црква у Радовању
- Сл. 247. Анастас Јовановић, Кнез Александар Карађорђевић (1855–1857), вл. Музеј града Београда
- Сл. 248. Др Хајд, Кнез Михаило Обреновић (1860), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 249. Др Хајд, Кнез Михаило Обреновић (1865), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 250. А. Н. Стојановић по Диздерију, Кнез Милан Обреновић (1868), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 251. Петар Аранђеловић, Краљ Александар Обреновић (1889), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 252. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић у генералској униформи (1893), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 253. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић (крај 19. века), вл. Музеј града Београда
- Сл. 254. Сотир Михајловић, Откривање споменика кнезу Милошу у Неготину (1901), вл. Црква посвећена Свим светима у Бруснику

- Сл. 255. Ј. Леви, Краљ Милан Обреновић (1900), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 256. Непознати аутор, Краља Милан Обреновић (1900), вл. Архив САНУ
- Сл. 257. Милан Јовановић, Краљ Милан Обреновић (1900), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 258. Милан Јовановић, Краљ Петар Карађорђевић (1903), преузето из *Нове Искре* за 1903. годину, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 259. Милан Јовановић, Краљ Петар Карађорђевић (1904), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 260. Јохан Штадлер по Урошу Кнежевићу, Вожд Карађорђе, (1840), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 261. Франц Коларж, Вожд Карађорђе (1850), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 262. Михаило Ђорђевић, Кнез Михаило Обреновић (1859), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 263. Карл Гебел, Кнез Михаило Обреновић (1862), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 264. Јосип Манчун, Кнез Михаило Обреновић, (1872), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 265. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић (осма деценија 19. века?), вл. манастир Враћевшница
- Сл. 266. Непознати аутор, Значајна вечера у двору 1. априла 1893. године (1893), вл. Музеј у Неготину
- Сл. 267. Непознати аутор, Кнез Милош Обреновић (крај 19. века), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 268. Литографија са ликом краља Александра Обреновића по Влахи Буковцу (почетак 20. века), вл. манастир Крушедол
- Сл. 269. Литографија са ликом краља Карађорђевића по Влахи Буковцу (почетак 20. века), вл. Црква Свете Тројице у Неготину, фото Игор Борозан
- Сл. 270. Оглас за продају литографије краља Петра Карађорђевића по портрету Николе Милојевића, Штампa, бр. 315, год. II (Београд, 2. децембар, 1903)

- Сл. 271а. Ђорђе Крстић, Апотеоза Првог и Другог српског устанка (1904), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 271б. Ђорђе Крстић, Апотеоза Првог и Другог српског устанка, детаљ (1904), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 272. Аудијенција Јоакима Вујића на двору кнеза Милоша у Пожаревцу, илустрација из књиге Ј. Вујић, *Путешествије из Србије*, Будим 1828, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 273. Кнез Милош Обреновић и кнежевићи Милан и Михаило, илустрација из књиге епископ Герасим Георгијевић, *Знаменити догађаји новије српске историје*, Београд 1838, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 274. Кнез Александар Карађорђевић, илустрација из књиге Д. Давидовић, у преводу Алфреда Вињерона *Историја народа српског*, Београд 1848, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 275. Вожд Карађорђе, поткорична страна књиге Л. Ранке, *Историја Србије*, Москва 1857, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 276. Кнез Михаило Обреновић, *Београдске илустроване новине*, бр. 1, год. I (Београд, 1. јануар 1866), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 277. Кнез Михаило Обреновић, поткорична страна књиге В. Стефановић–Караџића, *Српске народне пјесме*, том IV, Беч 1862.
- Сл. 278. Краљ Александар Обреновић, поткорична страна књиге Д. Брзак, *Са Авале на Босфор*, Београд 1897, вл. Библиотека САНУ
- Сл. 279. Краљ Петар Карађорђевић, поткорична страна књиге F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbienvolk*, Leipzig 1904, вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 280а. Краљ Петар Карађорђевић, илустрација из *Вардара, календар за редовну годину*, год. VII (Београд 1912), 25.
- 280б. Престолонаследник Александар Карађорђевић, илустрација из *Вардара, календар за редовну годину*, год. VII (Београд 1912), 24.
- Сл. 281. Веља Миљковић као кнез Милош Обреновић (крај 19. века), вл. Музеј позоришне уметности Србије
- Сл. 282. В. Даниловић, Улазак румунског краља Карола у Београд 1884. године (1884), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 283. Поздрав из Голубца (улазак краља Петра Карађорђевића у Голубац 1906. године), приватно власништво

- Сл. 284. Улазак кнеза Милоша и кнеза Михаила у Београд 1859. године (1859), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 285. Анастас Јовановић, Свечаност у Топчидеру 1865. године (1865), вл. Вила Златни брег крај Смедерева
- Сл. 286. Стева Годоровић, Предаја кључева Београдског града (1867), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 287. Тријумфална капија у Смедереву у част доласка кнеза Милана 1879. године, преузето из *Вечерње новости*, бр. 210, год XX (Београд, 29. јул 1912), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 288. Р. Линхарт, Откривање споменика кнезу Михаилу 1882. године (1882), вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 289. Р. Линхарт, Откривање споменика кнезу Михаилу 1882. године (1882), вл. Музеј позоришне уметности, преузето из О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Београд, без пагинације
- Сл. 290. Видовданске свечаности у Крушевцу 1889. године (1889), илустрација из *Орао. Велики илустровани календар за 1890. годину*, Нови Сад 1889
- Сл. 291. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Београд 1903. године (1903), преузето из непознатог енглеског листа
- Сл. 292. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Зајечар (прва деценија 20. века), вл. Милош Јуришић
- Сл. 293. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Јагодину (прва деценија 20. века), вл. Музеј у Јагодини
- Сл. 294. Откривање споменика Вожду Карађорђу на Калемегдану 1913. године (1913), вл. Музеј града Београд
- Сл. 295. Откривање споменика Вожду Карађорђу на Калемегдану 1913. године (1913), приватно власништво
- Сл. 296. Тан Мор, Убиство Карађорђа (1863), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 297. Тура Јакшић, Убиство Карађорђа (1862), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 298. Анастас Јовановић, Кнез Милан II Обреновић на одру (1839) вл. Музеј града Београда
- Сл. 299. Јован Исаиловић млађи, Кнез Милан II Обреновић на одру (1839), вл. Народни музеј у Београду

- Сл. 300. Посмртна маска кнеза Милоша Обреновића (1860), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 301. Нацрт медаље у Спомен устанка кнеза Милоша 1815. године (1865), вл. Архив Србије
- Сл. 302. Кнез Михаило Обреновић на одру (1868), фото албум породице Јовановић, вл. Народна библиотека Србије
- Сл. 303. Ј. Бауер, Кнез Михаило Обреновић на одру (1868), вл. Галерија Матице српске у Новом Саду
- Сл. 304. А. Н. Стојановић, Читуља кнеза Михаила Обреновића (1868), вл. Музеј Крајине у Неготину
- Сл. 305. Ђура Јакшић, Смрт кнеза Михаила (1868), вл. Народни музеј у Београду
- Сл. 306. Непознати аутор, Сусрет кнеза Михаила са убицама – Рогићем, Ристићем и Костом Радовановићем (око 1870), вл. Музеј Крајине у Неготину
- Сл. 307. Винценц Кацлер, *Грозно убиство књаза србског Михаил М. Обреновића III* (око 1870), вл. Историјски музеј Србије
- Сл. 308. Непознати аутор, Маковски краљ, Илустрација из *Гече* бр. 19, год. III (Београд, 13. март 1894).
- Сл. 309. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (око 1900), вл. Национални архив Аустрије
- Сл. 310. Ј. Леви, Краљ Милан на самртној постељи (1901), илустрација из *Вечерњих новости*, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901), вл. Архив Србије
- Сл. 311. Ј. Леви, Краљ Милан на самртној постељи (1901), илустрација из *Wiener Bilder*, нр. 8, Jahr. VI (Wien, 20. Januar 1901), 4.
- Сл. 312. Краљ Милан на одру (1901), илустрација из *Das interessante Blatt*, нр. 8. jahr. XX (Wien 21. Ferbruar 1901), приватно власништво
- Сл. 313. Краљ Милан на одру (1901), илустрација из *Wiener Bilder*, нр. 8, jahr. VI (Wien 21. Februar 1901)
- Сл. 314. Ј. Леви, Погребна поворка са телом краља Милана Обреновића (1901), приватно власништво
- Сл. 315. Јосиф Сингер, Погребна поворка са телом краља Милана улази у манастир Крушедол (1901), вл. Народна библиотека Србије

Сл. 316. Д. Павловић, Манастир Крушедол приликом помена краљу Милану 1903. године (1903), вл. манастир Крушедол

Сл. 317. Убиство краља Александра и краљице Драге (1903), вл. Историјски музеј Србије

Сл. 318. Убиство краља Александра и краљице Драге (1903), насловна страна *Le Petit Journal*, нр. 658 (Paris, 28. јуни 1903), вл. Историјски музеј Србије

Сл. 319. Пашко Вучетић, Краљ Петар Карађорђевић у крунидбеном орнату (око 1910), вл. Галерија умјетнина у Сплиту

Сл. 320. Непознати аутор, Павиљон са посмртном бистом краља Петра Карађорђевића (1921), вл. Милош Јуришић

Илустрације



Сл. 1. Павел Ђурковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824)



Сл. 2. Павел Ђурковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824)



Сл. 3. Павел Турковић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1824)



Сл. 4. Димитрије Аврамовић, Апотеоза кнеза Милоша (око 1835)



Сл. 5. Непознати сликар, Портрет кнеза Милоша Обреновића (око 1835)
Сл. 6. Ијасант Риго, Портрет Луја XIV (1701)



Сл. 7. Непознати аутор, Кнез Милош Обреновић (око 1858)



Сл. 8. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић на коњу (седма деценија 19. века)
Сл. 9. Стева Тодоровић, Предаја градова (око 1870)



Сл. 10. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1874)



Сл. 11. Лазар Летцер, Портрет краља Милана Обреновића у гардијској униформи (1874)

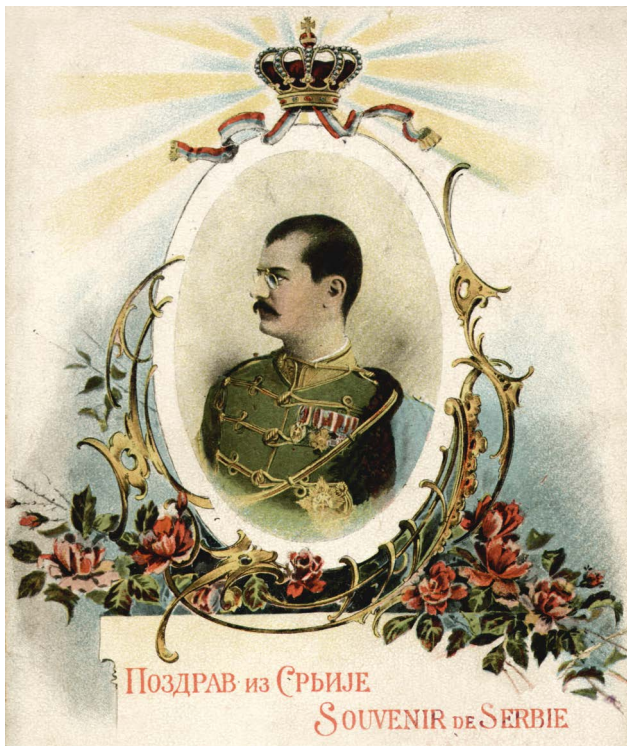


Сл. 12. Новчић са ликом краља Милана Обреновић (1882)

Сл. 13. Релјеф са ликом краља Милана Обреновића (последња четвртина 19. века?)



Сл. 14. Милан Јовановић, Портрет краља Александра Обреновића са Орденом кнеза Лазара (1893)
Сл. 15. Ђока Јовановић, Медаљон са ликом краља Александра Обреновића (1894)



Сл. 16. Краљ Александар Обреновић као сунце (крај 19. века)



Сл. 17. Краљ Александар Обреновић и владари из династије Обреновић (крај 19. века)

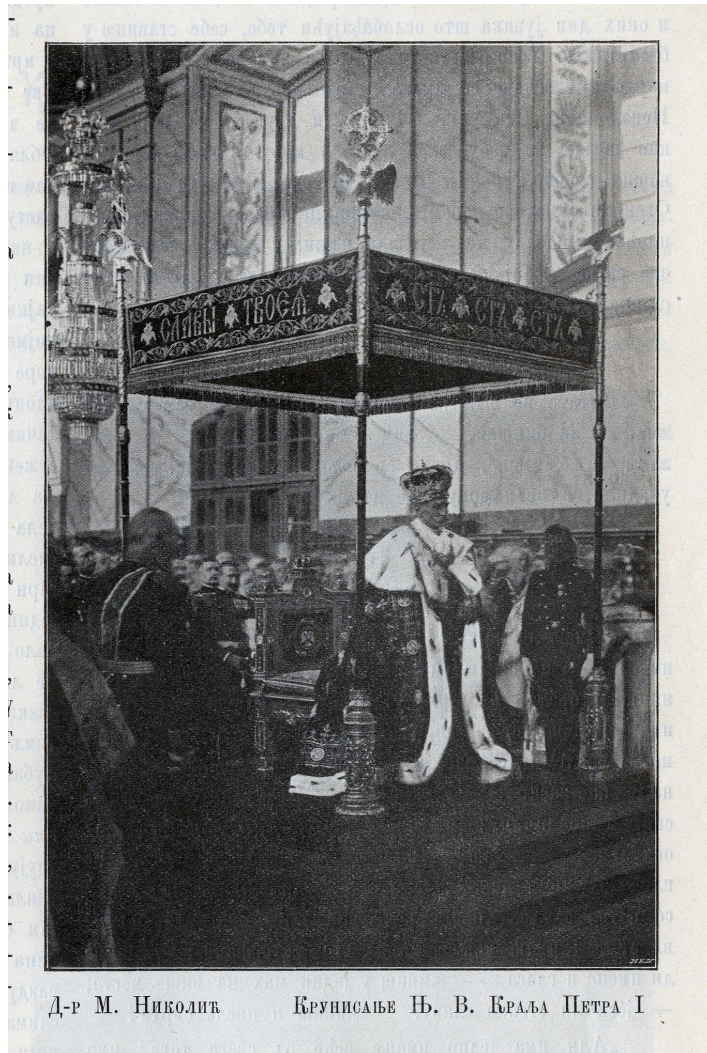


Сл. 18. Орден звезде Милоша Великог (почетак 20. века)

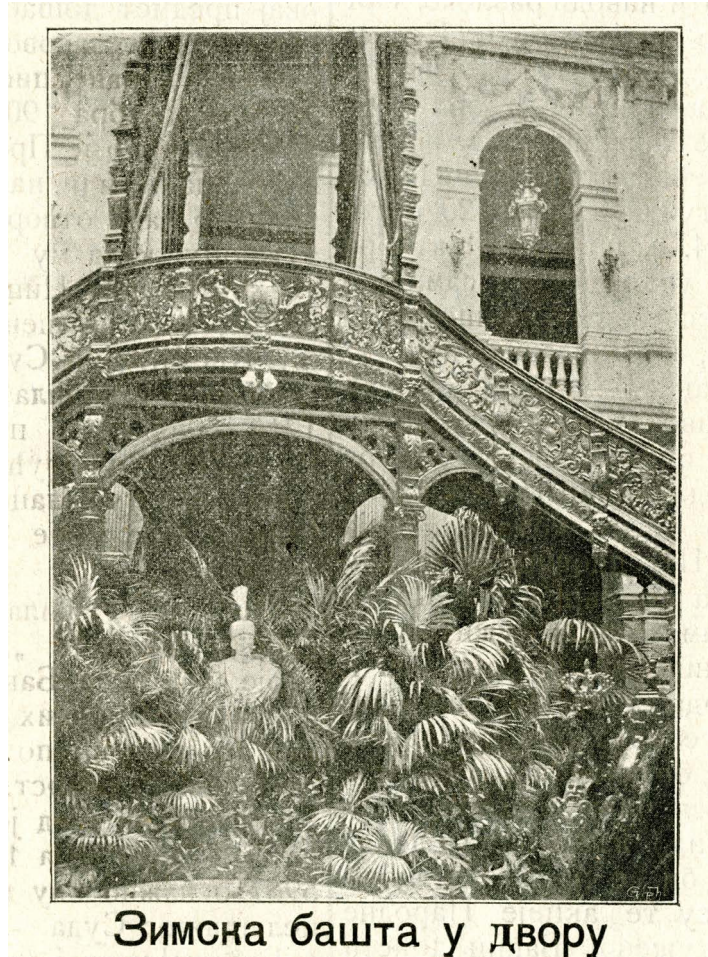


Сл. 19а. Споменца на стогодишњицу устанка (1904)

Сл. 19б. Модел за јубиларну марку поводом стогодишњице устанка (1904) српске у Новом Саду



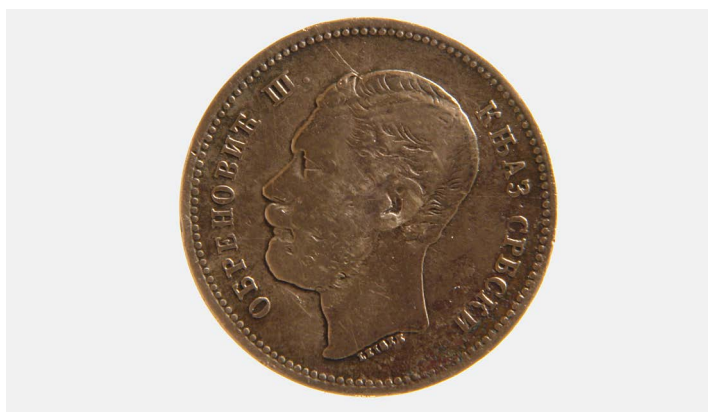
Сл. 20. Д-р М. Николић, Крунисање Њ. В. Краља Петра (1904)
Сл. 21. Крунисање Њ. В. Краља Петра (1904)



Сл. 22. Биста краља Петра у зимској башти Двора, илустрација из *Вечерњих новости* за 1910.
Сл. 23. Краљ Петар посматра дефиле трупа (1911)



Сл. 24. Кашичица са ликом краља Петра Карађорђевића (почетак 20. века)



Сл. 25. Ђура Јакшић, *Бакљада кроз Стамбо капију* (1859)
Сл. 26. Новчић са ликом кнеза Михаила Обреновића (1869)



Сл. 27. Ђорђе Крстић, Портрет краља Милана Обреновића, црква Свете Петке у Ђурлини, 1902.

Обилазак Венац бр. 10. БЕОГРАД пој чени и ПЛАЋАЈУ СЕ УНАПРЕД.

ТЕЛЕФОН БРОЈ **1** Власки „Народне Штампарје“ ДИРЕКТОР Власки „Вечерњих Новости“ БРОЈ **5** ПАРА
ЉУБ. Ј. БОЈОВИЋ МИЛАН Ј. МИЋИЋ ДУШАН Љ. БОЈОВИЋ

Наследнику Престола



Престолонаследник Александар
командант I. армије

Кад си прошле године на челу Прве Армије прелазео државну границу коју сам Ја с народом поставио, у првој наредби својој упућеној војсци, сетио си се и Мене и Мога ратовања.

Хвала Ти! Снањем Твојим зарадовао си Ме до два душе, али си Ме на захвално признање гао владара веома много обавезао тек од тренутка кад си делом доказао, да појмиш и гледаш интересе отаубине у равнотени балканских држава и кад си тога ради исуканим мачем с војском ушао у чисто српске земље које су неправедно дате држави, званој Бугарска.

Око тебе су поуздани официри које сам Ја спремао. Они ће те верно и искрено послужити, на твоје знаменито родољубног путу ка српским рекама Искру и Мести, а преко славног Душановог Велбужда.

Сада и сав народ српски до најудаљенијег колебара увиђа вељу потребу и оправданост таквог ратног похода те Те омести не може онај који је мене ометао. Зато, не враћај мача у корице без Искра и Месте.

Слава Теби! Слава свима ратницима! Храбрости Твојој, Брата Твога и свих ратника српских дивим се, одушевљавам се.



† Милан М. Обреновић
Краљ Србије

Крушедол МИЛАН

БРОЈ 201 ГОДИНА XXI
 НЕДЕЉА 28 ЈУЛИЈА 1913 Цена је ласку за Србију 1 динар месечно
 Београд — ЗА ИНОСТРАНСТВО —
 — ПРЕТПЛАТА И РУКОВИСИ ШАЉУ СЕ „ВЕЧЕРЊИМ НОВОСТИМА“ —
 Обилазак Венац бр. 10. БЕОГРАД За 12 месеци 30— за 6 месеци 15—
3 — 7-50 — 1 — 2-50
ОГЛАСИ примају се по најумеренијој чени и ПЛАЋАЈУ СЕ УНАПРЕД.

ТЕЛЕФОН БРОЈ **1** Власки „Народне Штампарје“ ДИРЕКТОР Власки „Вечерњих Новости“ БРОЈ **5** ПАРА
ЉУБ. Ј. БОЈОВИЋ МИЛАН Ј. МИЋИЋ ДУШАН Љ. БОЈОВИЋ

ЦАР ДУШАН — НАСЛЕДНИКУ АЛЕКСАНДРУ



Драго Чадо Моје,

Кад Ме Мој свети отац и Краљ спремао у рат 1330 године, по рођаству Христову, бејах млад и нејак. И краљевство свегаога ми краља и оца беше нејако и слабо. Ол Жегалгова до Велбужда проишх крв непројатеља краљевства нашега и на костима изабраних штезова подигах тељу великога царства нашега.

