

ИГОР БОРОЗАН

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

Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века

САЖЕТАК: Слике Хабзбурговаца у домену визуелне културе српског етничког корпуса у угарском делу Аустријског царства током прве половине XIX века пример су пласирања званичних царских слика у оквиру дискурса политичке пожељности. Етничка група у многонационалном царству исказивала је своју лојалност и конзумацијом слика Хабзбурговаца. Лојалност цару и владајућем дому била је изједначена са оданошћу држави, као предуслов подструктуралног испољавања српске етничности и конфесионалне припадности православној вери. Политичка коректност, емоционална зависност појединаца, стратегија преживљавања коју је спроводила висока црквена и световна елита, узуси су који су одредили концепт и технику пласирања царских слика, у оквиру дозвољеног сликовног пропагандног система Хабзбуршког царства. Царска цензура и аутоцензура самих уметника креатора царских слика детерминисале су изглед и функцију царских слика, које су се кретале у сфери препоручене пожељности. У ту сврху се различити медији, попут ликовног, графичког или пак новинског, као новог и масовног медија, ангажују са циљем популарисања и визуелног потврђивања лојалности српске заједнице владајућем дому Хабзбурговаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хабзбурговци, слика, политичка иконографија, репрезентација.

ОСНОВИ ХАБЗБУРШКОГ СЛИКОВНОГ ПРОГРАМА И СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА МЕЂУ СРБИМА У XVIII ВЕКУ*

*Тема иконика је сазнавање значења њреко слике
које се ничим другим не може замениити.¹*

Макс Имдал, проширујући тростепени модулирани иконографски поступак у проучавању слика (интерпретација – иконографска анализа – симболичка вредност)², додаје:

постоји једно иконско значење слика чији садржај је начин посматрања као размисљање о ономе што се може замислити као слика, као и о ономе што је само могуће као

* Текст је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије. Назив пројекта је „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба“, под бројем 177001.

¹ Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 97.

² Исто, 96.

слика. Овај иконски начин посматрања који се односи на оно што се може замислити као слика, може се назвати иконик.³

Пропуштена кроз такву матрицу слика постаје хеуристични носилац сазнања по себи. Отуда спознајна парализа изазвана јасноћом претпостављене наративне матрице иконографског метода бива превазиђена и слика се отвара као знак који се разуме *по себи*. Крутост и схематичност иконографског метода са унапред постављеним типским обрасцима се ублажава новим дискурзивним методом помоћу којег се иконографски метод допуњује и препознаје као политичка иконографија.⁴ Критика сазнања постаје домен доступан путем сагледавања слика, што се савршено уочава на примеру слика суверена из династије Хабзбурговаца.

Посматрање слике као текста, води нас ка семиотичко-комуникацијском систему у ком се слике Хабзбурговаца дефинишу као једносмерни вид комуникације, *одоздо* усмерене (носиоци у процесу конституисања и емитовања јавне комуникације) на адресанта који учествује у комуникацијском процесу.⁵

Слике могу бити и историјски извори првог реда, документарни двојници историјске прошлости. По Терезији Хаунфелс, оне су:

историјско-функционално гледано, колективно створени визуелни стереотипи који конкретизују друштвено запажање, који фиксирају социјално знање, диспозиције, афекте и сећања и у културном памћењу их чувају често и упечатљивије и ефикасније него што могу писани текстови.⁶

Међутим, ауторка даље наставља тезу да слике нису искључиво крути историјски двојници, оне су и носиоци сазнања, конститутивни сатворци реалности, те тако у процесу између слике као историјског извора и слике као хеуристичне делатне стварности ствара конструкт о акционом делању слике Хабзбурговаца.

Да се испред позадине извуку и осветле појаве, феномени, у огледалу револуције медија, тако да фактичке историјске промене не избију у први план, и тако поставити у средиште пажње питање на који начин стари и нови медији писане и сликовне културе реагују на политичке и државне промене, и како су оне на те промене утицали...⁷

Слично виђење слике Хабзбурговаца излаже и Вернер Телеско.⁸ Он вредност слика Хабзбурговаца проналази у простору између слике као документарне аутентичности и слике као сазнајне категорије која није пука рефлексивна историјска нужности, већ визуелни симбол са снагом делања и произвођења историје. Тако слика не егзистира искључиво

³ Пренесено, у: Исто, 95.