Кад Те Твој Отац и Краљ млада и нејака опремно прошле године у бој против Агарјана и осесно знамењем благослова, и Ја сам Те благословао. Дух храбрости Мојих војина преселио се у Твоју војску, а Мој царски дух, усељо се у Тебе и пратио Те у борбама и дањима одмора; Агарјани је био саломљен око Жегалгста, где је историјски низиш праистрих краљева. Нисам Те остављао, аубавно Чадо Моје, ни онда кад си се кривоу с Твојим и Мојом војском у походе сину Вукашиноу, непослушном Марку и аубо ми је био гледати како Твоји војници носе по четири срца: срце Мога војика, срце Јазаренога војводе Милоша, срце махитотога Марка и срце новотога, Твога Србина. Кад су се Твоји летични примцили древној нашој Обитали, — благослови првих српских архидејископа наше свете и просвећене Охрице — знавали су се на Твоју млађану главу. Агарјани је био уништен у царству ми и краљевству Твога благога Оца.

Али, аубавно Чадо моје, Ја Ти шапутах и у Жегалгову, и у Пришину и у Битољу, да царство Моје неће васкрснути док не састрете прага којога састрех Ја на истом месту где састрех Ти Агарјане — док не састреш иевернике Бугаре. И Ти чу глас Мој и би по жељи Мојој. Нека је благословена Твоја млада глава и нека је срећна Твоја десница за род наш.

Чадо Моје, Ти савида тељем краљевства нам, али границе новотога царства Мојих и Твојих Србаља још су мале и тесне. Још робује већи део нашега вољубљенога народа. Спремај се, Чадо Моје, за нове борбе и нове подвиге, јер душа Моја неће летиати мир, док не видиш уједињене Србе Моје под царским скиптром Твоје младе и умне главе.



Сл. 28. Краљ Милан Обреновић и престолонаследник Александар Карађорђевић
 Сл. 29. Престолонаследник Александра Карађорђевић и цар Душан, илустрација из *Вечерњих новости* за 1913. годину



Сл. 30. Миклош Барабаш, Портрет Савке Обреновић (1845)



Сл. 31. Анастас Јовановић, Књаз Михаило отвара седницу Друштва српске словесности (1842)
 Сл. 32. Непознати аутор, Краљевић Петар Карађорђевић (средина 19. века)



Сл. 33. Украсне игле са ликовима кнеза Милоша Обреновића и кнеза Михаила Обреновића (средина 19. века)



Сл. 36. Анастас Јовановић, Свечаност испод таковоског грма (1865)
 Сл. 37. Марка са ликом кнеза Михаила Обреновића (1866)



Сл. 38. Аутопортрет Анастаса Јовановића са пецваловим објективом (1854)



Сл. 39. Ентеријер дома Анастаса Јовановића (крај 19. века)
Сл.40. Ентеријер дома Анастаса Јовановића (крај 19. века)



Сл. 41. Чутура са ликом кнеза Михаила Обреновића (друга половина 19. века)
Сл. 42. Кутија са ликом кнеза Милоша Обреновића (средина 19. века ?)



Сл. 43. Медаљон са ликом кнеза Михаила Обреновића, Народно позориште (последње деценије 19. века)



Сл. 44. Непознати аутор, Портрет кнегиње Наталије Обреновић (1875)



Сл. 45. Стева Тодоровић, Портрет архимандрита Нићифора Дучића (1874)

A SON ADRESSE

MILAN M. OBRENOVITCH IV
Prince régnant de Serbie.

БЕЛОРУ СВЕТОСТИ
КРАЈУ СРПСКОМ

МИЛАНУ М. ОБРЕНОВИЧУ IV

MARCHE pour le Piano

composé par
CHARLES CIZEK
Chef de la musique militaire serbe.

Oeuvre 105. Дело 105.

МАРШ ЗА КЛАВИР
ДРАГУТИНА ЧИЖЕКА
Кавалијера српско војено музике.
Inregistré aux archives de l'Union.

Vienne, chez F. Wessely
Leipzig, chez Afr. Dietz
Milan, chez Ricordi
Prague, chez J. Kaber

St. Petersburg, chez A. Buttner
Paris, chez Enoch, Père & Fils
Londres, chez Enoch & Sons
Agram, chez J. G. Hartmann

Propriété de l'éditeur
BELGRADE, EUGÈNE P. POPOVITS.

ЈОЦЕ ВУЈИЋА
У СЕНТИ
Бр.

480 4 10

сору

Привилегована српска банка
КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ
ПЛАТА ДОНОСНОГ
ДЕСЕТ ДИНАРА
У СРЕБРУ
Београд, 2. Коларова 1885

Гувернер
М. П. Поповић

Барон
од
28. Септембра
1885

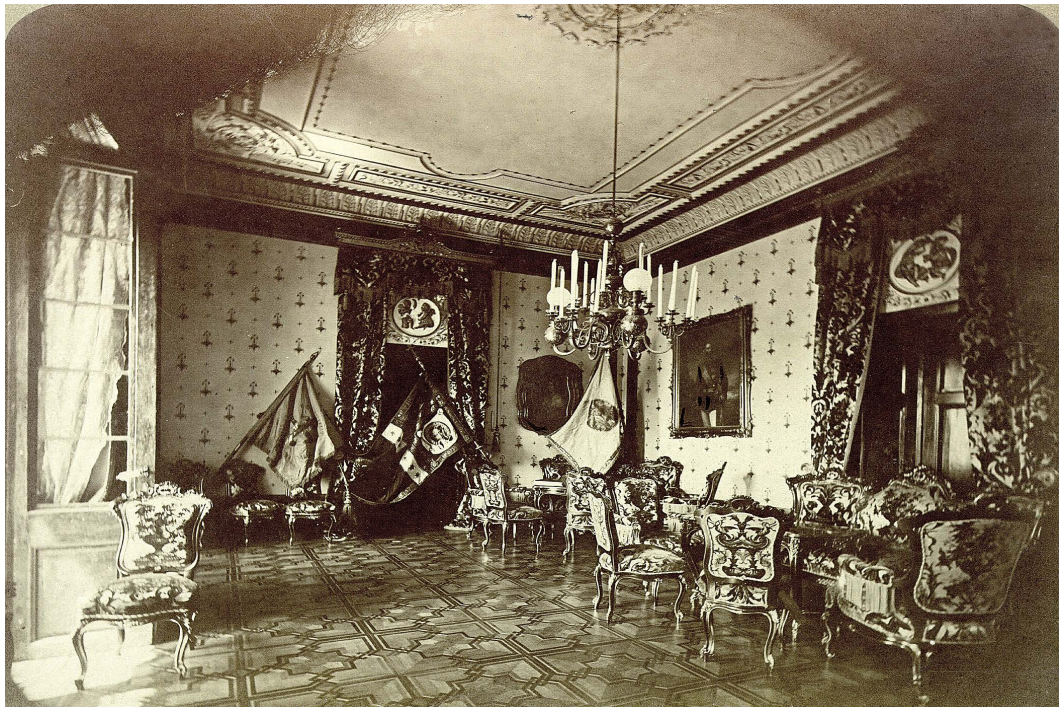
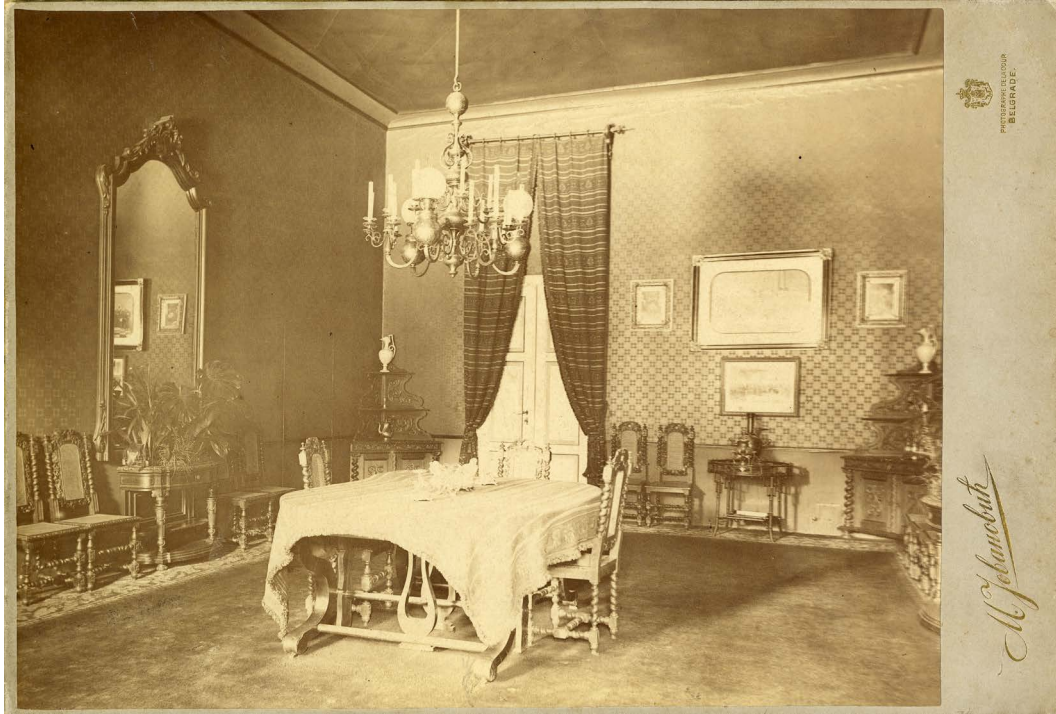
Д 10. 10 480

§ 145. РП. ЗАК.
ОДНОСНОМ
ЗАКОНОМ
ОДНОСНОМ
СРПСКОМ

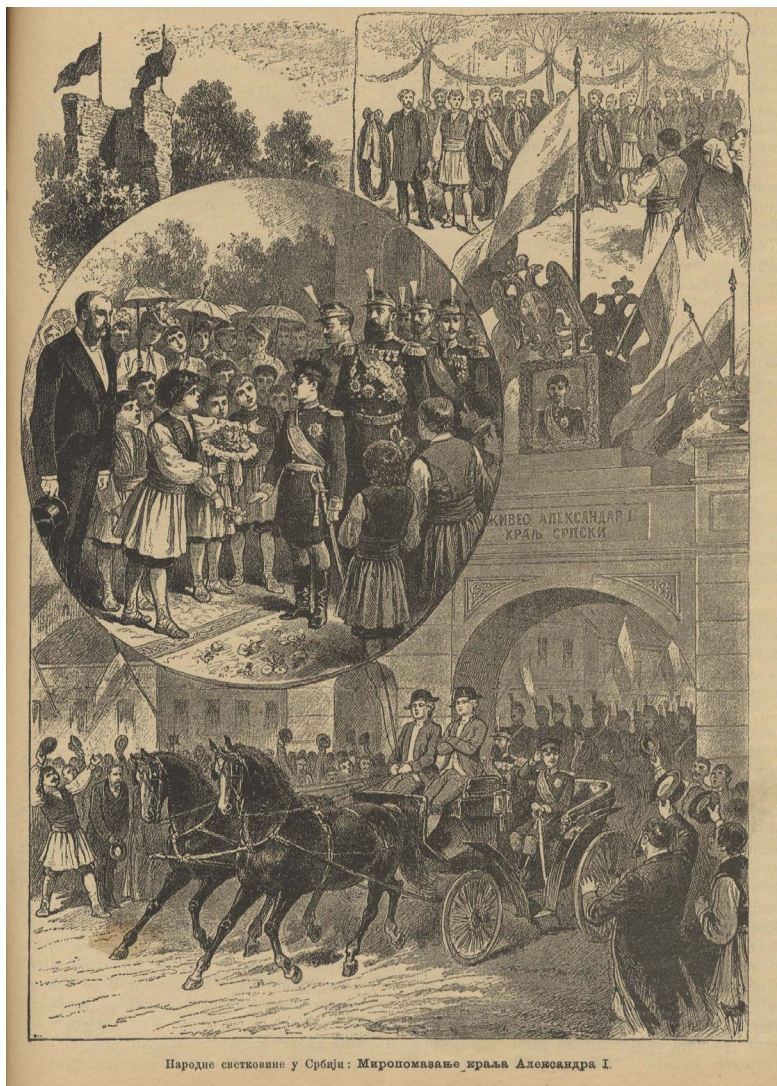
Сл. 46. Насловна страна *Марша за клавир* Драгутина Чижека (друга половина 8. деценије 19. века)
Сл. 47. Ђура Јакшић ?, Нацрт за новчанице од 5, 10 и 50 динара (1876)



Сл. 48. Карл Гебел, Концерт пред конаком у Топчидеру (1881)
Сл. 49. Карл Гебел, Светковина у Топчидеру (1881)



Сл. 50. Милан Јовановић, Ентеријер трпезарије у двору (1893)
Сл. 51. Црвени салон краља Милана, Стари конак (1876–1878)



Народне светковине у Србији: Миропомзање краља Александра I.

Сл. 52. Видовданске свечаности у Крушевцу 1889. године,
Илустрација из *Орла* за 1890. годину



Сл. 53. Краљ Александар (1893)

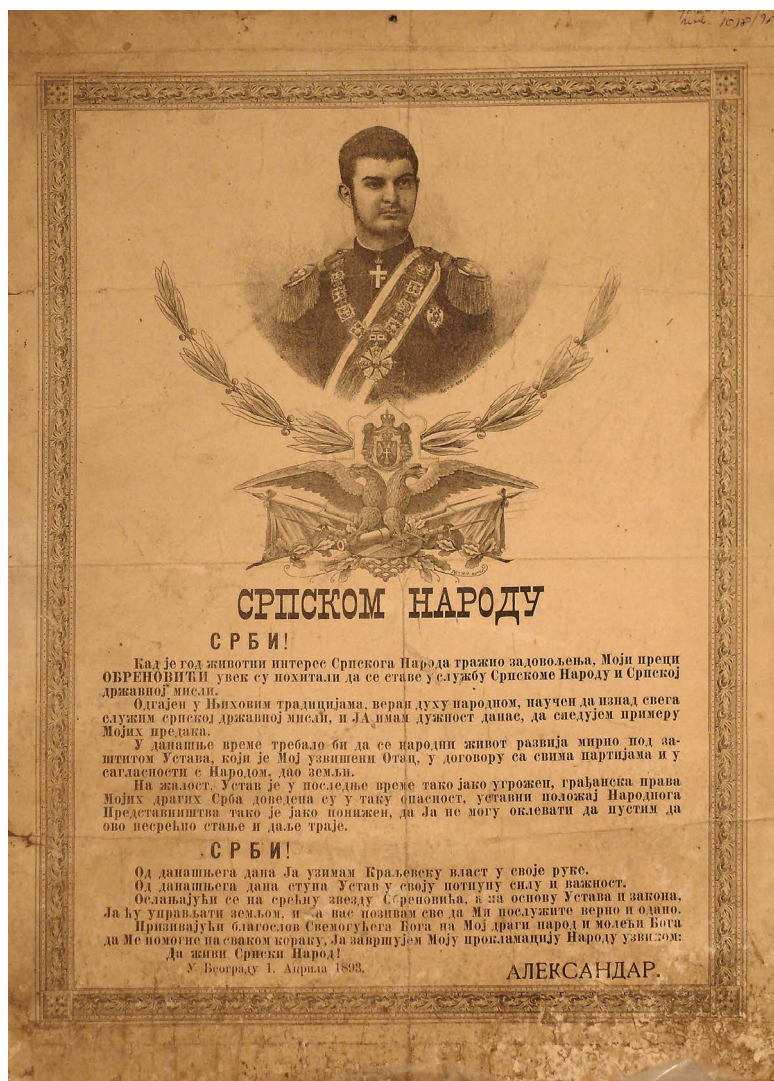
Сл. 54. Лазар Летцер, Краљ Александар Обреновић у униформи пуковника са Орденом кнеза Лазара (1889)



Сл. 55. Стаклени пехар са ликом краља Александра (почетак последње деценије 19. века)



Сл. 56. Урош Предић, Портрет краљице Наталије Обреновић (1890)
Сл. 57. Милан Јовановић, Портрет краљице Наталије Обреновић (1890)



Сл. 58. Буковичка кисела вода (1891)

Сл. 59. Краљ Александар Обреновић—Проглас српском народу (1893)



Сл. 60. Краљ Александар према лику Светог Георгија убија намеснике
Јована Белимарковића и Јована Ристића (1893)

Сл. 61. Украсна игла са ликом краља Александра Обреновића (почетак девете деценије 19. века),



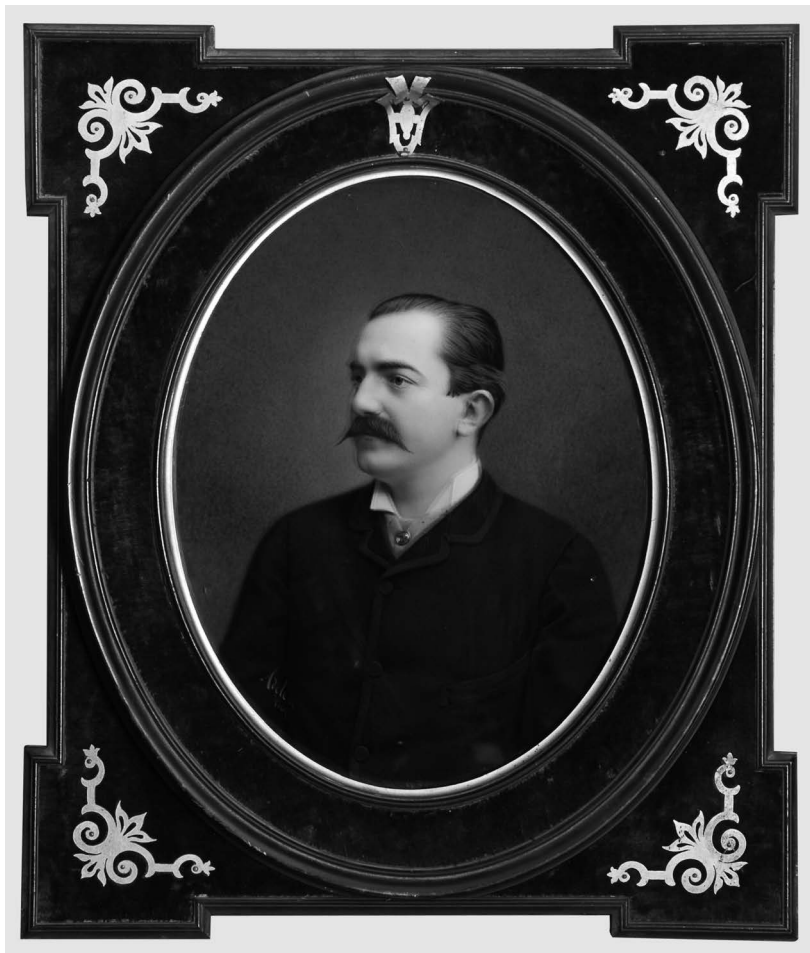
Сл. 62. Краљ Александар I превози се кроз Београд (1893), илустрација у *Голубу* за 1893



Сл. 63. За успомену на срећно спасење живота (1899)
 Сл. 64. Сала за министарске седнице у двору (почетак 20. века),
 илустрација из *l'illustrationa* за 1903



Сл. 65а. Пехар са ликом краља Милана Обреновића (последња деценија 19. века)
Сл. 65.б Пехар са ликом краља Александра Обреновића (последња деценија 19. века)

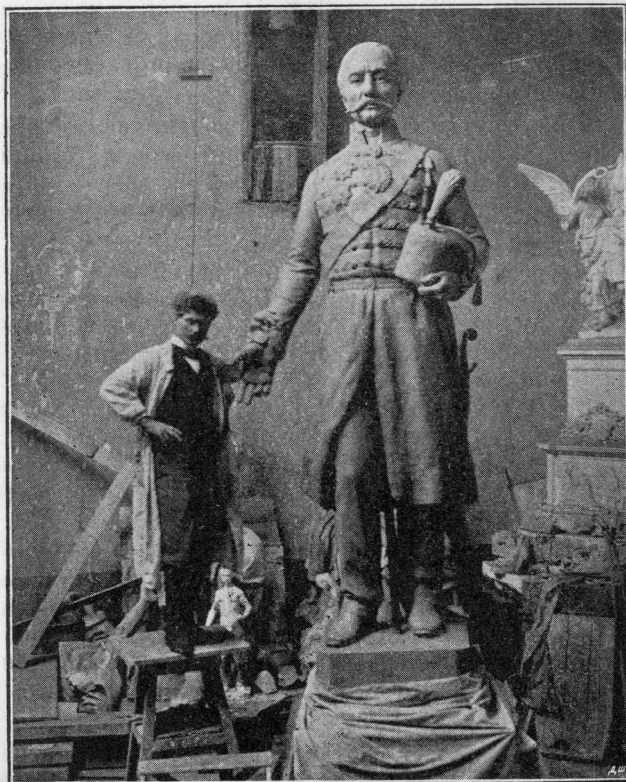


Сл. 66. Краљ Милан Обреновић (крај 19. века)



Сл. 67. Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898)
 Сл. 68. Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898)

Ми доносимо слику атељеа нашег уметника, при раду Милоша Великог за Радујевац, на којој се лепо види и Косовски Споменик.



„Ко се по други пут жени, није заслужио да буде удовац“



Сл. 69. Процес рада на споменику кнезу Милошу Обреновићу (1900), илустрација из *Телефона, енциклопедијског календара за просту 1901. годину*
Сл. 70. Сотир Михаиловић, Откривање споменика кнезу Милошу Обреновићу у Неготину (1901)



Сл. 71. Биста кнеза Михаила Обреновића у Аранђеловцу (крај 19. века?)

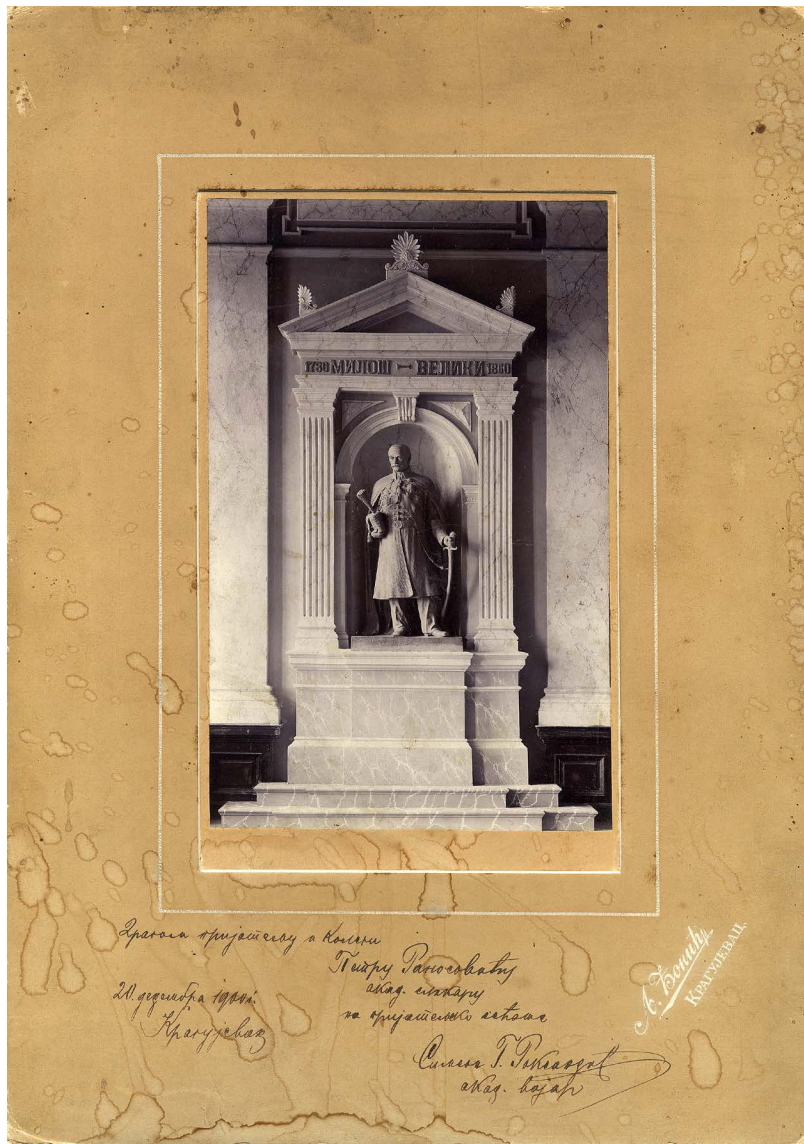


Сл. 72. Ђорђе Јовановић испред споменика кнезу Милошу Обреновићу (1898)

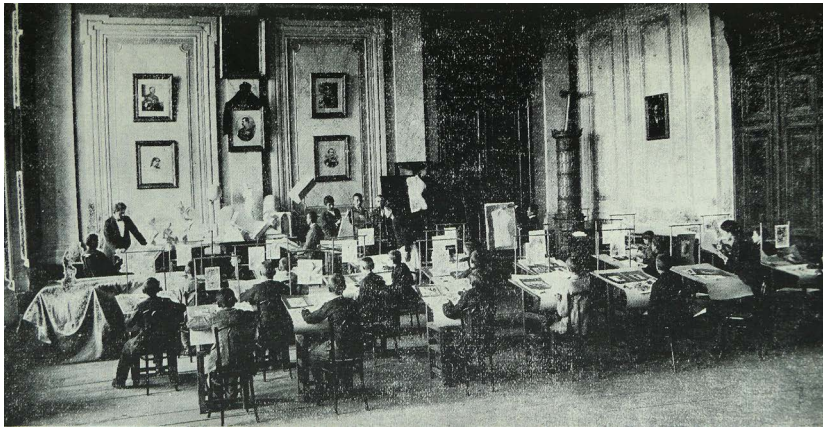
Сл. 73. Књаз Милош у битци код Пожаревца 1815. године (1898)



Сл. 74. Ђорђе Јовановић са сином у свом атељеу (крај 19. века)



Сл. 75. Љубиша Ђонић, Споменик кнезу Милошу у Крагујевцу (крај 19. века)



Сл. 76. Главна дворница крагујевачке гимназије (крај 19. века), илистрација из *Споменице крагујевачке гимназије*

Сл. 77. Геца у судници, илистрација из *Гецџа* за 1893. годину



Сл. 78. Марко Стојановић, Адвокатска канцеларија Марка Стојановића (крај 19. века)



Сл. 79. Непознати аутор, Краљ Милан у униформи гардијског генерала (1900)
Сл. 80. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (1897)



Сл. 81. Непознати аутор, Сликар Коста Милићевић у свом атељеу (1908)
Сл. 82. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић и краљица Драга Обреновић (1900)



Сл. 83. Поздрав из Београда (крај 19. века)



Сл. 84. Марка са ликовима краља Петра Карађорђевића и Карађорђа (1904)
Сл. 85. Чаша: Успомена на крунисање 8. септембра 1904. године (1904)

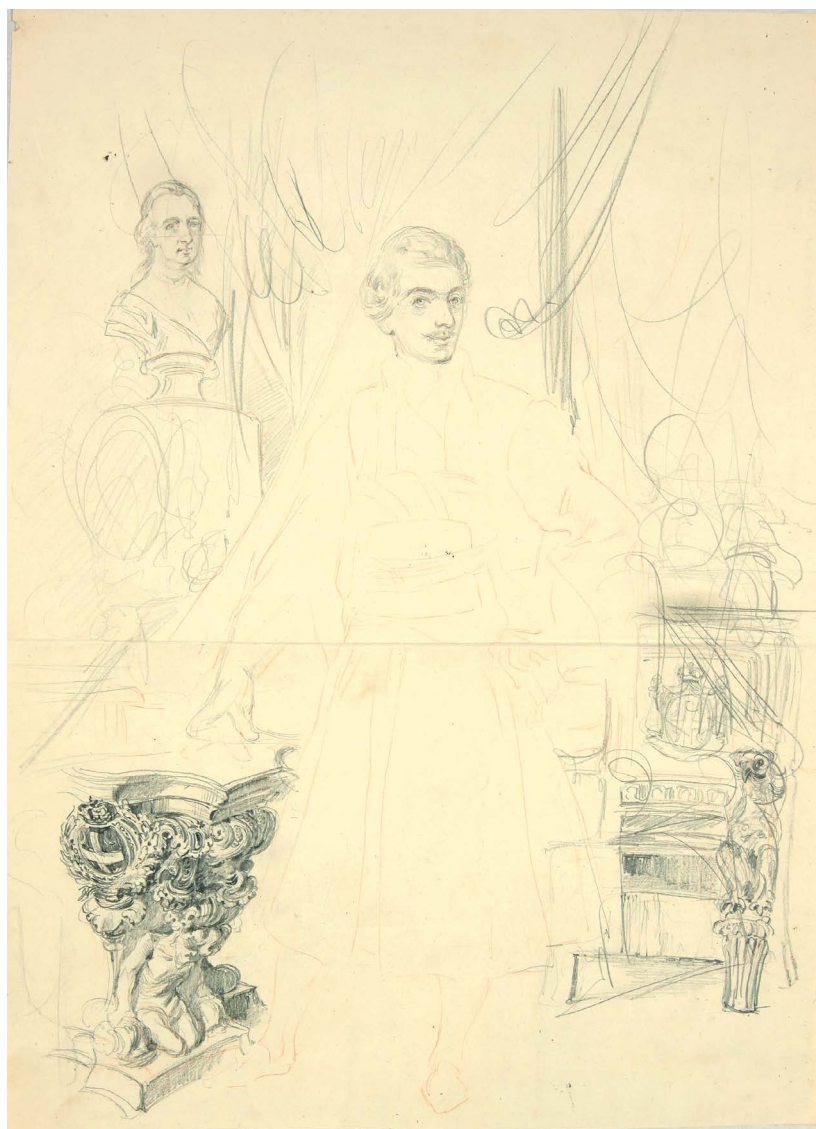


Сл. 86. Ђорђе Јовановић, Двојна биста Карађорђа и кнеза Милоша (1904)



СПОМЕНИК КАРАЂОРЂУ, који ради у Риму наш уметник, г. Пашко Вучетић.
Споменик ће бити намештен на Калемегдану.

Сл. 87. Пашко Вучетић, Споменик Карађорђу на Калемегдану,
илустрација из *Пијемонта* за 1913



Сл. 88. Краљ Петар Карађорђевић врши смотру на градском тргу (прва деценија 20. века)
 Сл. 89. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (око 1848)



Сл. 90. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1850–1856)



Сл. 91. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1850)



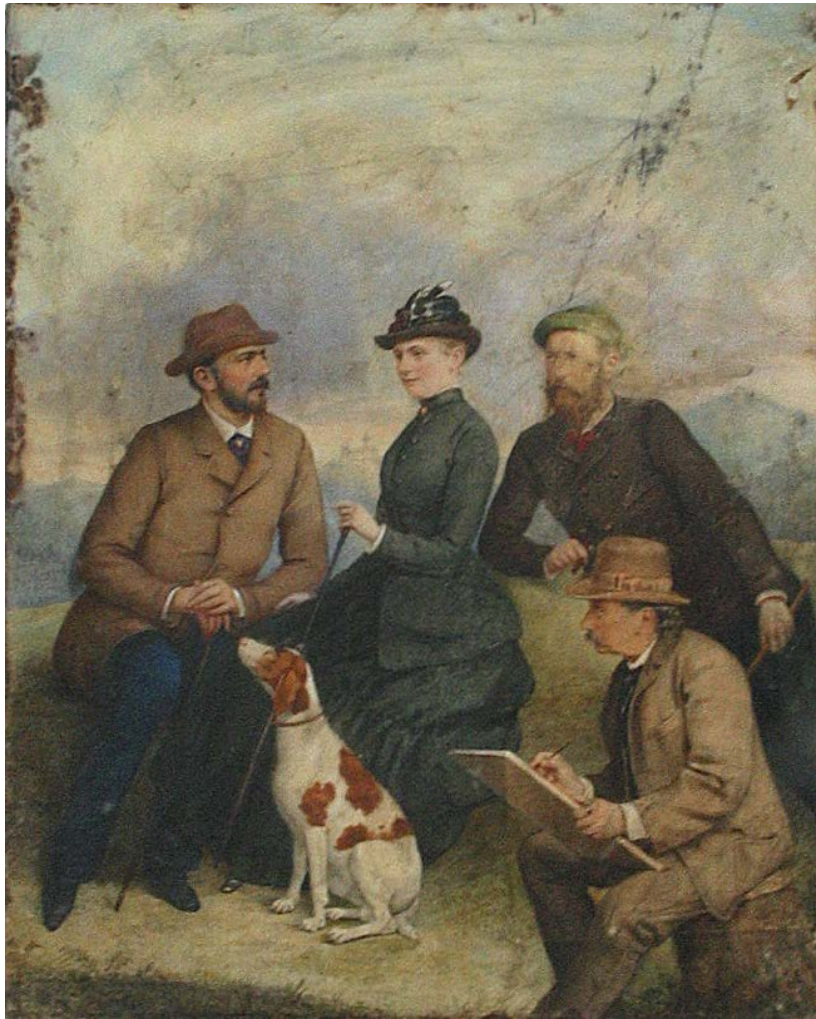
Сл. 92. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић (седма деценија 19. века)



Сл. 93. Периша Милић (копија по Ленбаховој гравири), Кнез Михаило Обреновић у фаетону (четврта деценија 20. века)



Сл. 94. Луј Цвикл, Краљ Милан Обреновић (око 1900)
Сл. 95. Кнез Милан Обреновић (осма деценија 19. века)



Сл. 96. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић са пратњом (1881)



Сл. 97. Краљ Милан Обреновић са пратњом (последње деценије 19. века)



Сл. 98. Атеље Адела, Кнез Милан, краљица Наталија и престолонаследник Александар (око 1880)



Сл. 99. Стева Тодоровић, Портрет краља Милана Обреновића (1882–1883)



Сл. 100. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић у ловачкој опреми
(почетак последње деценије 19. века)



Сл. 101. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић у пратњи ађутанта
(последња деценија 19. века)



Сл. 102. Урош Кнежевић, Вожд Карађорђе (1840)



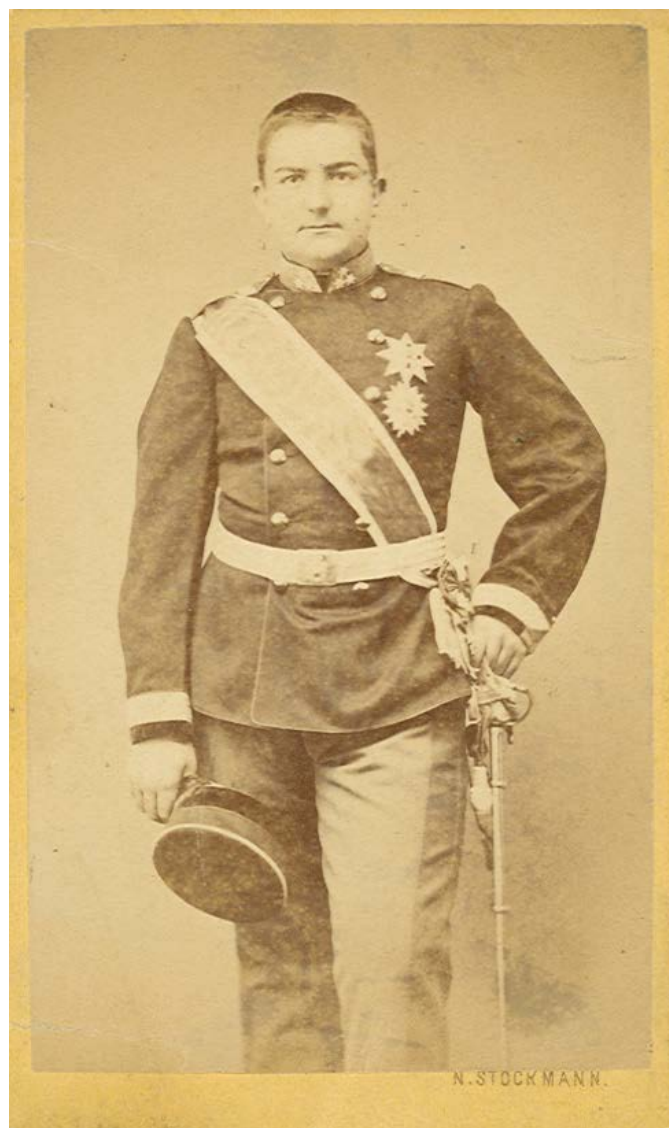
Сл. 103. Вожд Карађорђе (1883), илустрација из књиге *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војсковође ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*



Сл. 104. Анастас Јовановић, Кнез Милош Обреновић у боју (око 1850)
Сл. 105. Анастас Јовановић?, Кнез Милош Обреновић у боју (1850)

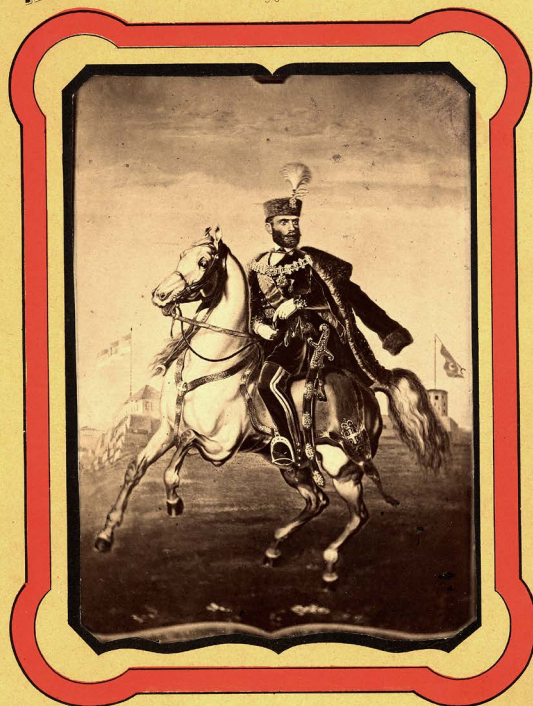


Сл. 106. Урош Кнежевић?, Кнез Михаило Обреновић (1864)



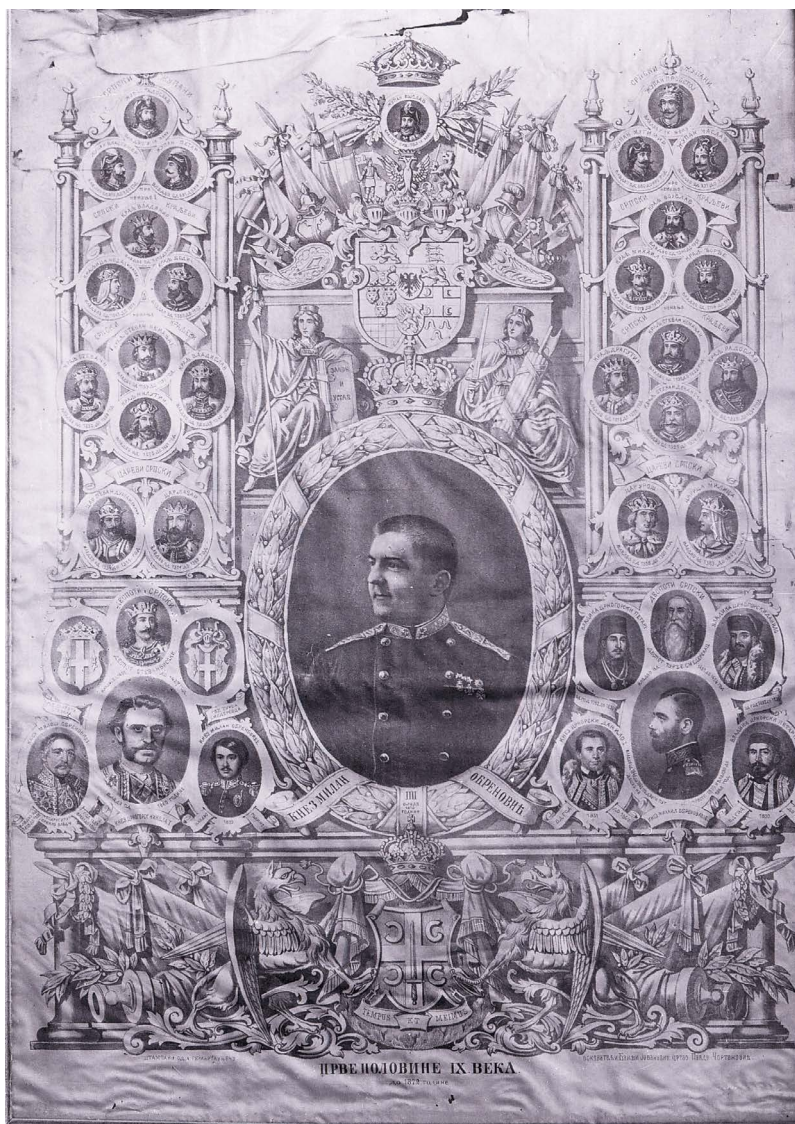
Сл. 107. Н. Штокман, Кнез Милан Обреновић (1870)

КЊАЗ СРПСКИ
МИХАИЛО М. ОБРЕНОВИЋ Ш.



ИЗДАЕ СЕ НА ПОЛЗУ СПОМЕНИКА
ОРИГИНАЛ Е КОД ЊРКА БЛАГОЄВИЋА У ПОЖАРЕВЦУ
ПРИВИЛЕГИЈА. 1871 год.
ЖИВОПИСАНО ОД В. БЕКОВИЋА. ПОТОГРАФИРАНО ОД БУРЕ ЗВЕЗДАРА.

Сл. 108. Павле Чортановић, Кнез Михаило Обреновић (1871)



Сл. 109. Павле Чортановић, Кнез Милан Обреновић и српске династије (1872)



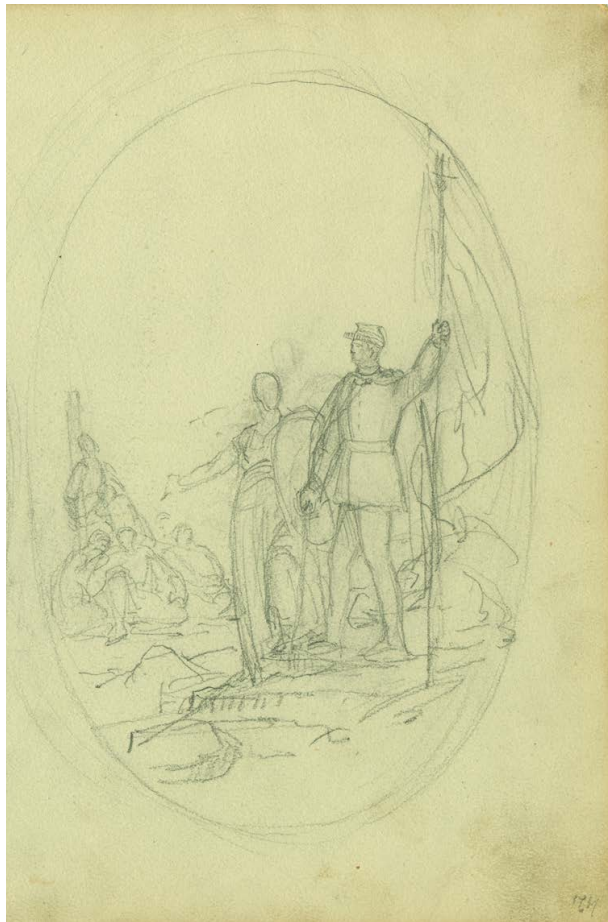
Сл. 110. Полазак кнеза Милана у рат (1876), илустрација из *Le Monde Illustré*
Сл. 111. Еуген Ладислав Петровић, Кнез Милан полази на бојно поље (1876)



Сл. 112. Освећење култних застава, Илустрација из часописа *Uber land und Meer* за 1876.
Сл. 113. Кнез Милан окружен војним заповедницима, Илустрација из часописа *Uber land und Meer* за 1876.