⁴ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hrsg. von Foorshunsstelle Politische Ikonographie, Hamburg 2001.

⁵ О комуникацијском деловању слика Хабзбурговаца: T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 84. и даље.

⁶ Исто, 81.

⁷ Исто, 103.

⁸ W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2006, 20–22.

чиво као евентуални последични симбол који инверзно делује на историју као свог узрочника, већ слика постаје њен сакреатор. Чини се да је такав приступ најадекватнији у савременом виђењу политичке иконографије Хабзбурговаца, и њега заступа Терезија Хаунфелс:

Од свих претпостављених метода политичка иконографија је најближа полазној тачки тачног формулисања истраживања. Како хабзбуршки владари визуелно изражавају своје право на моћ, како се приказују преко портрета и како се мења форма инсценирања у историји династије са многобројним променама, од Светог римског царства до краја Двојне монархије.⁹

Управо тако се и сагледава слика Хабзбурговаца кроз време – као симболична и реторична представа моћи. Слика Хабзбурговаца је перформативни симбол који медијски делује на идентитет Хабзбуршког царства током његовог постојања и у том светлу је примарни извор правилног дефинисања династије и државе коју су они вековима у највећој мери самодефинисали.

У самом фокусу династичке слике дома Хабзбурговаца налазила се унификациона представа цара. Мењајући се упоредо са структуралним и нормативним трансформацијама државе, и њеним идентитетским обрасцем, трансформишући се кроз векове, мењајући изражајне форме, суштина владарске слике дома хабзбуршког није се мењала, слика је била и остала репрезент самог владара.¹⁰ Лични портрет, имаго, хабзбуршког владара био је он сам. Слика је постала репрезент, слика самог владара.

Почев од канонских ренесанских представа хабзбуршких владара у ренесанси, преко барокних величајних владарских представа па до последњих идентитетских представа цара Франца Јозефа I на почетку XX века,¹¹ слика владара је била супстанцијални репрезент самог владара, и као таква носилац свих значења које владар носи у свом лику. Тако је слика владара била носилац његових подструктура (културних, политичких,...) кроз векове, заснована на: „концепту репрезентовања који се темељио на тесној вези личности, тела и дужности“.¹²

Управо та дуплираност заснована на идентитетској природи самог владара и слике као његове дуплиране личности видљива је у готово амблематској представи *Цара Леополда I као пример мудрости и врлине*¹³ (сл. 1). Мајестична представа цара визуелни је манифест барокне величајности, али и владарске репрезентације у доба барока.¹⁴ Енергетски зраци који извиру из готово божанске природе самог цара суштински се преносе у вештачку слику самог цара и тако је реанимирају конституишући личносну

⁹ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 104.

¹⁰ L. Marin, *The Portraits of the King*, Macmillan Press 1988.

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

¹² T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 36.

¹³ Слика је репродукована под бр. 8, у: M. 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.



Сл. 1. Непознати аутор, *Цар Леополд I као пример врлине и мудросици*, 1692.

природу саме слике, која сада постаје мистични приказ самог цара и његов идентитетски икониични 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 (сл. 2). Налазећи се у тешкој и несигурној политичкој ситуацији, царица Марија Терезија је трупама на бојном пољу упутила писмо у ком, поред осталог, пише: „Пред твојим очима имаш једну младу краљицу коју је цео свет оставио на целиду. Погледај твојој грофици у очи...“¹⁵

Уз писмо је послала и свој портрет, који је требало да њен војни командант као преносник прикаже војницима. Управо тај кулминациони моменат и видимо на графици, тренутак када царичин официр износи њен портрет пред војнике. Такав портрет сублимира пропратни текст и уздиже га на виши ниво емоционалног и визуелног доживљаја. Тада војници заиста пред очима немају само вештачку слику, већ: „пред твојим очима имаш једну младу краљицу“. Резултат је јасан, слика као отелотворена царица изазвала је бурну реакцију, наимае, војници су плакали, витлали мачевима, љубили слику, која је тако, као носилац значења, добила ехо у емпатич-

ном одговору адресаната, потврђујући моћ слике владара у датом времену.

Моћ владарске слике у хабзбуршком пропагандном програму била је детерминисана ограниченом конзумацијом слике од стране реципијента и као таква била је део општег система у ком су апсолутистичке монархије у Европи успоставиле своју политичку комуникацију с новом политичком силом – јавном сфером. Елитна барокна уметност морала се прилагођавати и демократизовати, у складу са захтевима растуће снаге грађанства. Јавна сфера као структурални феномен¹⁶ произвела је у раном модерном добу повећани број учесника у комуникацији између владара и јавности у монархистичком систему.¹⁷

¹⁵ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, 7.

¹⁶ О конституисању и функционисању јавне сфере: J. Habermas, *O javnom mnjenju*, Beograd 1969.

¹⁷ S. Küster, *Vier Monarchien-Vier Öffentlichkeiten. Kommunikation um die Schlacht bei Dettingen*, Münster 2004, посебно 22–38.



Сл. 2. Непознати аутор, *Зајоведник њоказује њрујама њорјреј царике Марије Терезије*, бакрорез, 1742.

Јавност је постала конститутивни носилац и креатор владарског имица, од кога је умногоме зависила легитимизација сувереновог лика.¹⁸ Просветитељски дискурс се тако поклопио са захтевима времена и масовнијом потребом медија као што је графика. Отуда се владарски лик преко нових медија презентовао реципијентима у свим јавним установама (школама, касарнама...)¹⁹ Потреба за унификацијом и централизацијом царства се, између осталог, манифестовала и визуелизацијом цара Јосифа II у оквиру захтеваног јединства државе. Династички патриотизам који се манифестовао лојалношћу дому Хабзбурговаца, као интеграционом гаранту државног јединства етнички и верски дивергентне државе, постао је пропагандни дискурс хијератичног јединства државе и поданика у доба ауторитативног просветитељства оличеног у јединственој фигури цара, и као такав је имао своју визуелну препознатљивост.²⁰

Постављене *одоѕо* од елитних кругова власти па и самог цара, подвргнуте строго контролисаном механизму цензуре, слике Хабзбурговаца су вековима биле део страте-

¹⁸ А. Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, посебно 24–28, 63–68.

¹⁹ W. Telesko, *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 Porträits von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Wien 2006.

²⁰ В. Симић, *За љубав ојџаџине. Пајриојџе и њајриојџизам у срјској кулјури XVIII века и Хабзбурцкој монархији*, Нови Сад 2012.

гијског деловања.²¹ Најчешће поручиване од наручиоца, детерминисале су уметника у складу са тежњом да се представи идеална слика цара. Истовремено се комуникацијска акција деловања инверзно *одбијала* од адресаната. Жеље, очекивања и наде пријемника слике били су преточени и фиксирани у самој слици. У тој интерактивној комуникацијској представи стварао се референтни сликовни систем у коме је слика цара била круцијални симбол у „политичком простору вредности и жеља“.²²

Такав сликовни систем затекли су Срби након Сеобе 1690. године. Доспевши на територију Хабзбуршког царства, сусрели су се с искодираном визуелном културом у којој је постојала слојевита субординација, која се врхунила у царевом лику. Детерминисани новим политичким окружењем, као и измењеним нормама понашања, Срби су прихватили један нови културни модел понашања, у коме су морали учинити себе политички *невидљивим*. Културна асимилација на нивоу јавног представљања омогућила им је у постојећем концепту стратегије преживљавања неговање својих наслеђених културних особености. Световни великодостојници инкорпорисани у политички систем Хабзбуршке монархије,²³ као и истакнути црквени прваци, креирали су политички и верски оквир српске заједнице у границама могућег током XVIII века и првој половини XIX века. Прожимање просветитељског дискурса са новим романтичарско-националним дефинисало је културни и политички живот Хабзбуршке империје на крају XVIII и првим деценијама XIX века. На парадигматском примеру карловачког митрополита Стефана Стратимировића, који је руководио Карловачком митрополијом од 1790. до 1836, уочава се постојање поменутог дуалитета,²⁴ који је подразумевао патриотску оданост цару,²⁵ али и верску и етничку припадност српској нацији у формирању.

У складу с таквим дискурсом, слике цара биле су кључни јавни аргумент у оквиру кога је нови политички систем на нивоу подобности локализовао нову српску етничку групу. Многобројни су примери инкорпорисања слике цара у оквиру сликовне културе чији су наручиоци и извршиоци Срби. Такав однос према царевом лику сликовно се манифестовао на иконостасима у српској православној цркви у Мокрину као и на иконостасу у унијатској цркви у Бечу.