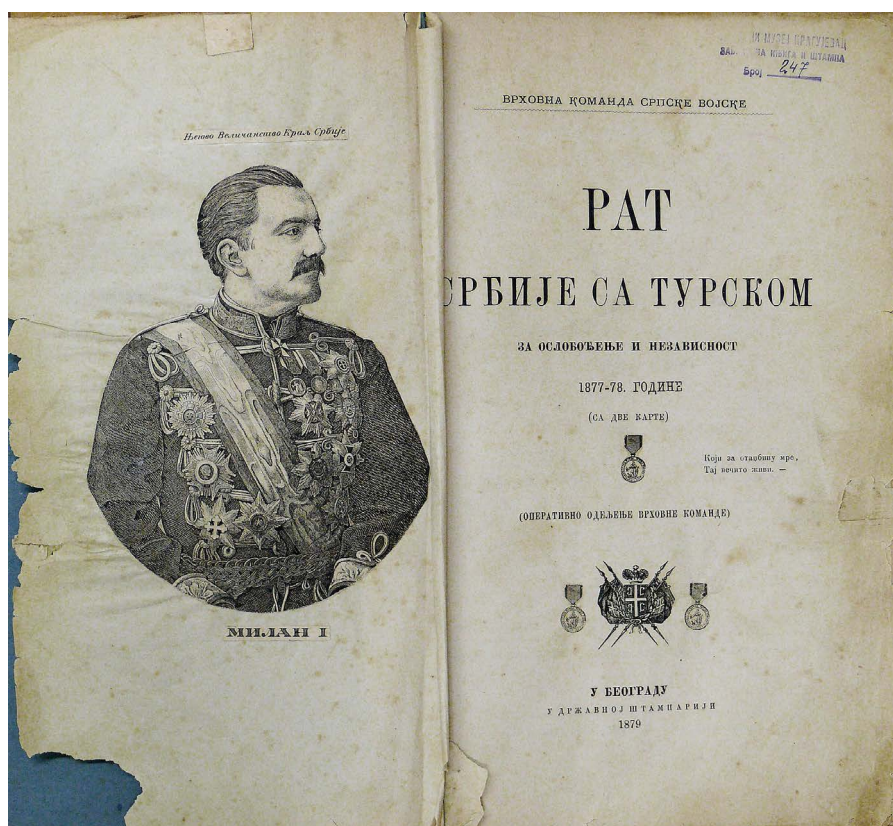
Сл. 114. Ђорђе Крстић, Кнез Милан у борби за Ниш (1876)



Сл. 115. Стева Тодоровић, Кнез Милан Обреновић (око 1876)



Сл. 116. А. Шуберт, Кнез Милан Обреновић и кнез Никола Петровић (1878)
 Сл. 117. Кнез Милан са својим ратним штабом у српско–турском рату 1876–1878 (1878)



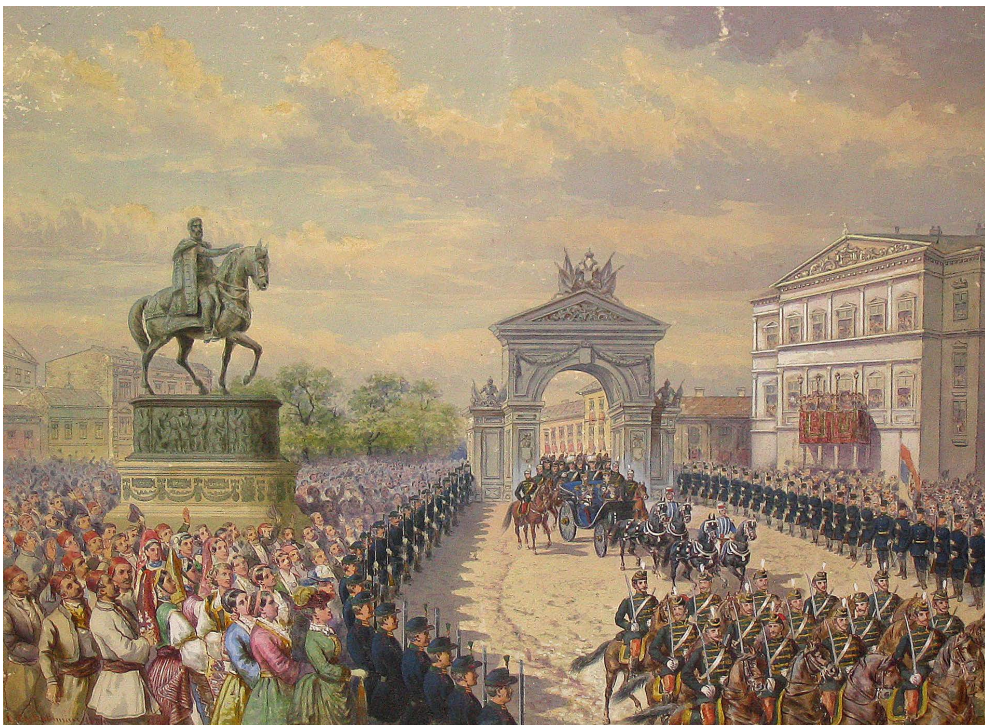
Сл. 118. Кнез Милан Обреновић, илустрација из *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*



Сл. 119. Краљ Милан Обреновић, накнадна илустрација, корице књиге *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. Године*



Сл. 120. Краљ Милан Обреновић, накнадна илустрација, поткорична страна књиге *Рат Србије са Турском за ослобођење и независност 1877–1878. године*



Сл. 121. Карол Поп де Сатмари, Долазак румунског краља Карола у Београд (1884)
Сл. 122. Карол Поп де Сатмари, Реви трупа пред краљевим, румунским Каролом и српским
Миланом (1884)



Сл. 123, Кнез Милан Обреновић са генералима Протићем и Катарчијем (око 1880)



Сл. 124. Краљ Милан Обреновић са официрима полазницима курса за упознавање са новом српском брзометном пушком М1899, испред Команде активне војске у Горњем граду (1900)



Својој Високој Команди и Чиној
Петровићу Урошу Вуки
Команданту војводе Краља
у Сарајеву
Писао
Д. II 1900.

Сл. 125. Милан Јовановић, Краљ Милан Обреновић (1900)



Сл. 126. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (крај 19. века)



Сл.127. Атеље Адела, Краљ Александар Обреновић (1889)



Сл. 128. Непознати аутор, Краљ Милан и краљ Александар са краљевим ађутантима у стрелјани (1890)

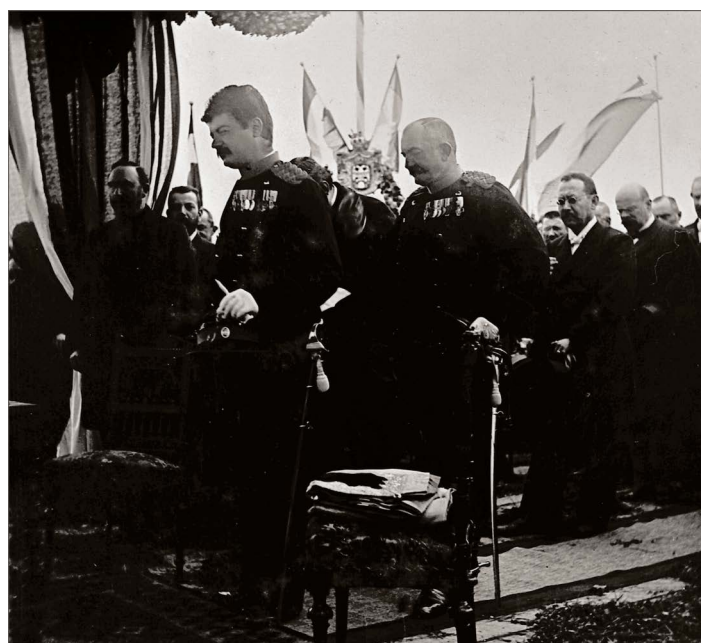
Сл. 129. Непознати аутор, Краљ Милан и краљ Александар Обреновић са групом официра (девета деценија 19. века)



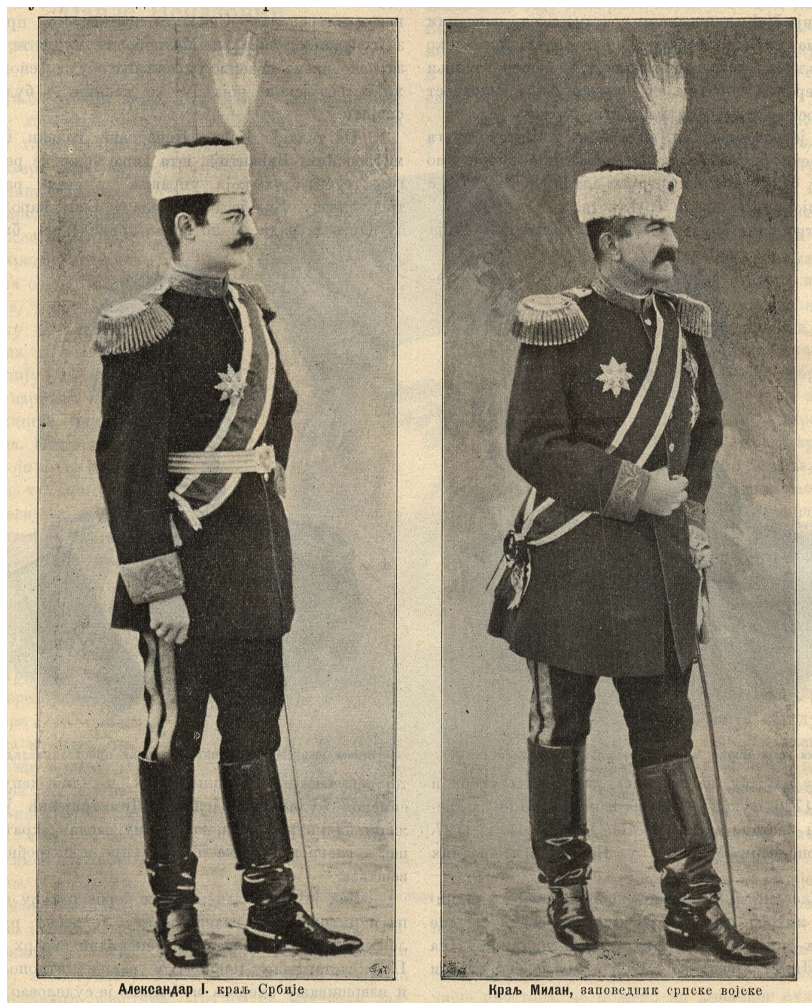
Сл. 130. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић (1900–1903)



Сл. 131. Војни дефиле пред краљем Александром Обреновићеим и кнезом Николом Петровићем на Видовдан 1896, илустрација из *Србобрана* за 1897. годину
Сл. 132. Непознати аутор, Прослава двадесетпетогодишњице добровољаца из Српско–турског рата 1876–1878 (1901)



Сл. 133. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић на маневрима у Крушевцу (1898)
 Сл. 134. Краљ Александар и краљ Милан на маневрима у Крушевцу? (1898)
 Сл. 135. Прослава педесетогодишњице Војне академије у Београду (1900)



Александар I. краљ Србије

Краљ Милан, заповедник српске војске

Сл. 136. Краљ Александар и краљ Милан, илустрација из *Орла* за 1900. годину



Сл. 137. Поздрав из Ниша (око 1900)
 Сл. 138. Кнез Михаило Обреновић, илустрација из *Витеза* за 1899. годину



Сл. 139. Диплома Светмиру Матићу (1902)



Сл. 140. Непознати аутор, Краљ Петар Карађорђевић окружен својим некадашњим друговима, питомцима Војне академије из Сен-Сира у Француској (1903)

Сл. 141. Непознати аутор, Краљ Петар при свечаном гађању у Рибарској бањи (почетак 20. века)

Сл. 142. Непознати аутор, Краљ Петар предаје нове заставе пуковима (почетак друге деценије 20. века)



Сл. 143. Краљ Петар Карађорђевић (почетак друге деценије 20. века)



Сл. 144. Свечани улазак краља Петра у Скопље (након Првог светског рата)



Сл. 145. Непознати аутор, Улазак краља Петра у Скопље (1913)

Сл. 146. Непознати аутор, Свечани тренутак приликом откривања споменика Карађорђу (1913)



Сл. 147. Апотеоза Вожда Карађорђа Петровића, поткорична страна *Календара на ново лето*, Георгија Михаиловића



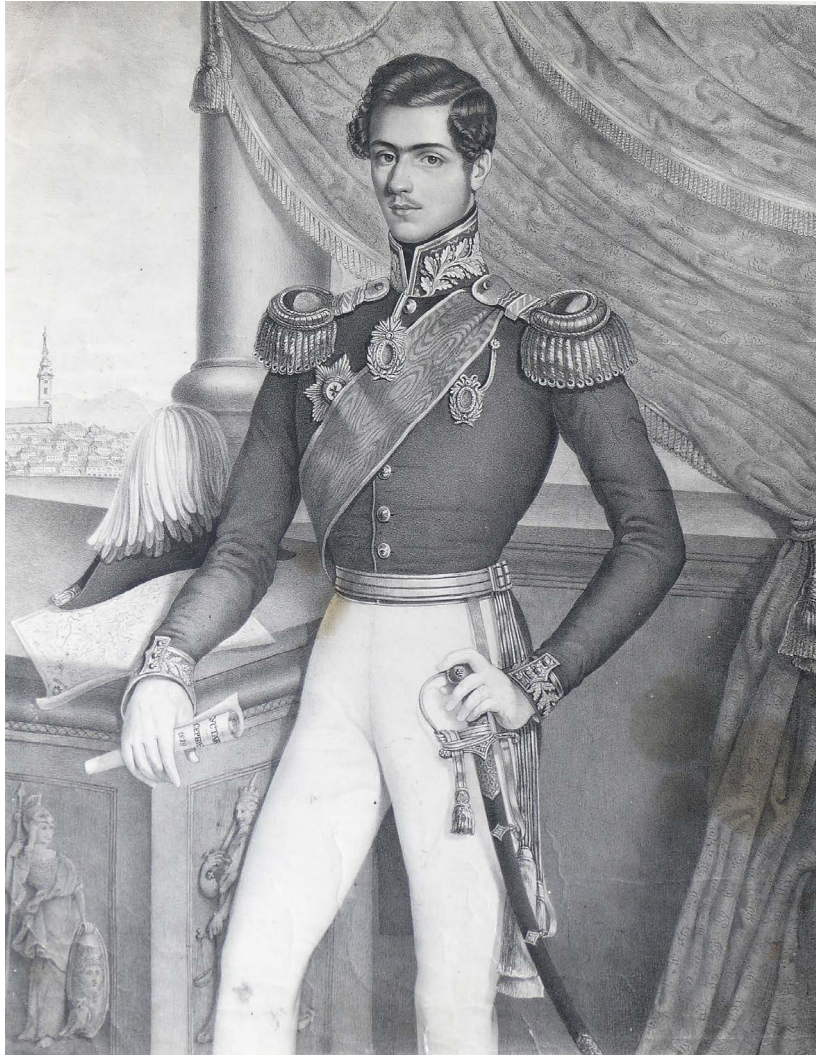
Сл. 148. Катарина Ивановић, Ослобођење Београда 1808. (1846–1873)



Сл. 149. Вожд Карађорђе Петровић, илустрација из књиге *Живот и дела Великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа, Врховног Војсковође ослободиоца и Владара Србије и животи његових Војвода и јунака*



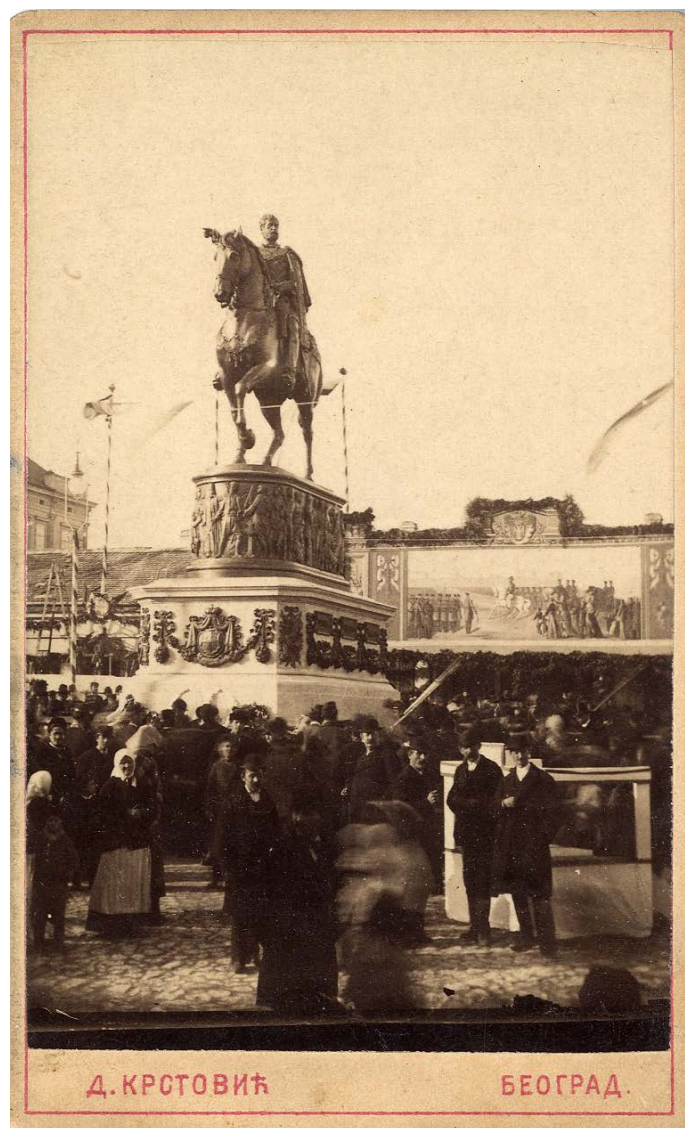
Сл. 150. Урош Кнежевић, Кнез Милош Обреновић (1835)



Сл. 151. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (почетак пете деценије 19. века)



Сл. 152. Нацрт спомен медаље у спомен педесетогодишњице Другог српског устанка, илустрација из књиге F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbienvolk*



Сл. 153. Димитрије Крстовић, Откривање споменика кнезу Михаилу Обреновићу (1882)



Сл. 154. Михаило Осипович Микешин, Нацрт за споменик кнезу Михаилу Обреновићу у Кошутњаку (1868)

Сл. 155. Ђорђе Крстић, Нацрт за споменик кнезу Михаилу Обреновићу (1871)



Сл. 156. Стева Тодоровић, Уједињено српство пред пантеоном прошлости, Нацрт за завесу Народног позоришта (1869)



Сл. 157. Урош Кнежевић, Кнез Милан Обреновић (1869)



Сл. 158. Торђе Кристић, 10. август и његове последице (1872)



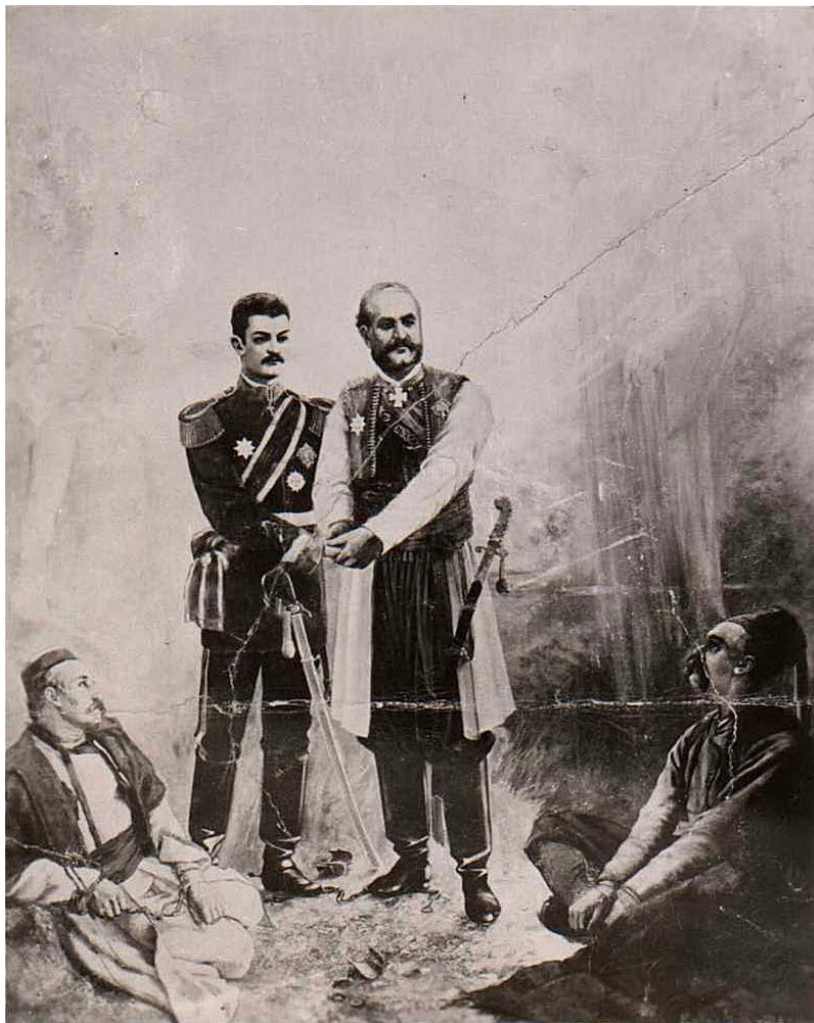
Сл. 159. Милија Марковић, Застава, поклон Рудничана краљу Милану (1872)



Сл. 160. Ђура Јакшић, Таковски устанак (1878)



Сл. 161. Повеља у част учешћа у Српско-бугарским ратовима 1885–1886 (1886)



Сл. 162. Кирил Кутлик, Косовски осветници (1896–1897)



Сл. 163. Петар Раносовић, Повеља Тимочке секције Друштва кола јахача кнез Михаило (крај 19. века)



Сл. 164. Е. Штајнлехнер, Петар Убавкић, Ђорђе Крстић, Споменик краљу Милану у Турлини (1902)



Сл. 165. Иван Мештровић, Косовски осветници (1912–1913)



Сл. 166. Јован Поповић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1841)



Сл. 167. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1842)



Сл. 168. Анастас Јовановић, Кнез Михаило Обреновић (1842)



Сл. 169. Анастас Јовановић, Срби око гуслара (1860)



Сл. 170. Ђорђе Крстић, Лоза Обреновића (1880)



Сл. 171. Непозанти аутор, Кнез Милан Обреновић (око 1880)



Сл. 172. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић (осма деценија 19. века)



Сл. 173. Повеља Београдског певачког друштва (1882)



Сл. 174. Стева Тодоровић, Портрет престолонаследника Александра Обреновића (1881)



Сл. 175. Павиљон Краљевине Србије у Паризу 1900. године, илустрација из *L'illustration* за 1900.



Сл. 176. Непознати аутор, Таковски устанак (1899) осликана таваница



Сл. 177. Непознати аутор, Краљ Петар у народу (прва деценија 20. века)



Сл. 178. Владислав Тителбах, Ентеријер сеоске куће у Мачви (1905)
Сл. 179. Павиљон Краљевине Србије на Балканској изложби у Лондону 1907. године,
илустрација из *Нове Искре* за 1907. годину



Сл. 180. Стева Тодоровић, Венчање кнеза Милана и кнегиње Наталије (1875)



Сл. 181. Милисав Марковић, Кнез Михаило (крај 19. века), Црква Светог Арханђела Михаила у Михајловцу

Сл. 182. Милисав Марковић, Кнез Михаило (последња деценија 19. века), јужни зид галерије Црква Светог Ђорђа у Књажевцу



Сл. 183. Милисав Марковић, Кнез Михаило Обреновић (1904), владарски трон, Црква Светих апостола Петра и Павла у Бадњевцу



SERBIE. — LE SACRE DU ROI ALEXANDRE I^{er} A ZITCHA.

(Dessin de M. LOUIS TINAYRE, d'après le croquis de M. TITELBACH, notre correspondant en Serbie.)

Сл. 184. Непознати аутор, Миропомазанье краља Александра Обреновића, илустрација из *Le Monde Illustré* за 1893. годину



Сл. 185. Непознати аутор, Краљ Александар Обреновић са хиландарским монасима (1896)



Сл. 186. Анастас Стефановић, Свети Срби (1900), олтар, Саборна црква у Београду



Сл. 187. Рафаило Момчиловић, Краљ Александар Обреновић (1901–1902), иконостас у Цркви Рођења Пресвете Богородице у Великој Крсни



Прештампавање забрањено.
 Миропомазанье Њ. Вел. Краља Петра I.
 При читању Еванђеља у Жичи.

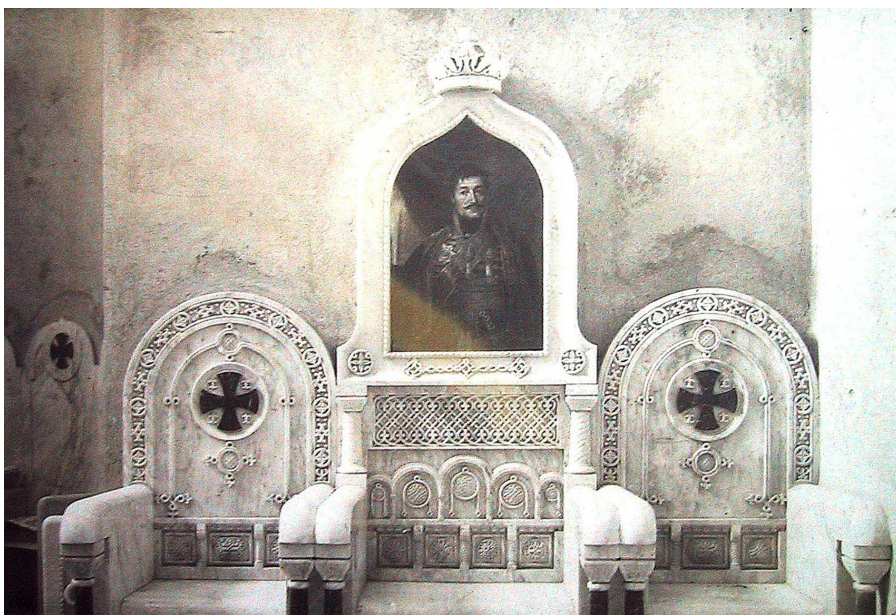


Миропомазанье Њ. Вел. Краља Петра I. Прештампавање забрањено.

Сл. 188. Непознати аутор, Миропомазанье краља Петра Карађорђевића у Жичи (1904)
 Сл. 189. Непознати аутор, Миропомазанье краља Петра Карађорђевића у Жичи (1904)

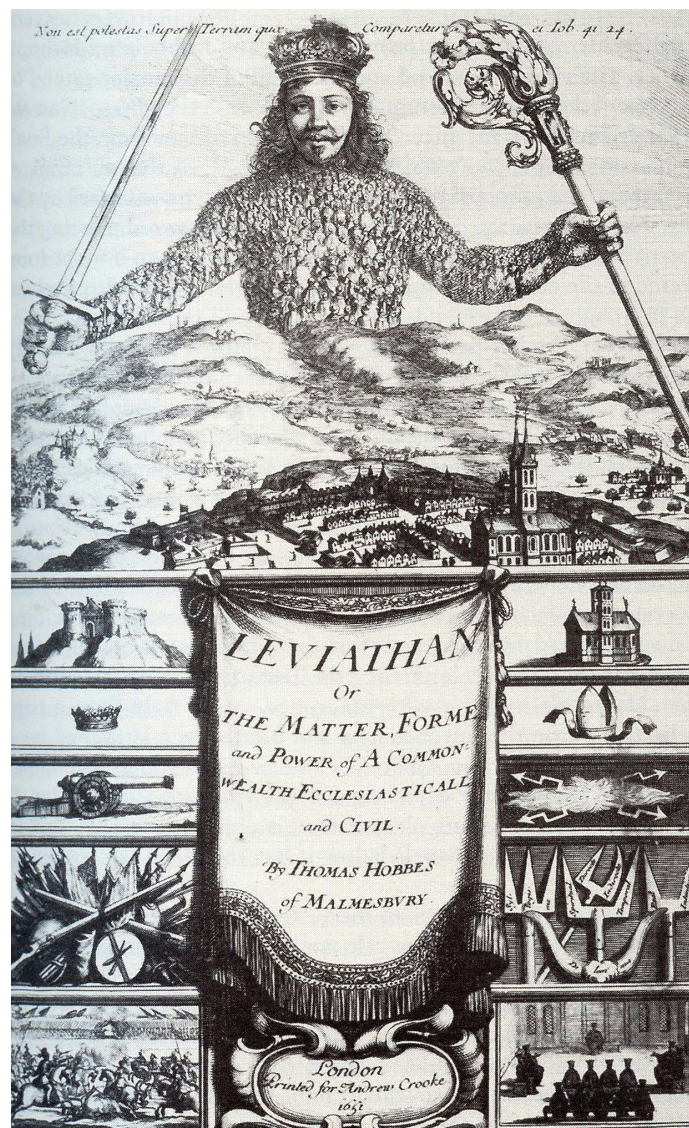


Сл. 190. Пашко Вучетић, Краљ Петар Карађорђевић у крунидбеном орнату (прве године друге деценије 20. века), владарски трон, црква Свете Параскеве у Лапову



Сл. 191. Алберт Франц Баубин, Дочек краља Петра у Хиландару (1910)

Сл. 192. Паја Јовановић (нацрт), Вожд Карађорђе (1912–1914), владарски трон, црква Светог Ђорђа на Опленцу



Сл. 193. Абрам Босе, Левијатан, Насловна страна књиге Т. Хобс, *Левијатан*, 1651.



Сл. 194. Кнез Милош чита грађански закон, илустрација из књиге
 Ј. Вујић, *Путешествије из Србије*, Будим 1828,



Сл. 195. Непознати аутор, Кнез Александар Карађоревић (средина 19. века)

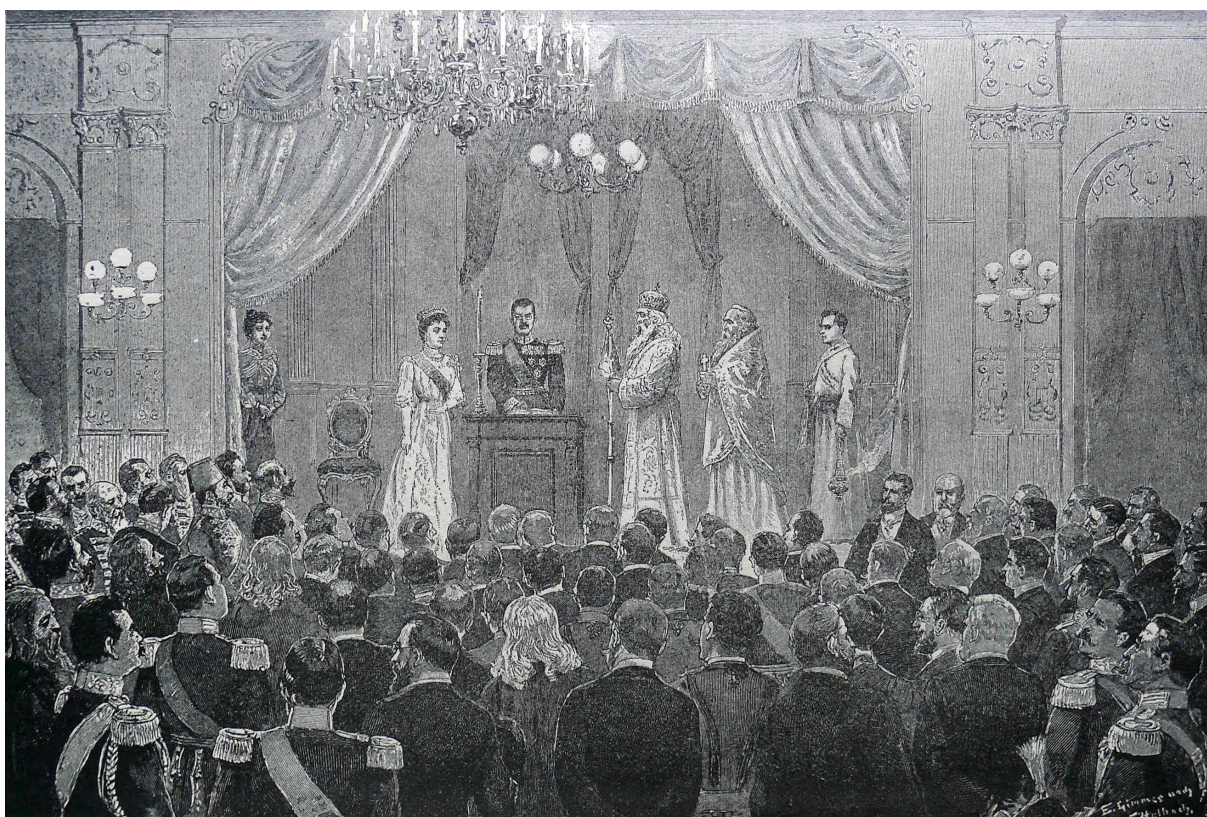


Сл. 196. Непознати аутор, Кнез Милан Обреновић са намесницима (1869)



Сл. 197. Непознати аутор, Дочек кнеза Милана Обреновић у Шапцу (1869)

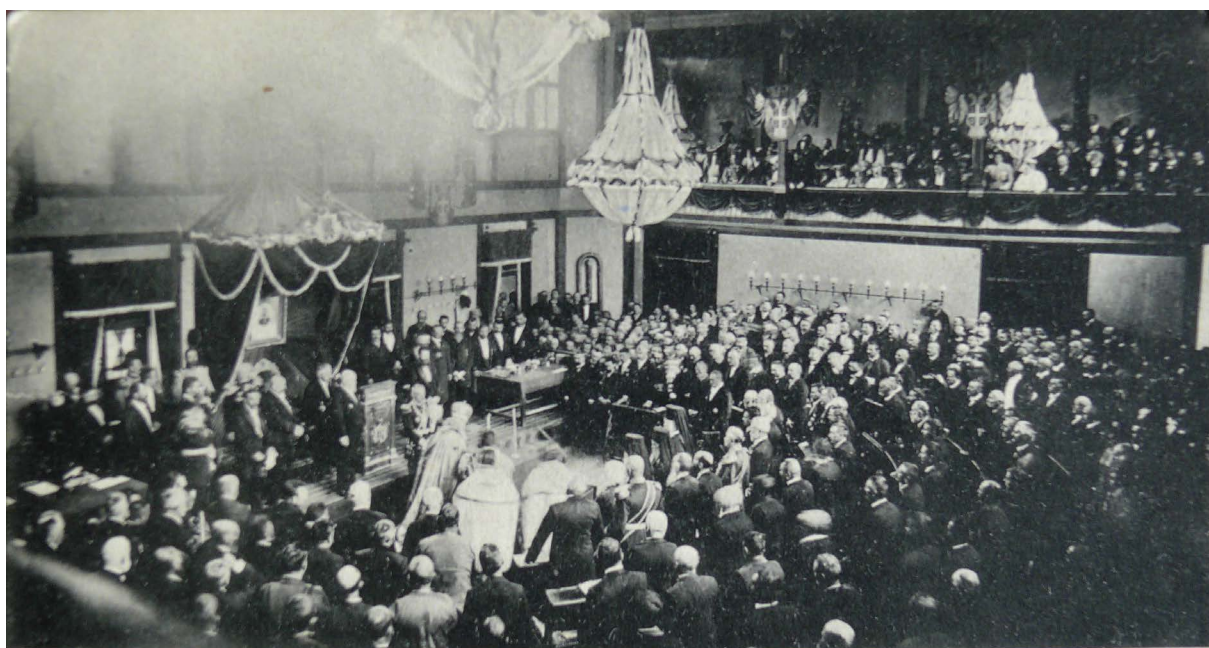
Сл. 198. Непознати аутор, Дочек кнеза Милана Обреновић у Шапцу (1869)



Сл. 199. Краљ Александар Обреновић се заклиње на Устав 1901. године,
илустрација из *Србобрана* за 1903. годину



Сл. 200. Непозанти аутор, Краљ Петар Карађорђевић се заклиње на устав (1903)



Заклетва на устав Њ. В. Краља Петра I.

Издање Јевђе М. Павловића и Комп. Београд.

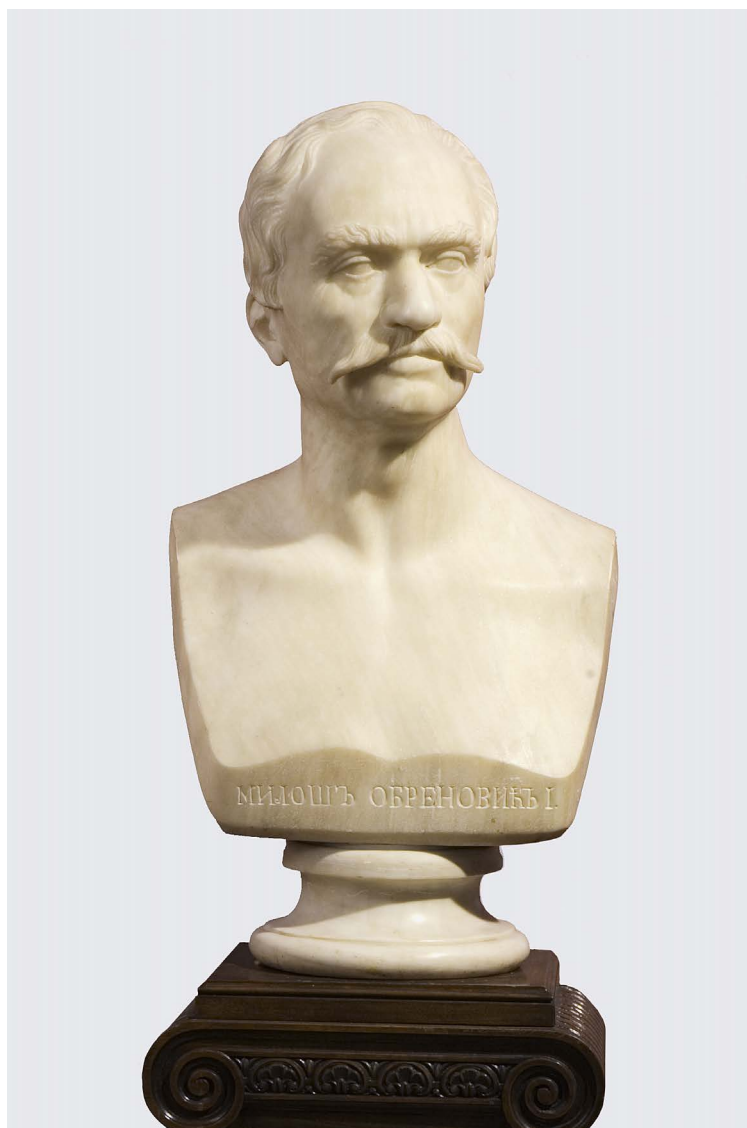
Сл. 201. Заклетва на устав Краља Петра Карађорђевића (1903)



Сл. 202. С. Ленхарт по Павелу Ђурковићу, Кнез Милош Обреновић, поткорични лист књиге *Милош Обреновић књаз Србији*, Вука Стефановића Караџића, Будим 1828.



Сл. 203. Орден Милоша Великог I степена (1898)



Сл. 204. Јоанис Косос, Кнез Милоша Обреновић (око 1860)



Сл. 205. Анастас Стојановић, Кнез Михаило Обреновић са бистом кнеза Милоша (око 1860)



50 год. Светкована Устанка Књаза Милоша
у Шокици

Сл. 206. Анастас Јовановић, Меморијал кнезу Милошу Обреновићу у Топчидеру (1865)

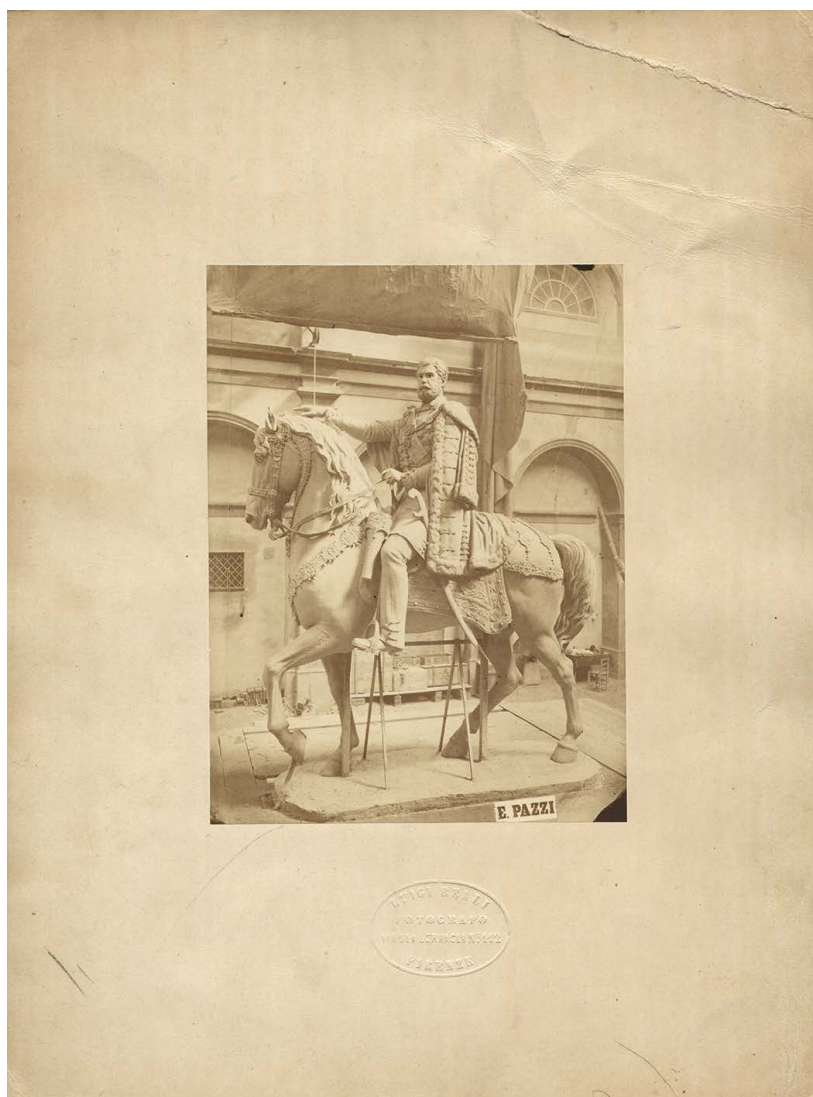


САСТАВИО И НАЦРТАО
РУСКИ УМЕТНИК
**МИХАИЛО ОС.
МИКЕШИН**
ДА СЕ ПОСТАВИ У КОШУТЊАКУ

Сл. 207. Михаило Осипович Микешин, Спомен капела кнезу Михаилу Обреновићу у Кошутњаку (1868)



Сл. 208. Стева Тодоровић, Нацрт споменика кнезу Михаилу Обреновићу (1881)



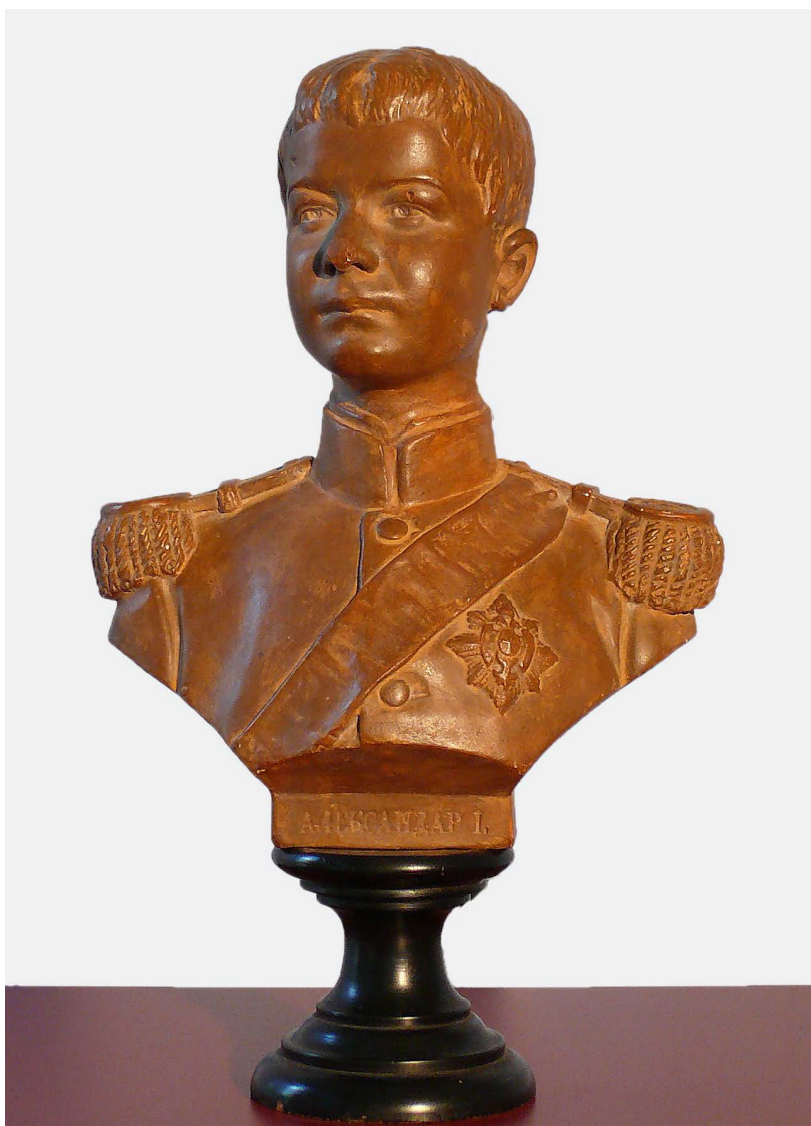
Сл. 209. Енрико Паци, Модел за споменик кнезу Михаилу (око 1880)



Сл. 210. Енрико Паци, Споменик кнезу Михаилу у Београду (1882)



Сл. 211. Енрико Паци, Биста кнеза Михаила (1871), Народно позориште у Београду



Сл. 212. Х. Зимани, Биста Александра Обреновића (1889)



Сл. 213. Марко Мурат, Портрет краља Александра Обреновића (1895)



Сл. 214. Петар Убавкић, Биста краља Александра Обреновића (1895)



Споменик Милоша Великог
откривен у Пожаревцу 24. Јуна 1898 г.