Алузивном представом царице Марије Терезије из 1775, мимикрисане ликом Свете Варваре у олтару унијатске цркве у Бечу,²⁶ указује се на стари барокни концепт у ком су Хабзбурговци дефинисани као заштитници евхаристије.²⁷ Мистични пијетизам оли-

²¹ M. Warnke, *Politische Ikonographie. Bildindex zur politischen Ikonographie*, 9.

²² Исто, 10.

²³ 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, просветиоци и добротвор на размеђу XVIII и XIX века*, у: *Сава Текелија – Велики српски добротвор*, ур. В. Симић, Нови Сад 2010, посебно 97.

²⁴ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, књ. 2, Београд 1990, 144–149. Више о карловачком митрополиту Стефану Стратимировићу, у: Ђ. Слијепчевић, *Митрополиј карловачки Стефан Стратимировић као поглавар цркве, просветиоци и национални радник*, Београд 1936.

²⁵ На такав однос који је владао између цара и митрополита Стефана Стратимировића указује знатно касније и Јован Суботић, што нас наводи на закључак да је *створена* слика о митрополиту постала део колективне културе сећања: Ј. Суботић, *Автобиографија, Први део: Идила*, Нови Сад 2009, 71.

²⁶ Слика је репродукована, у: Д. Медаковић, *Срби у Бечу*, Нови Сад 1998, 234.

²⁷ M. Tanner, *The Last descendant of Aeneas. The Hapsburg and the Mythic Image of the Emperor*, Yale University Press 1993, 207–222.

чен у девоцијалној представи коју је осликао Мојсеј Суботић очигледан је пример да је уметник српског порекла на адекватан начин исказао савременим ликовним језиком пијетизам спрам царице.

Следећи визуелни пример још израженије потврђује однос Срба према цару. Теодор Илић Чешљар²⁸ је 1782. осликавањем лика цара Јосифа II на иконостасној прегради мокринске цркве јасно указао на превласт царског (државног) принципа у односу на сакрализоване барокне концепте.²⁹ Пијетизам дома Хабзбурговаца дефинисан истицањем скрушености и побожности устукнуо је пред новим просветитељско-етичким рационализмом Јосифа II. Поштовање према царици Марији Терезији и поготово према цару Јосифу II као либералном владару део је ширег европског дискурса *јроџресивног* грађанства према овом владару, потврђеног и током XIX века.³⁰ Такав однос био је и део меморијског система Срба северно од Саве и Дунава. Владар који је поштован као доносилац *Едикџа о верској џолеранцији* (1781) постао је део обавезног планирања јавних простора. Тако су слике савремених суверена династије Хабзбурговаца красиле свечане просторије епископских дворова српских владика.³¹ Сећање материјализовано у виду визуелних артефаката с ликовима царице Марије Терезије и цара Јосифа II чувало се у приватним поседима угледнијих српских грађана северно од Саве и Дунава.³²

Наведени примери представљају увод у рецепцију слике владара из лозе Хабзбурговаца. Савремени теоретичари сликовног система Хабзбурговаца не упуштају се у исцрпнију анализу пријема владарске слике из *базе* (поданици),³³ већ се задржавају на пријему који се лоцира *одозџо* (елитни кругови) и сходно томе везује за јавну перцепцију владарских слика. Могућност истраживања шире рецепције (међу *јравим реципијентима*) слике Хабзбурговаца међу Србима чини се још тежим подухватом. На основу таквог полазног одредишта, функционисање слике биће тестирано на основу резултата постигнутих анализом пласирања и пријема слике у јавној комуникативној политичкој сфери делања слика. Репрезентативна јавност која креира и партиципира, биће предмет нашег истраживања.³⁴

СЛИКЕ ХАБЗБУРГОВАЦА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XIX ВЕКА

Политички оквир ограничио је и временски одредио распон трајања *џуџоџ* XIX века. Период који почиње 1789. избијањем Француске револуције и који траје до 1917,

²⁸ Више о Теодору Илићу Чешљару у: М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар (1746–1793)*, Нови Сад 1989.

²⁹ М. Тимотијевић, *Умејносџ и џолиџика: Порџреј Јосифа II на иконосџасу Теодора Илића Чешљара*, Зборник Филозофског факултета у Београду, XVIII, Београд 1984, 296–309.

³⁰ О рецепцији цара Јосифа II у Аустрији током XIX века: W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 105–140.