Сл. 215. Тока Јовановић, Споменик кнезу Милошу Обреновићу у Пожаревцу (1898)



Сл. 216. Симеон Роксандић, Споменик кнезу Милошу, Гимназија у Крагујевцу (1900)



Сл. 217. Ђорђе Јовановић, Споменик кнезу Милошу у Неготину (1901)



Сл. 218а. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900)



Сл. 218б. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900)



Сл. 218в. Процес настанка споменика кнезу Милошу у Неготину (1900)



219

Сл. 219. Петар Убавкић, Таковски устанак (1900)



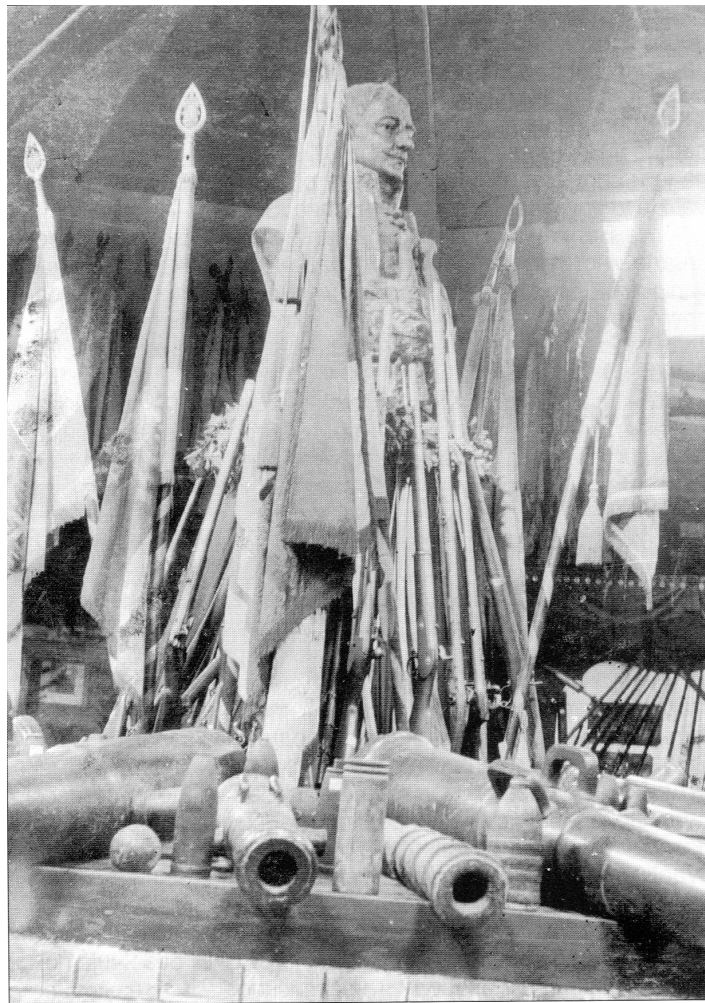
Сл. 220. Симеон Роксандић, Рељеф са ликом краља Милана, чесма у Дивостину (1901)



Сл. 221. Рудолф Валдец, Биста Краља Петра Карађоревића (1904)



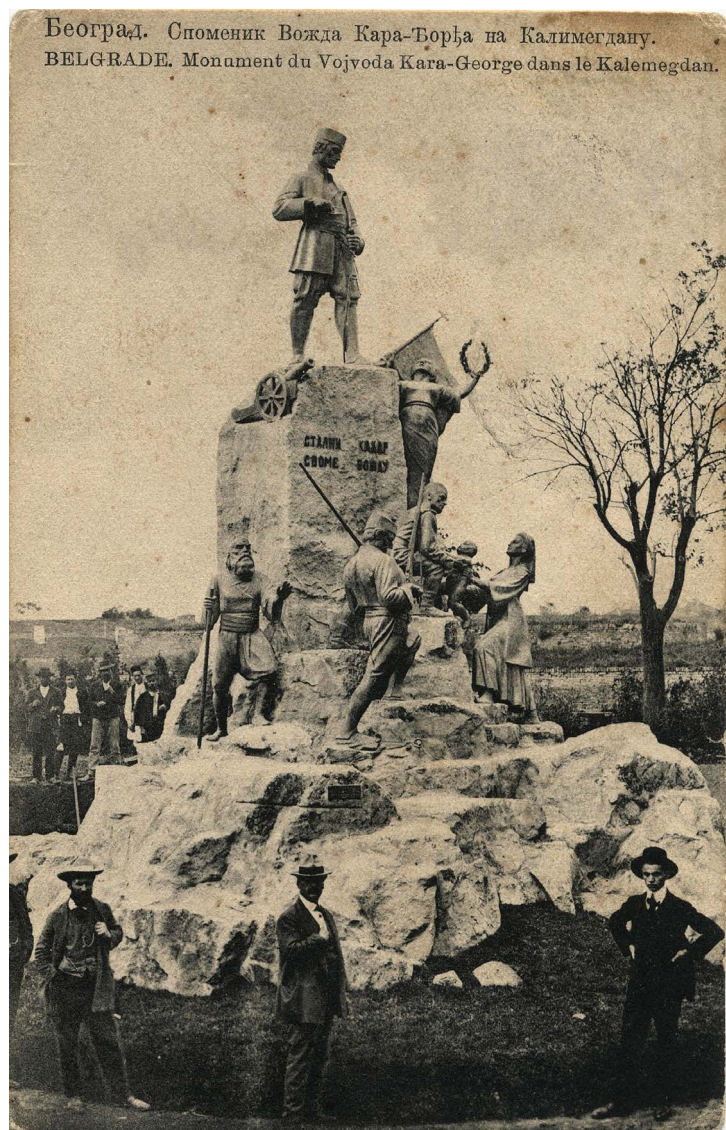
Сл. 222. Петар Убавкић, Плакета са ликом Вожда Карађорђа (1904)



Сл. 223. Ђорђе Јовановић, Биста краља Петра Карађорђевића окружена ратним меморалијама приликом отварања Војниг музеја 1904. године (1904)



Сл. 224. Барон Порталис, Биста са ликом краља Петра Карађорђевића (1905)



Сл. 225. Пашко Вучетић, Споменик Војду Карађорђу на Калемегдану (1913)



Сл. 226. Арсеније Петровић, Портрет престолонаследника Петра Карађорђевића (1845)



Сл. 227. Јозеф Грандауер, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1844)



Сл. 228. Мориц М. Дафингер, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1848)



Сл. 229. Урош Кнежевић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1859–1860)



Сл. 230. Ђура Јакшић, Портрет кнеза Милоша (1860)



Сл. 231. А. Манолис?, Портрет кнеза Михаила Обреновића (око 1865)



Сл. 232. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867)



Сл. 233. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867)



Сл. 234. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1875)



Сл. 235. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Милоша Обреновића (1865–1867)



Сл. 236. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Михаила Обреновића (1865–1867)



Сл. 237. Феликс Турнашон Надар, Портрет кнеза Милан Обреновића (1874)



Сл. 238. Стева Тодоровић, Портрет кнеза Милана Обреновића
(средина осме деценије 19. века)



Сл. 239. Ђура Јакшић, Портрет кнеза Милана Обреновића (1875)



Сл. 240. Непознати аутор, Портрет кнеза Милана Обреновића (око 1880)



Сл. 241. Никола Милојевић, Портрет краља Александра Обреновића (1898)



Сл. 242. Влахо Буковац, Портрет краља Александра Обреновића (1901)



Сл. 243. Никола Милојевић при изради портрета краља Петра Карађорђевића (1903)



Сл. 244. Љвов–Парлаги, Портрет краља Петра Карарђорђевића (1903)



Сл. 245. Пашко Вучетић, Портрет краља Петра Карађорђевића (1904)



Сл. 246. Паја Јовановић, Портрет вожда Карађорђа (1910), Црква у Радовању



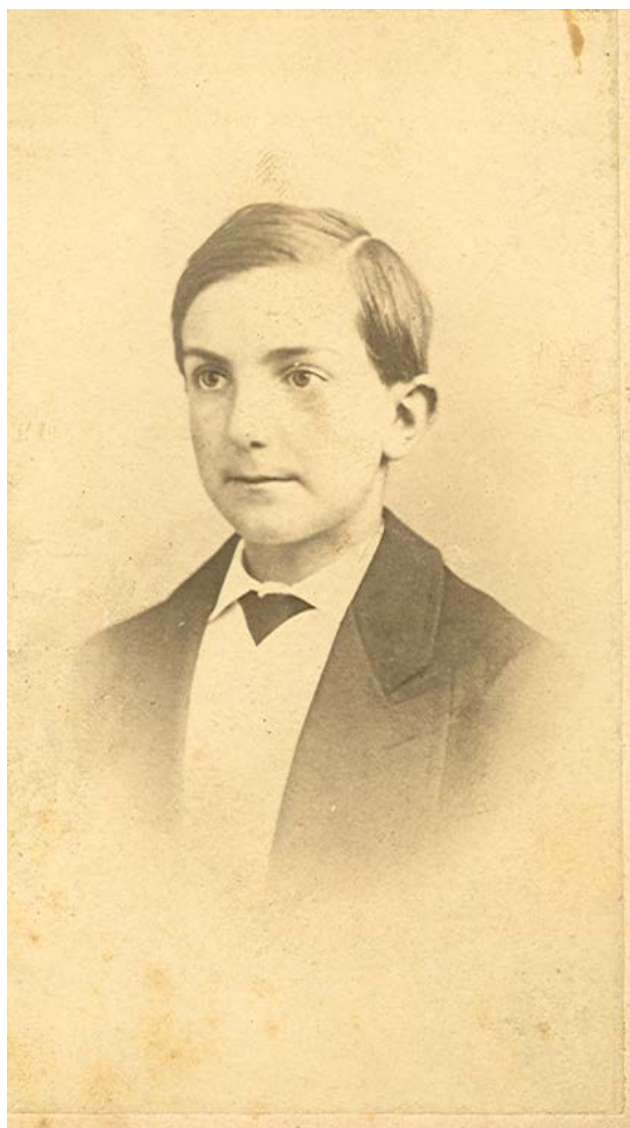
Сл. 247. Анастас Јовановић, Кнез Александар Карађорђевић (1855–1857)



Сл. 248. Др Хајд, Кнез Михаило Обреновић (1860)



Сл. 249. Др Хајд, Кнез Михаило Обреновић (1865)



Сл. 250. А. Н. Стојановић по Диздерију, Кнез Милан Обреновић (1868)



Сл. 251. Петар Аранђеловић, Краљ Александар Обреновић (1889)



Сл. 252. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић у генералској униформи (1893)



Сл. 253. Милан Јовановић, Краљ Александар Обреновић (крај 19. века)



Сл. 254. Сотир Михајловић, Откривање споменика кнезу Милошу у Неготину (1901)



Сл. 255. Ј. Леви, Краљ Милан Обреновић (1900)



Сл. 256. Непознати аутор, Краља Милан Обреновић (1900)



Сл. 257. Милан Јовановић, Краљ Милан Обреновић (1900)



Сл. 258. Милан Јовановић, Краљ Петар Карађорђевић (1903)



Сл. 259. Милан Јовановић, Краљ Петар Карађорђевић (1904)



Сл. 261. Франц Коларж, Вожд Карађорђе (1850)



Сл. 262. Михаило Ђорђевић, Кнез Михаило Обреновић (1859)



Сл. 263. Карл Гебел, Кнез Михаило Обреновић (1862)



Сл. 264. Јосип Манчун, Кнез Михаило Обреновић, (1872)



Сл. 265. Непознати аутор, Кнез Михаило Обреновић (осма деценија 19. века?)

ЗНАЧАЈНА ВЕЧЕРА У ДВОРУ 1. АПРИЛА 1893. ГОД.



КРАЉ АЛЕКСАНДАР: Господо! Устав је у последње време тако јако угрожен, грађанска права Мојих драгих Срба доведена су у такву опасност, уставни положај Народног Представништва тако је јако понижен, да Ја не могу објаснити да нећете да ово несрећно стање и даље траје. Од данашњег дана Ја узимам Краљевску власт у своје руке. Од данашњег дана ступа Устав у своју потпуну снагу и важност.

Сл. 266. Непознати аутор, Значајна вечера у двору 1. априла 1893. године (1893)



Сл. 267. Непознати аутор, Кнез Милош Обреновић (крај 19. века)



Сл. 268. Литографија са ликом краља Александра Обреновића по Влахи Буковцу (почетак 20. века)



Сл. 269. Литографија са ликом краља Карађорђевића по Влахи Буковцу (почетак 20. века)

НАЈНОВИЈЕ И НАЈЛЕПШЕ СЛИКЕ
ЊЕГОВОГ ВЕЛИЧАНСТВА КРАЉА ПЕТРА I.



које сам умножио са оригинала г. Н. Милојевића приспеле су и могу се добити код: Ј. М. Павловића и Комп, Маричића и Јанковића, М. Арсенијевића и Комп. и код потписаног.

Слике су прегледали наши стручњаци и о истима се најповољније изразили. Оне су израђене у 21 боји. Пошто сам добио и трећу величину у дешену за старе рамове, то ћу их продавати по следећој утврђеној и знатно спуштеној цени: **Мање издање** величине 56/72 см. без рама 12.50, а са рамом 25 дин.

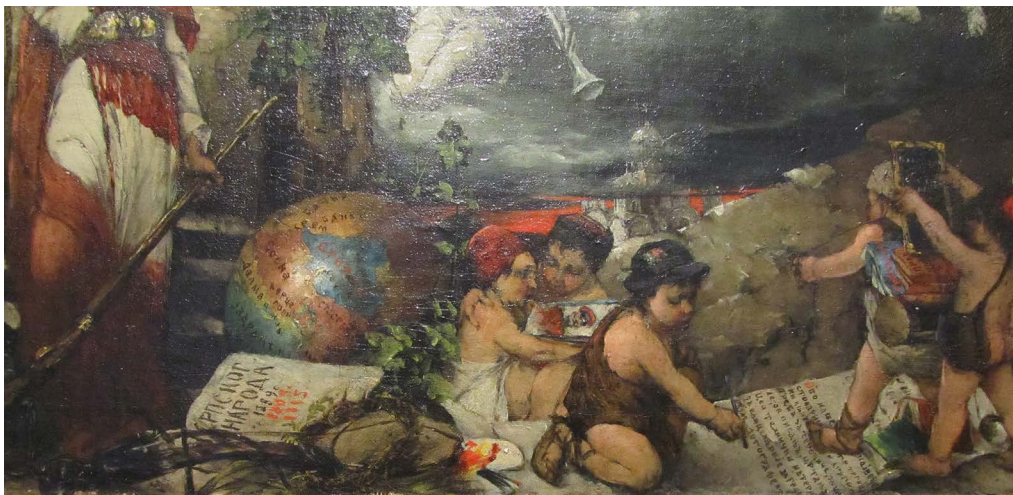
Средње за старе рамове 64/88 см. без рама 20 дин., и велики **дивот издање** 73/100 см. без рама 20 дин., а са финим рамом 40 дин. Рамови су израђени и једни и други са српском круном.

ИЗДАВАЧ

Мијаило Т. Поповић

члан фирме

Поповић и Шумаревић.



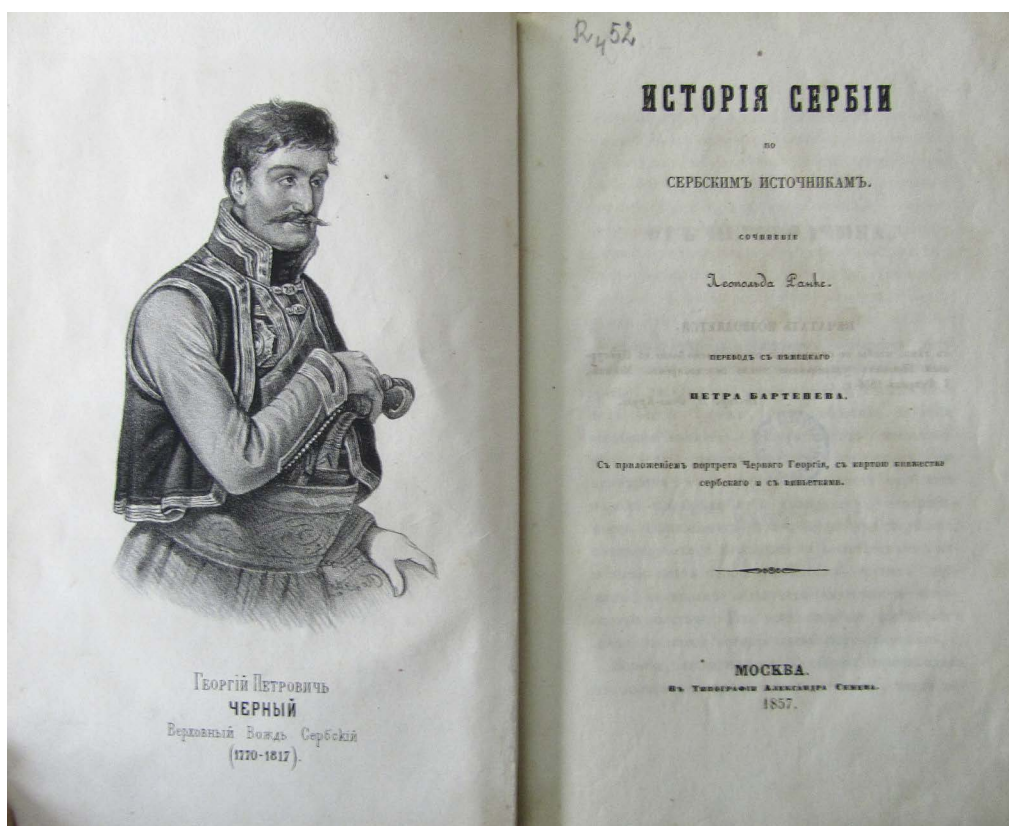
Сл. 271а. Ђорђе Крстић, Апотеоза Првог и Другог српског устанка (1904)
Сл. 271б. Ђорђе Крстић, Апотеоза Првог и Другог српског устанка, детаљ (1904)



Сл. 272. Аудијенција Јоакима Вујића на двору кнеза Милоша у Пожаревцу, илустрација из књиге Ј. Вујић, *Путешествије из Србије*, Будим 1828.



Сл. 273. Кнез Милош Обреновић и кнежевићи Милан и Михаило, илустрација из књиге епископ Герасим Георгијевић, *Знаменити догађаји новије србске историје*, Београд 1838



Сл. 275. Вожд Карађорђе, поткорична страна књиге Л. Ранке, *Историја Србије*, Москва 1857.

БЕОГРАДСКЕ ИЛУСТРОВАНЕ НОВИНЕ



БРОЈ 1. У БЕОГРАДУ 1. ЈАНУАРА 1866. ГОДИНА 1.

Издање 1. и 16. сваког месеца а стају у Србији на годињу 60 гр., на по' год. 30 гр. (пари.) за Аустрију (с укупним свом поштом) на годињу 6 ч. 50 коф. аустр. фр., на по' годињу 3 ч. 20 нове аустр. вредности. — Отплате изналажу се са својом речом, сваки пут по 1 гр. чак или 10 нове аустр. фр. — Писма се примају свако изналажење а уредником и артским неделају се.

ПРЕГЛЕД.

Михаило М. Обреновић III. Кнез Србије.
Умни развитак људства. I.
Голуби 1866. од Ј. И.
Политика. (Аустрија — Русија — Француска —
Швајцарска —)
По могу.
Кнези. (Два века — Консерва. — Савез.)
Мара и Ђако.
Различно.
Де шку.
Швајцар.
Либерија.
Остварено писмо Драганаковића.
Одласи.

МИХАИЛО М. ОБРЕНОВИЋ III. КНЕЗ СРБСКИ.

Бринути се, бдити и неумно радити за велику и сјајну будућност вас - целога Србства, то је по светом промислу Божијем и вољи народа Србског сада велики и свети задатак једног човека, који савесно, својом душевном снагом и непривидним трудом крчи пут к независности, просвети, благодетљу, величини, срећи и напредку свог народа.

Нема Србина, који себи познавао дела кнеза **Михајла**, а у зачетку новорођена Србије светлих чаром кривој историји идућих векова покрај славних имена Милоша Обреновића и Карађорђевића **Михајла М. Обреновића III.**

За Србина садашњег века нема лепшиг имена, по њим првог Србина; зато и ми мислимо, да угађамо обилтој жељи, доносећи јој као првенче нашег рада савику поглавара Србског, кнеза **Михајла М. Обреновића III.**

УМНИ РАЗВИТАК ЉУДСТВА.

I.

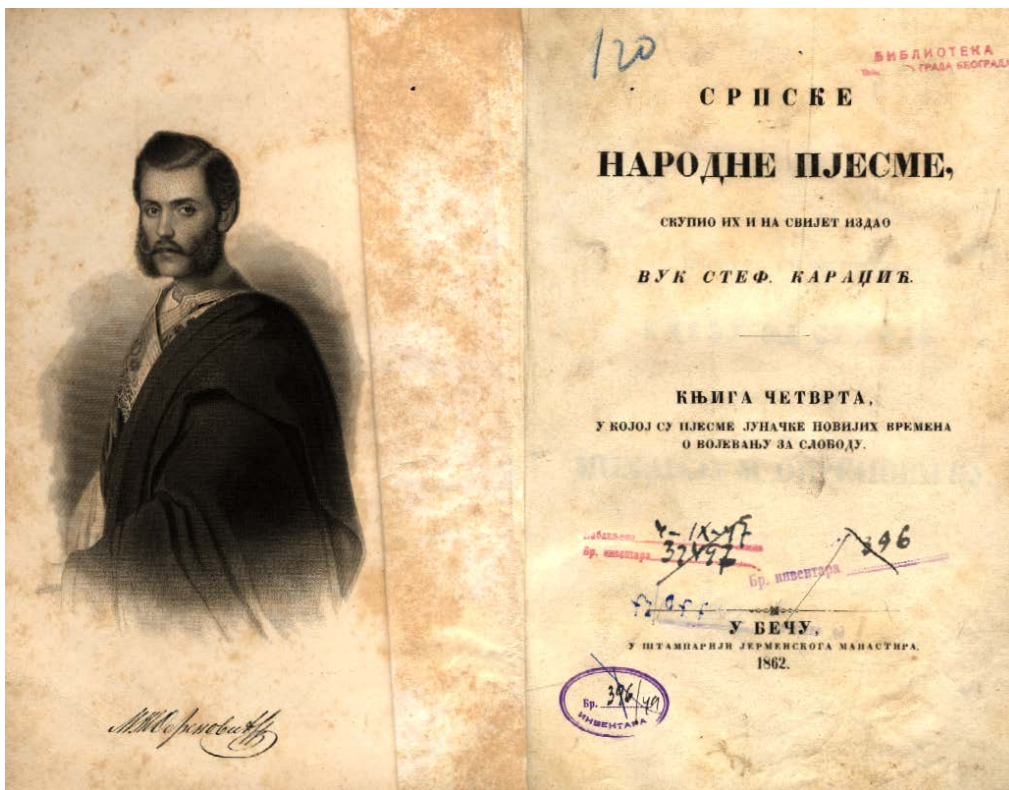
Далеко — врло је далеко има нас почетак људства, а омет далеко — далеко пред нама је негована неваљалиша српанајајћа поа. — На којим ли ће висицу да се погне род људски? Хоће ли он, кад дође на највиши степен, остати на месту, или ће опет да пође напред, док се влада и сави негов траг не потуби на савиши предуготојеном земном кругу? То нико не зна. Но кад би могло то бити, да људство савиши нестане, онда је морало бити у неко доба и највишиет развитак у људству, а да човек садашњег времена не треба да са собом да тражи тај развитак већ, према собом, да сам треба одважним кораком да му иде на сусрет, то је убеђење, које сваки у себи осећа као моћну и неиспрену снагу. Макар да у кратком човецијем животу има и многа невоља, опет зато човек садашњег

века мора признати, да је вредно сада бити на овом свету.
Кад човек слабачки ступи на овај свет, онда разна животија стоје узвишена над њим и оптроћом чула и снагом мишица. Но кака је средства духом својим створио човек, да оствари, да се и облагоуди своје биће, и да зароби и олада неспријатељским силама природе! — Кит и бран делови просепају воде океанске: човек на својим лајама мети од једног краја земље на други преко мора и река, на славе и сладе, на сладе и славу воду, на прецији и далеко за собом оставља и кита и делеша. — Није у природи човека, да он као риба може да борави на дну мора, но под гмурчавим завоном лако му је, да иде по дну мора и да тако остане више човека. — Кака је слаба према снази, која је у удовима слопа, у репу кита, који јединим ударцем повлаке лађе рабије и у ваздух баца; али човека калом и справљања уздики својој ризи и вистом лако највише терете. — Ово човеције, макар да је савршено, опет није тако оптро као ово соколовице, јер предмете, који су заједно његових просепа удаљени од њих човеције, оно не може више да распозна; али са дурбавом нома и најудаљеније предмете и величавства вас - семене отаурају се пред његовим окома; међутим под микроскопом у најмањем простору види диван свет. — Шта је глас човеције према урлеку лава и других пушских зверова? Но он гме свој глас врло једног рог у калом да уздич, а кад је јом и то слабо, онда за њега говори тутањ топова. — Нећ пре толико хиљада година човек је најдачео јазог кова и грдног слопа и судило се њима; лавше он сам себи гради од твова кова, ког рани вагром и водом (парна кола), па с таким сто пута јачим коваем у лету жури кроз све државне. Та нећа природна сила пона човека у мношким кулама и тврдавама (парогловома) преко свих мора и најудаљеније крајеве света, ради као оно иви у први и грдним радницама, где труд мстала бинају мети као кова, али где гводење руке тине чула у фино

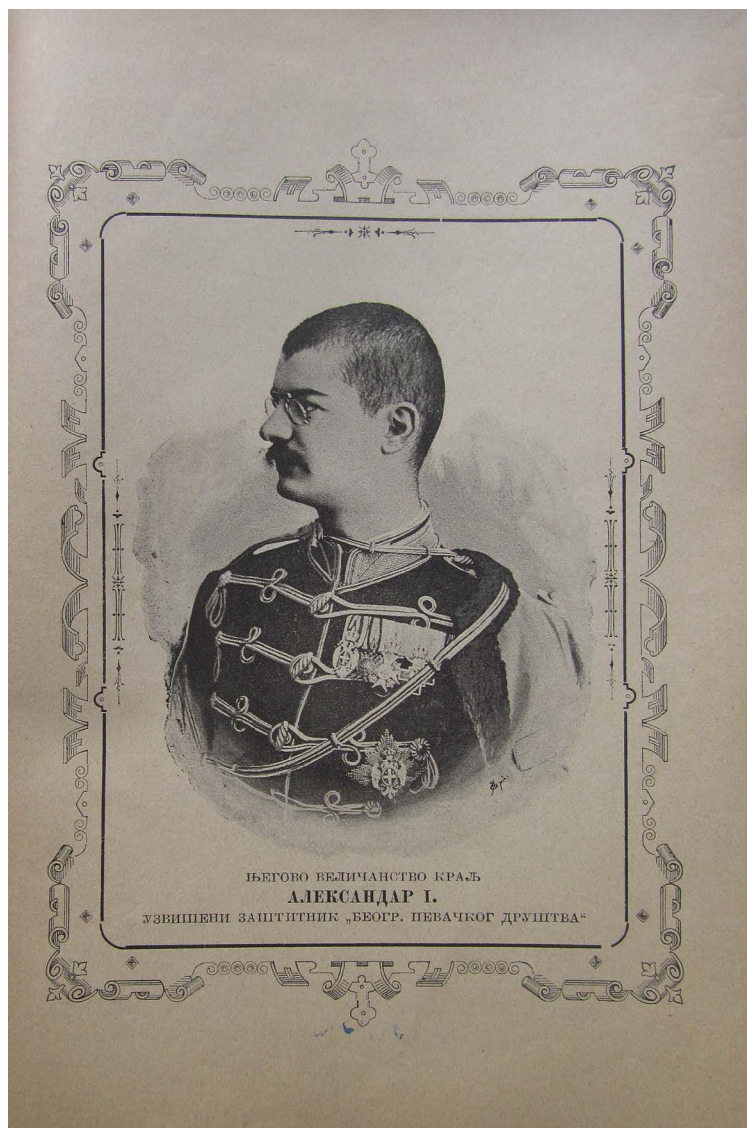


МИХАИЛО М. ОБРЕНОВИЋ III. КНЕЗ СРБСКИ.

358/44



Сл. 277. Кнез Михаило Обреновић, поткорична страна књиге В. Стефановић– Карацића, Српске народне пјесме, том IV, Беч 1862.



Сл. 278. Краљ Александар Обреновић, поткорична страна књиге Д. Брзак, *Са Авале на Босфор*, Београд 1897.



Сл. 279. Краљ Петар Карађорђевић, F. Kanitz, *Das Königsreich Serbien und das Serbienvolk*, Leipzig 1904.



Његово Величанство Краљ Петар I

Сл. 280а. Краљ Петар Карађорђевић, илустрација из *Вардар*, календар за редовну годину, (1912)



Његово Краљевско Височанство Престолонаследник Александар

2806. Престолонаследник Александар Карађорђевић, илустрација из *Вардар*, календар за редовну годину, (1912)



Сл. 281. Веља Миљковић као кнез Милош Обреновић (крај 19, века)



Долазак Краља Карола у БЕОГРАД
18. Августа 1884 год

Сл. 282. В. Даниловић, Улазак румунског краља Карола у Београд 1884. године (1884)

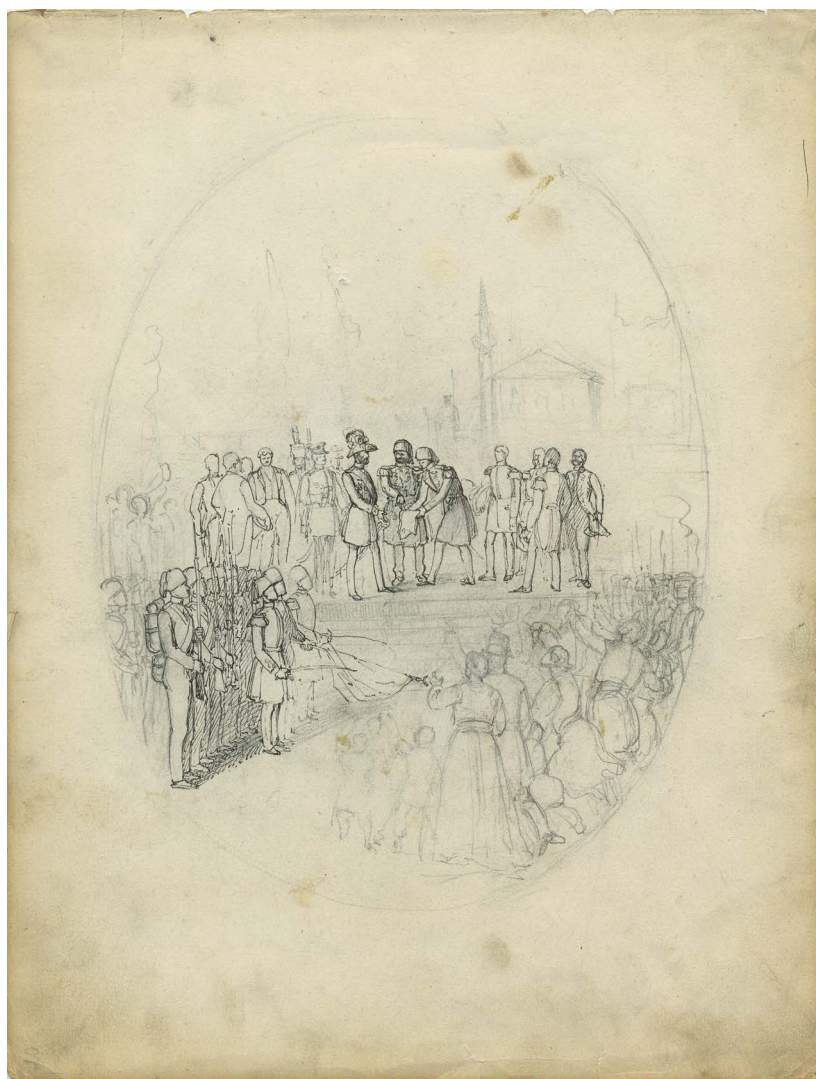


Сл. 283. Поздрав из Голубца (улазак краља Петра Карађорђевића у Голубац 1906)
Сл. 284. Улазак кнеза Милоша и кнеза Михаила у Београд 1859. године (1859)

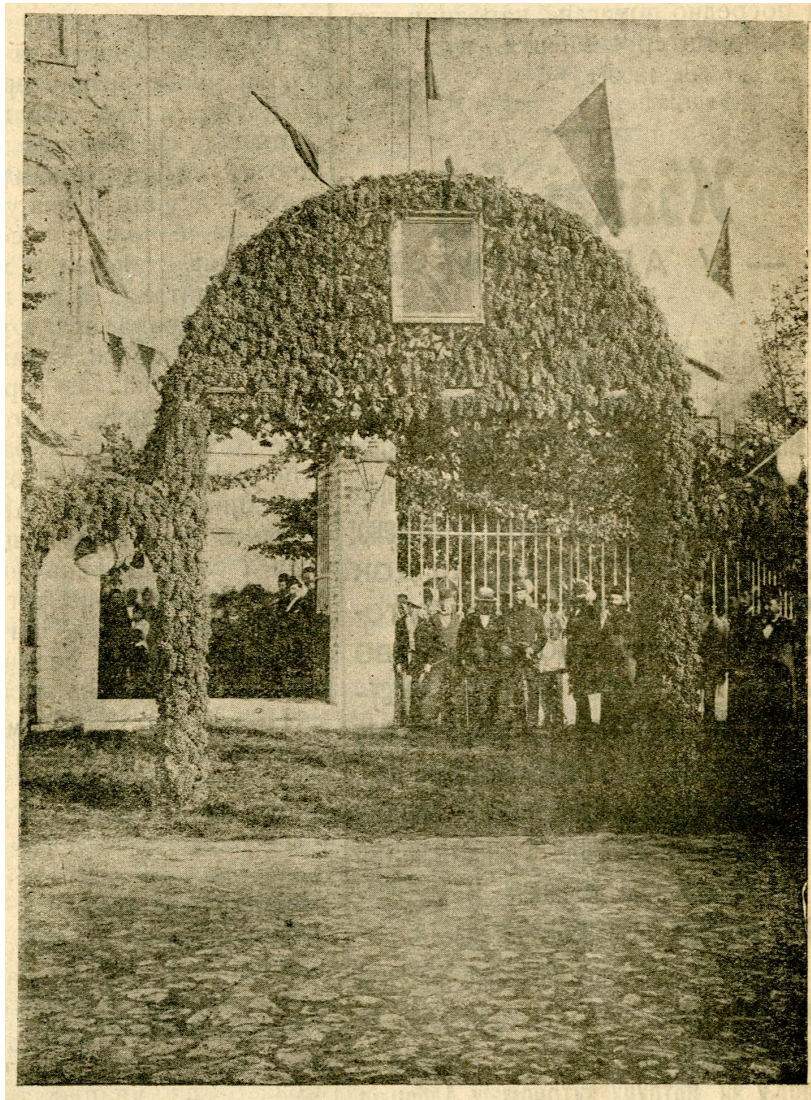


50 год. Светковина Чешанка Кивази Милоша у Топчидеру

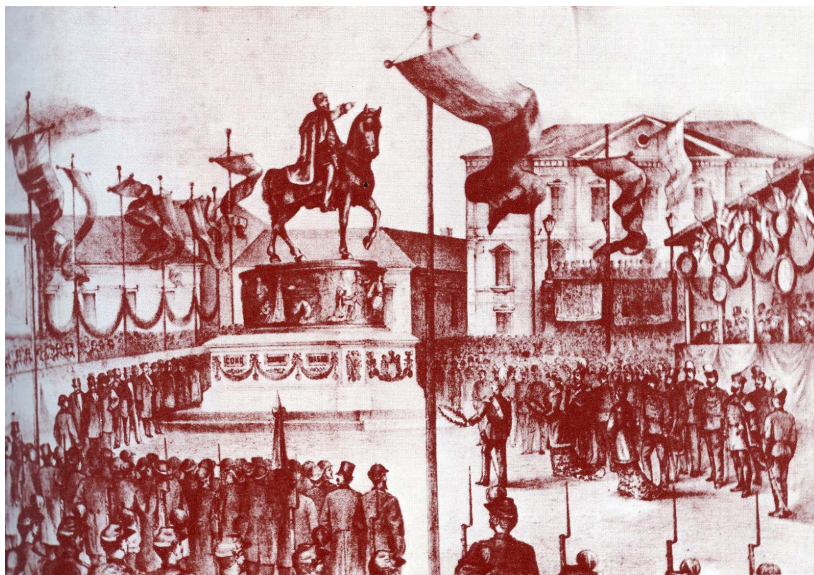
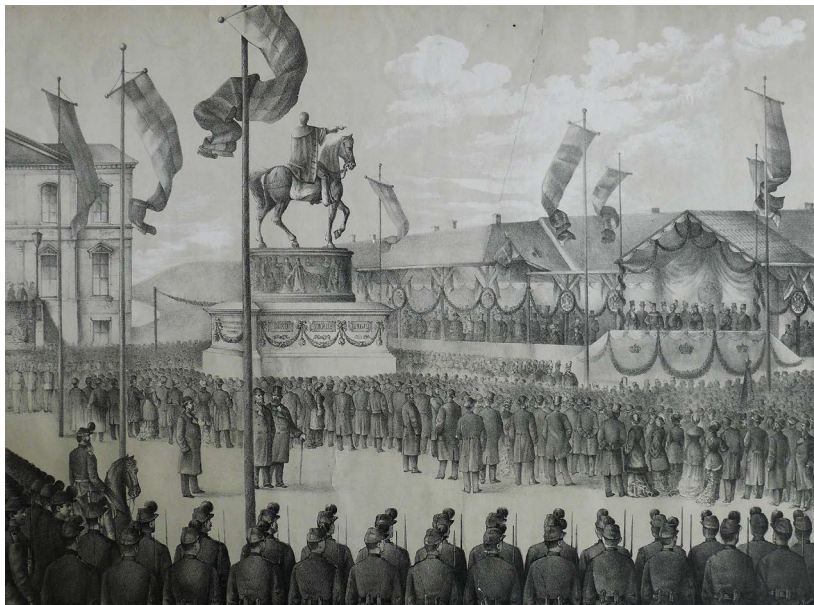
Сл. 285. Анастас Јовановић, Свечаност у Топчидееру 1865. године (1865)



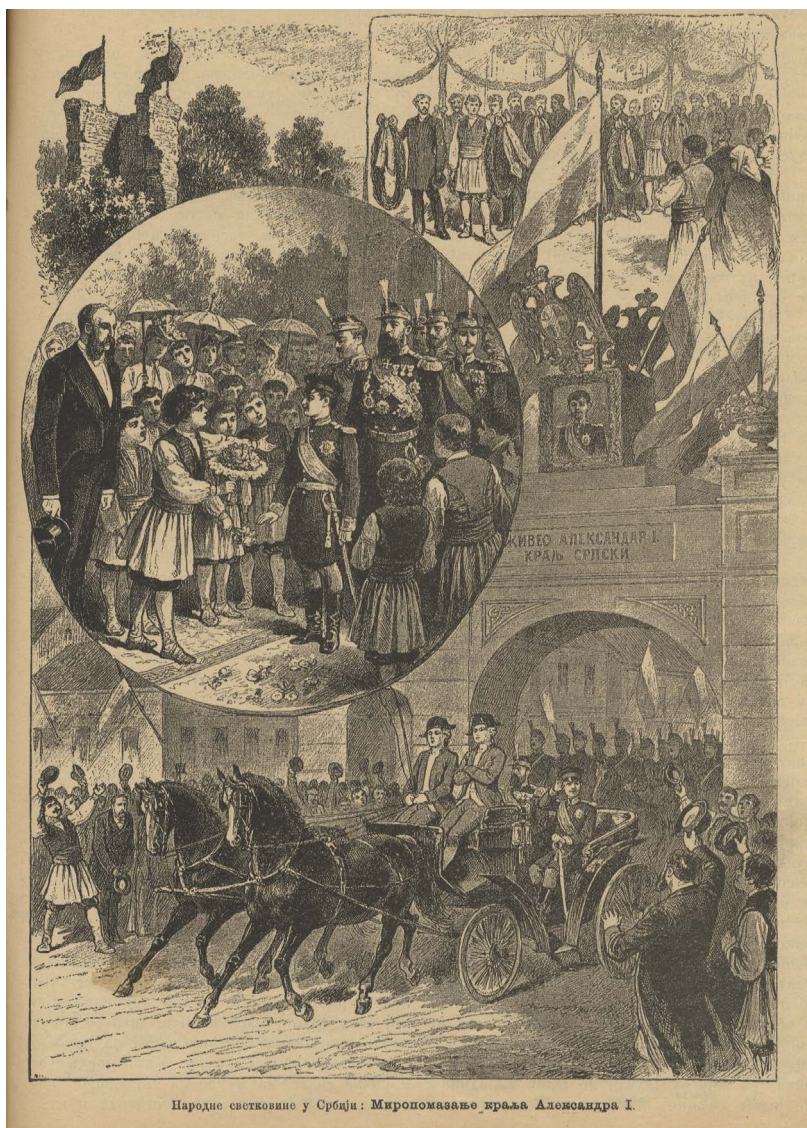
Сл. 286, Стева Тодоровић, Предаја кључева Београдског града (1867)