³¹ Слике цара Леополда и Јосифа II су током XIX века красиле свечане собе Митрополијског двора у Сремским Карловцима: А. С. Книћанин, *Пуџничка џисма о џколском расџусџу џод. 1882*, Београд 1882, 38.

³² В. Симић, *За џубав оџаџбине. Паџриоџе и џаџриоџизам у срџској кулџури XVIII века и Хабзбурџској монарџији*, 175–191.

³³ T. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 79.

³⁴ J. Paulmann, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Ersten Weltkrieg*, München 2000, посебно 47–54. О репрезентативној јавности унутар српског културног круга у XIX веку: И. Борозан, *Реџрезиџаџивна кулџура и џолиџичка џроџаџанда: Сџоменик кнезу Милоџу у Неџоџину*, Београд 2006, 29–44.



Сл. 3. Јохан Георг Мансфелд, *Избављења Србија*, бакрорезна илустрација из књиге *Песме о избављењу Србије* Доситеја Обрадовића, Беч 1789.

сфелда *Избављења Србија* из 1789 (сл. 3), на идентитетски начин визуелно презентује поглед Срба на хабзбуршког цара и инверзни поглед цара на Србе у оквиру свога царства.

Персонификација Србије симболише читав један етнички корпус, она није појединачни лик који комуницира са царем, већ је заступник читаве етничке групе. И управо ту политичку детерминисаност визуелизује слика пред нама. Пред царем који је одбијао појединачно клечање, одбијајући божанску идолатрију своје личности и власти, клечи симболички српски народ као општи субјекат у оквиру централизоване државе.

омеђен избијањем Руске револуције, дефинисан је бројним турбуленцијама.³⁵ Дефинисан успоном грађанства, формирањем нација и националних држава, деветнаести век је прожет бројним револуцијама чија је последица културна и политичка променљивост. Уметност је услед снажних друштвених турбуленција доживела велике структуралне промене, материјализоване путем нових визуелних медија. У пракси се живот „театрализовао и естетизовао, представљен кроз визуру великог броја нових медија“.³⁶

Општа слика периода утицала је и на судбину Хабзбуршког царства у првој половини XIX века.³⁷ Траума изазвана Француском револуцијом, убиство француског монарха, појава харизматичног Наполеона и као његова последица престанак постојања универзалног Светог римског царства и проглашење Аустријског царства 1804 (цар Светог римског царства Франц II постаје аустријски цар Франц I), рађање партикуларних национализма у оквиру царства и коначно велика револуција 1848, као скуп партикуларних социјалних и националних покрета.

Српски етнички корпус настањен у границама царства умногоме је делио општу судбину на крају XVIII и почетком XIX века. Просвећени цар Јосиф II је у великој мери променио слику Срба о Хабзбуршком царству. Графички лист Јохана Георга Мансфелда

³⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien 2010.

³⁶ Исто, 2.

³⁷ О Хабзбуршкој династији током XIX века: А. Ц. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија*, Београд 2001.

Клецање појединца пред појединачним царем трансформише се у сличан однос субординисаног подаништва пред државом коју персонификује цар. Персонификација Србије је управо одговор српске јавности који смо спомињали. Жеља, лојалност, верност или пак мржња појединачних адресаната неће бити предмет наше анализе. Сlike цара и одговор на њих сагледаћемо као групни и јавни дискурс у оквиру кога су пласиране и препознаване сlike хабзбуршких суверена.

Напетост између централне *царске историје* и етничких по царство разарајућих историја, заснованих на заједничком сећању и језику, означила је политички хабитус царства у XIX веку.³⁸ Масовна национална мобилизација вршена је са обе стране. Центрифугалне силе из Беча тежиле су да створе и конституишу имагинарну супранационалну државну творевину са царем као интегративним фактором, док су, с друге стране, локалне политичке осовине (Мађари, Срби,...) тежиле да масовну националну мобилизацију интегришу у нове националне државе или аутономне ентитете.

Ситуацију додатно компликује и низ етничких подструктура које су егзистирале у царству. Доћи до централне власти било је немогуће без посредника, који се обично манифестовао у виду доминантније националне заједнице. Конкретно су Срби у јужној Угарској током XIX века са Мађарима имали непрекидно напете односе. Хомогенизација мађарске нације и тежња за конституисањем државе обележиле су историјски наратив Мађара у XIX веку.³⁹ Пут до Беча водио је преко Пеште. У лику цара требало је наћи протектора, који би заштитио Србе као некада, у XVII и XVIII веку. Постати конституционални народ значило је изједначити се са Мађарима. Отуда је била нужна политичка борба са Мађарима, која је утицала на то да се политички центар српских тежњи у XIX веку у великој мери дислоцира из Беча у Пешту.⁴⁰

Изузетно сложена ситуација, натегнутост односа са Мађарима, очекивања, наде и неостварене жеље у односу на цара обележили су политички живот Срба у XIX веку под круном Хабзбурговаца. Континуирани ехо сећања на царске привилегије из XVIII века диктирао је и српске политичке тежње у XIX веку. Жеља за потврђивањем посебног положаја српског корпуса у Угарској произвела је посебан однос Срба спрема цара, као претпостављеног гаранта њихових права. Тежња да се српски народ препозна као историјски, а самим тим и као конституционални, обележила је политички живот Срба у првој половини XIX века. У троуглу цар–Мађари–Срби међусобни односи су се базирали на слабљењу другога.

У таквом светлу и започиње политичка борба Срба у XIX веку. Темишварски сабор одржан 1790. назначио је нову реалност.⁴¹ Извесне концесије које су Срби добили (оснивање Илирске дворске канцеларије 1791) последица су политичке комбинаторике. Двор у Бечу је зарад слабљења позиције Мађара начинио извесне уступке Србима. Исти пут су изабрали и Срби јер су након неуспелих преговора са Мађарима своју молбу

³⁸ W. Telesko, *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 21–22.

³⁹ *Историја Мађара*, ур. П. Рокаи и др., Београд 2002, посебно 380–529.

⁴⁰ С. Гавриловић, *О Србима Хабзбуршке монархије*, Београд 2010, посебно 314–334.

⁴¹ С. Гавриловић, *Срби у Хабзбуршкој монархији пред Угарски сабор 1790*, Историјски часопис, 5, Београд 1965, 17–34.



Сл. 4. Фридрих Амерлинг, *Цар Франц II у аустријском царском орнају*, 1832.



Сл. 5. Арсеније Теодоровић, *Аврам и Мелхиседек*, бочне двери, иконостас Српске православне цркве у Пакрацу, 1800.

упутили директно цару, прескачући тако мађарско посредништво. Наведени случај није изоловани пример, већ означитељ целокупног политичког односа на релацији Беч–Пешта–Срби током XIX века. Недовољне концесије оставиле су Србима горак укус, који се није мењао током века, већ се услед непрестаних српских разочарења само потврђивао.

Сликовна пропагандна машинерија која је глорификовала суверена и припаднике његовог дома заснивала се на јединственој стратегији уобличавања царског лика и његовог брижљивог дистрибуисања. Идентитетски обрасци са царевим ликом били су производ захтеваних и пружених стратегија. Одевање, став, лик, креирали су слику суверена, која је у својој сложености нудила дивергентне поруке. На исти начин су слике на којима је приказан цар биле и предмет пласирања и конзумирања српске етничке групе.

Управо се таквим на нивоу општости дефинишу и идентитетске слике цара Франца II/I.⁴² Цар који је дошао на власт након просветитељских реформи цара Јосифа II, и који је закорачио у век у ком је национализовање монарха било део заједничког конструкта цара и грађанства, својим идентитетским променама потврдио је да је слика владара последица социјалног конструкта носиоца друштвене заједнице. Цар је ступио на власт у времену када је *криза хероја*⁴³ била и даље актуелна, када је стари владарски церемонијал био гротескан и за грађанство и за саме владаре.⁴⁴ Франц II/I је свој лик прилагодио лику који је захтевало грађанство. Захтевану слику су активно уобличавали и сами уметници који су помоћу апаратуре која стоји на располагању сликовном медију актуелизовали царски лик. Било да је приказиван у грађанском цивилном оделу приликом неформалних посета, или за радним столом, или пак као владар коме је освештани орнат био тешко бреме, његово лице пуно бриге за свој народ је идентификациони маркер целокупне слике.