Сл. 287. Тријумфална капија у Смедереву у част доласка кнеза Милана 1879. године



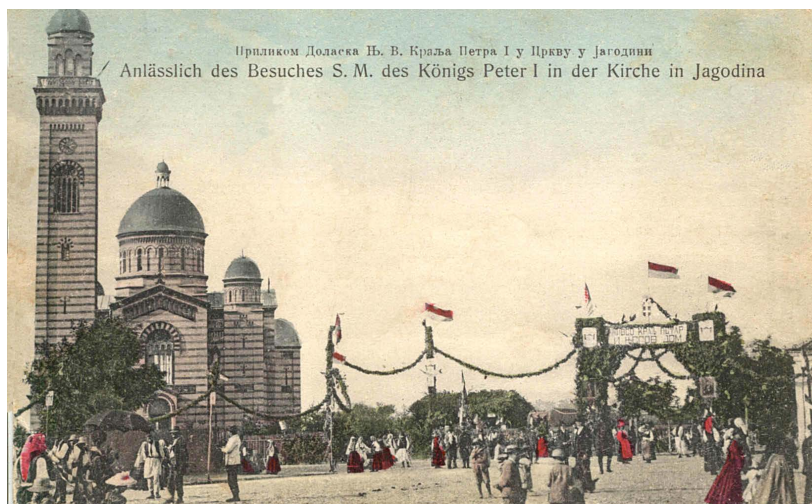
Сл. 288. Р. Линхарт, Откривање споменика кнезу Михаилу 1882. године (1882)
Сл. 289. Р. Линхарт, Откривање споменика кнезу Михаилу 1882. године (1882)



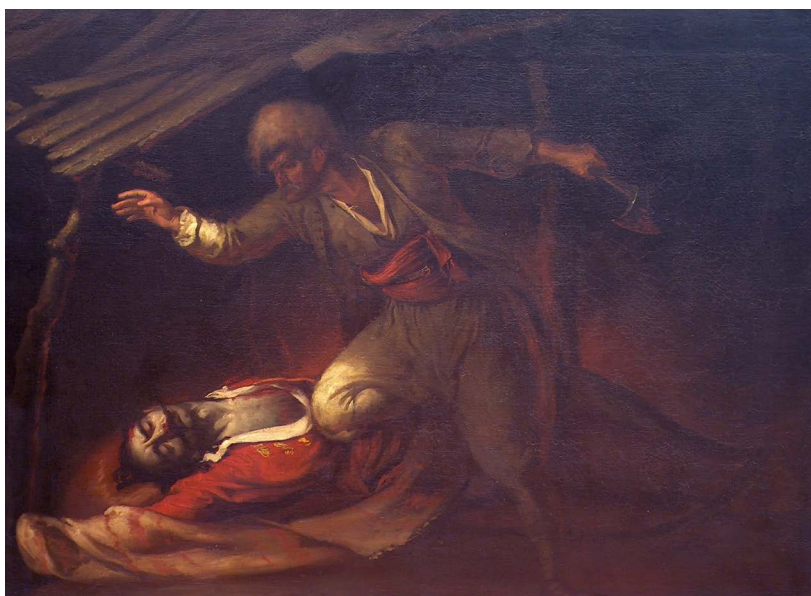
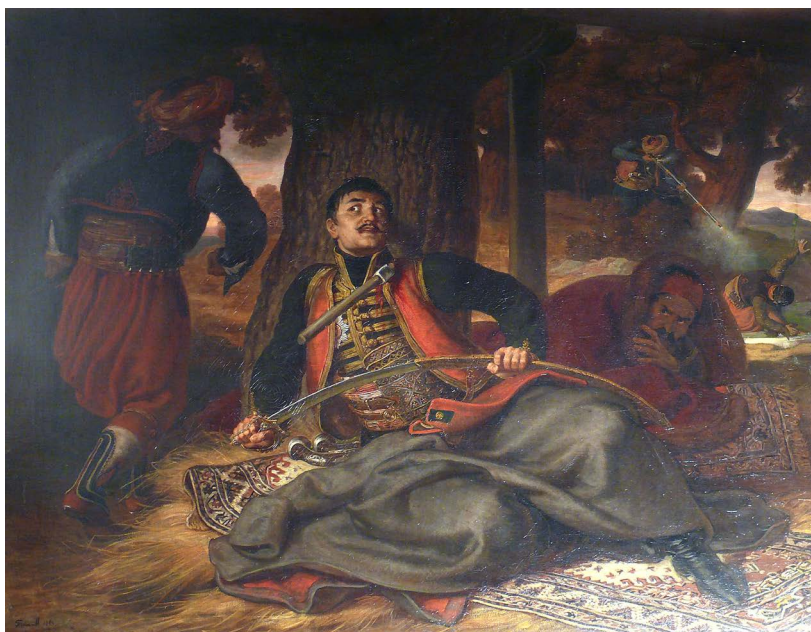
Сл. 290. Видовданске свечаности у Крушевцу 1889. године (1889)



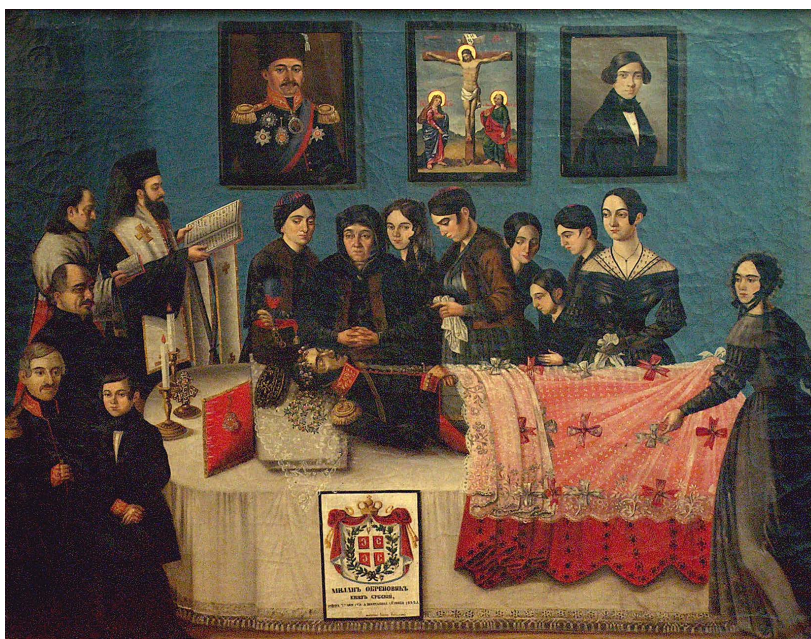
Сл. 291. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Београд 1903. године (1903)
 Сл. 292. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Зајечар (прва деценија 20. века)



- Сл. 293. Тријумфална капија у част доласка краља Петра у Јагодину (прва деценија 20 века)
 Сл. 294. Откривање споменика Војду Карађорђу на Калемегдану 1913. године (1913)
 Сл. 295. Откривање споменика Војду Карађорђу на Калемегдану 1913. године (1913)



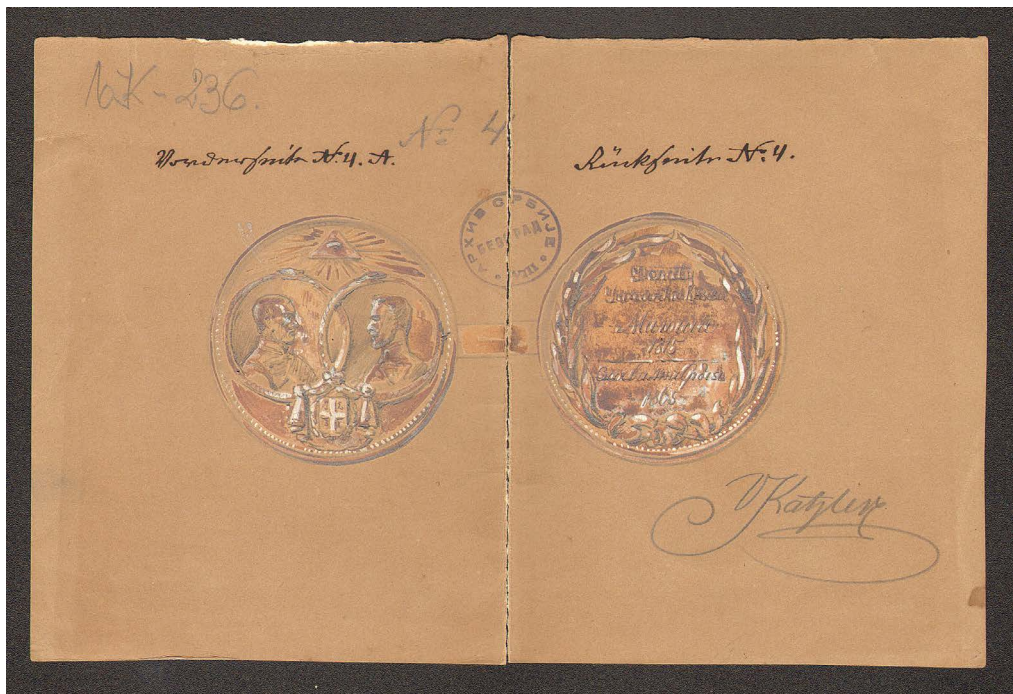
Сл. 296. Тан Мор, Убиство Карађорђа (1863)
Сл. 297. Ђура Јакшић, Убиство Карађорђа (1862)



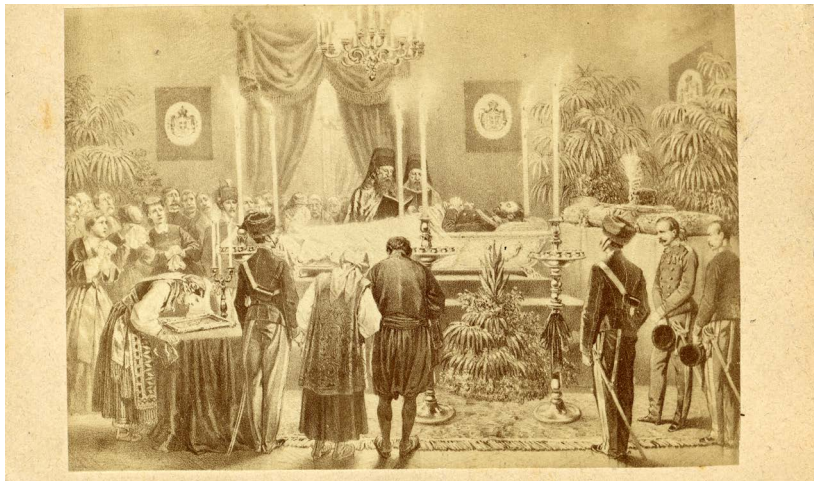
Сл. 298. Анастас Јовановић, Кнез Милан II Обреновић на одру (1839)
Сл. 299. Јован Исаиловић млађи, Кнез Милан II Обреновић на одру (1839)



Сл. 300. Посмртна маска кнеза Милоша Обреновића (1860)



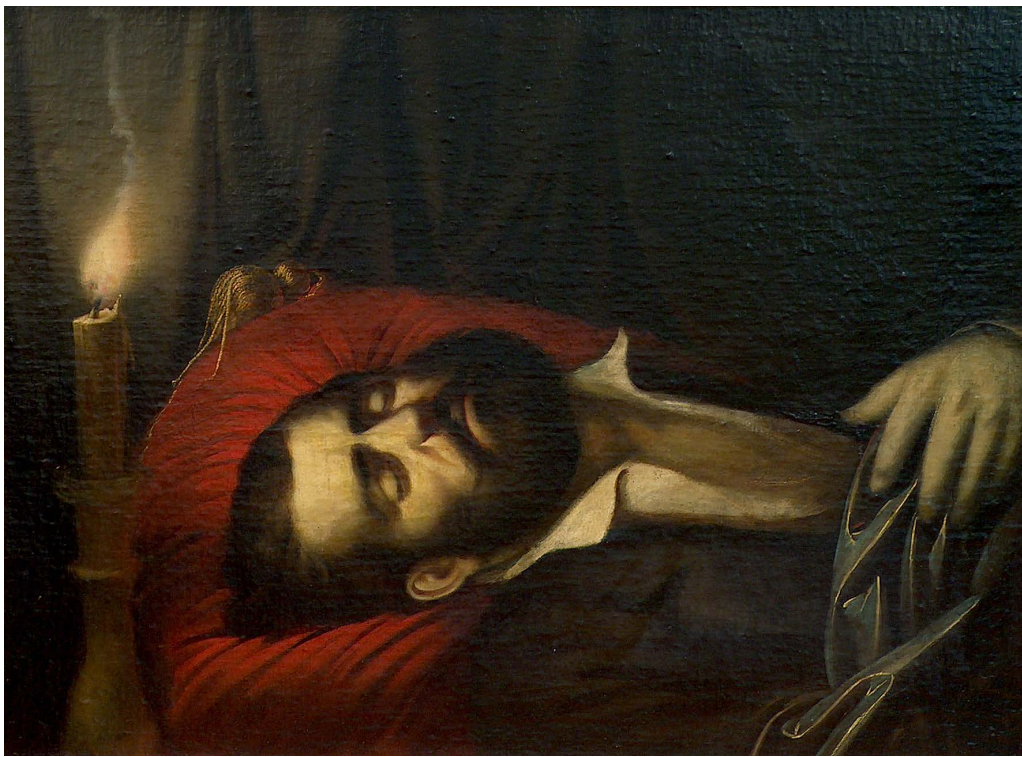
Сл. 301. Нацрт медаље у Спомен устанка кнеза Милоша 1815. године (1865)



Сл. 302. Кнез Михаило Обреновић на одру (1868), фото албум породице Јовановић
Сл. 303. Ј. Бауер, Кнез Михаило Обреновић на одру (1868)



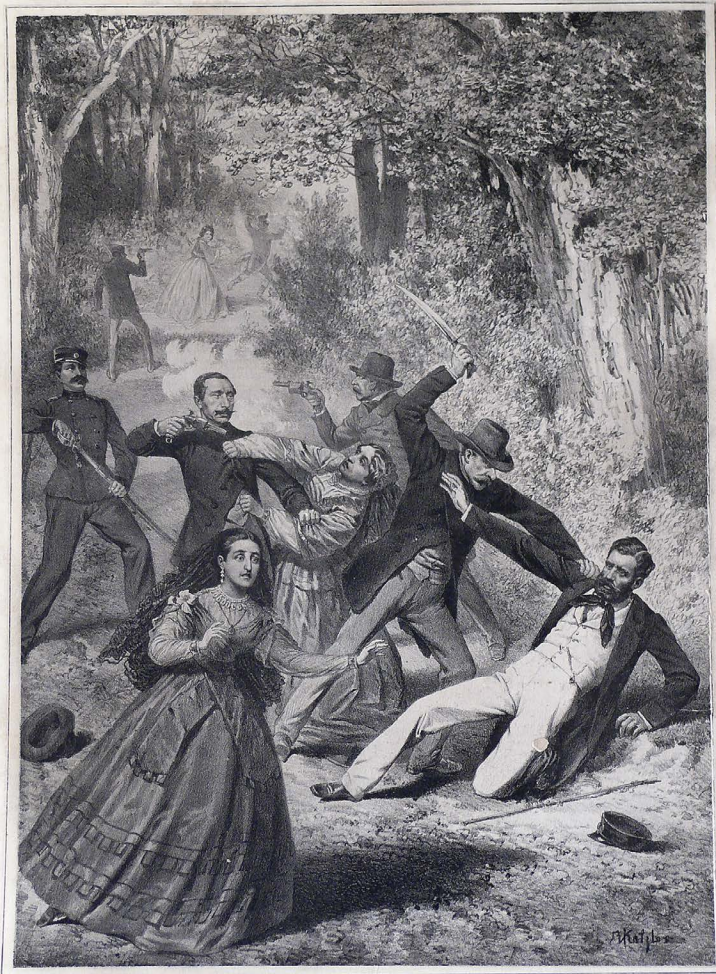
Сл. 304. А. Н. Стојановић, Читуља кнеза Михаила Обреновића (1868)



Сл. 305. Ђура Јакшић, Смрт кнеза Михаила (1868)



Сл. 306. Непознати аутор, Сустрет кнеза Михаила са убицама – Рогичем, Ристићем и Костом Радовановићем (око 1870)



ГРОЗНО УБИСТВО КЊАЗА СРБСКОГ МИХАИЛА Ш. ОБРЕНОВИЋА Ш.

У БОШТАРИ ТОУНАДСКОЈИ 29. МАЈА 1868

Милош Н. Стефановић

Српски књижевници

Сл. 307. Винценц Кацлер, Грозно убиство књаза србског (око 1870)



Сл. 308. Непознати аутор, Маковски краљ, Илустрација из *Гецe* бр. 19, год. III (Београд, 13. март 1894)



Сл. 309. Непознати аутор, Краљ Милан Обреновић (око 1900)



Сл. 310. Ј. Леви, Краљ Милан на самртној постељи (1901), илустрација из *Вечерњих новости*, бр. 32, год. IX (Београд, 1. фебруар 1901)



König Milan auf dem Sterbebette. Original-Aufnahme des Specialphotographen der „Wiener Bilder“ am Tage nach dem Tode des Königs.

Сл. 311. Ј. Леви, Краљ Милан на самртној постељи (1901), илустрација из *Wiener Bilder*, nr. 8, Jahr. VI (Wien, 20. Januar 1901), 4



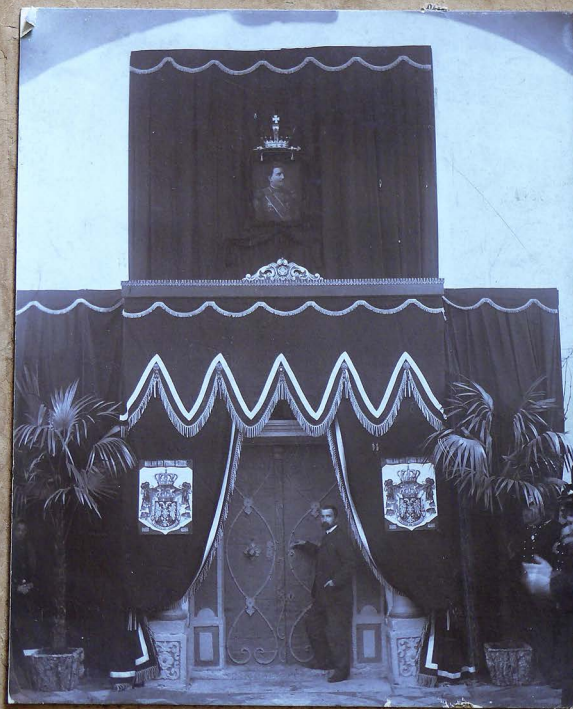
Сл. 314. Ј. Леви, Погребна поворка са телом краља Милана Обреновића (1901)



Сл. 315. Јосиф Сингер, Погребна поворка са телом краља Милана улази у манастир Крушедол (1901)

ДЕКОРАЦИЈЕ ЦРКВЕ МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА

о II. годишњем парастосу Његовог Величанства Краља Милана 1903. године.



УЛАЗ У ЦРКВУ.

Д. Павловић, фотогра

Погребно подuzeће Паје Марковића у Новом Саду.

Сл. 316. Д. Павловић, Манастир Крушедол приликом помена краљу Милану 1903. године (1903)



Сл. 317. Убиство краља Александра и краљице Драге (1903)



Сл. 318. Убиство краља Александра и краљице Драге (1903), насловна страна *Le Petit Journal*, нр. 658 (Paris, 28. јуни 1903)



Сл. 319. Пашко Вучетић, Краљ Петар Карађорђевић у крунидбеном орнату (око 1910)



Сл. 320. Павиљон са посмртном бистом краља Петра Карађорђевића (1921)

Биографија

Игор Борозан је рођен 1973. године у Београду. 2005. године је дипломирао на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Дипломирао је са темом: *Уметност и политика: Споменик кнезу Милошу у Неготину у светлости политичке пропаганде династије Обреновић*, под менторским надзором доцента др Ненада Макуљевића. За дипломски рад је 2006. године награђен годишњом наградом Спомен збирке Павле Бељански, која се додељује најбољем раду из домена изучавања националне историје уметности.

Магистарске студије уписао је 2005. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Катедра за нови век, у оквиру постдипломских студија које води ванредни професор др Ненад Макуљевић. Магистарске студије је довршио 2008. године, одбранивши тезу: *Споменик у храму: Memoria kralja Milana Obrenovića*.

Докторске студије уписао је 2009, такође под менторским надзором ванредног професора др Ненада Макуљевића. Игор Борозан је током 2009. предавао на Академији уметности БК у Београду. У периоду 2010-2012. године био је ангажован у статусу истраживача на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Од 2012. године налази се у статусу асистента на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а **Игор Борозан**

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Слика и моћ: Представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 09. 2013.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Игор Борозан

Број уписа _____

Студијски програм Историја ликовних уметности и архитектуре

Наслов рада Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века

Ментор др Ненад Макуљевић, ванредни професор

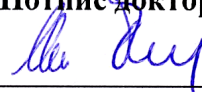
Потписани Игор Борозан

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда



У Београду, 11. 09. 2013.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 11. 09. 2013.