Тако је и на култној Амерлинговој представи Франца I из 1832 (сл. 4) у пуном орнату царево лице одраз његовог очинства, лице оца народа, оца који бди над својим поданицима; маска суверена попримила је људски лик. Конституционални владар био је мера оснаженог грађанства и узор за уподобљавање, као израз њихових тежњи и жеља. Владарев лик постао је емоционални фокус који је успостављао нарушену равнотежу између цара и поданика. Рестаурирано Аустријско царство је у лику цара ограниченог разумом и природним законима пронашло свој интеграциони модул за преживљавање. Слика с царевим ликом постала је прерушени вредносни образац за опстанак државе у новим историјским околностима. Губитак барокне помпе и величајности пратио је губитак тежње за универзалним Светим римским царством. Светост је сишла на земљу пронашаваши свој корпорални простор у медијском телу сада аустријског цара Франца II.

Дуализам и подвојеност морала (грађанин) и владара (политика) као последица критике монарха у доба просветитељства, у лику цара Франца II доживљава своје дуго трајање. Царев лик постаје унификациони симбол оба света, дефинисан максимом грађанског утопизма: „Човек није у краљу, краљ је у човеку, и какав је човек, такав је и краљ“.⁴⁵ Приватни свет грађанина постаје живот којим живи владар у свом јавном и перформативном животу. Личне вредности владара, као и сваког човека, постају мера његовог владарског дигнитета и мера његовог опстанка у оквиру замишљене заједнице.

Како је српска заједница у границама царства дочекала поменуте реформе и како је визуелно одреаговала на њих, и како је сместила лик цара Франца II/I у оквиру сликовног система? Најпре ћемо анализирати представу Аврама и Мелхиседека, коју је 1800. године осликао Арсеније Теодоровић за потребе Српске црквене општине у Пакрацу⁴⁶ (сл. 5).

⁴² W. Telesko, *Physiognomie im Zwielficht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat. Friedrich von Amerling (1803–1877)*, Hrsg. Von Sabine Grabner, Wien 2003, 41–56.

⁴³ W. Busch, *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert un die Geburt der Moderne*, München 1993.

⁴⁴ W. Telesko, *Physiognomie im Zwielficht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat. Friedrich von Amerling (1803–1877)*, 14.

⁴⁵ W. Telesko, *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 Porträits von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, 71.

⁴⁶ Више о Арсенију Теодоровићу: *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, ур. Л. Шелмић, О. Микић, Нови Сад 1978.

Представа Аврама и Мелхиседека, заступљена у доба српског барока, најчешће је сликана у олтарском простору у оквиру евхаристијског циклуса везаног за Аврамову жртву као визуелни знак свете тајне префигурације тела и крви Христове.⁴⁷ У оквиру пропагандног сликовног система Хабзбурговаца, тема Аврам и Мелхиседек била је једна од популарнијих представа којом се истицала не само улога Хабзбурговаца као заштитника најсветијег католичког сакраментa већ је служила и као директна алузија на христолику суштину најкатоличкијег монарха, хабзбуршког цара. Мистична старозаветна фигура свештеника и краља Мелхиседека тумачена је као префигурација самог Христа, и сходно томе њено истицање у оквиру католичког култа Хабзбурговаца⁴⁸ произвело је двоструки парагон, у оквиру кога се напослетку цар изједначава са Мелхиседеком и, каузално, са Христом. Хабзбуршки цар постаје и краљ и првосвештеник, и носилац оба суверенитета, световног и сакралног. Сходно томе, можемо закључити да је алузија на Франца II/I, у фигури Мелхиседека, доспела и на јужне двери пакрачког иконостаса.

Композиција настала на граници два века, у тренуцима активног просветитељског дискурса, условљена је још једним феноменом. Траума изазвана Француском револуцијом уздрмала је монархије широм Европе. Многобројне визуелне представе које су се могле видети и широм Европе шокантно су деловале, будући да су у фокусу имале деконструкцију тела Луја XV.⁴⁹ Монархистички системи, какав је био и хабзбуршки, на прекретници векова били су затечени још једном структуралном променом, сублимираном у харизматичној представи Наполеона.⁵⁰ Перципиран као антихрист политичког живота, баук Наполеона, атеизма и радикалног антимонархизма кружио је Европом. Вернер Телеско закључује да је „револуција нагрисла мит, али га није срушила“,⁵¹ већ се он поновно реинтерпретира као „префигурација образаца сећања на традицију“.⁵² Управо у светлу таквог политичког феномена као и одговора на њега пружа нам се могућност сагледавања визуелних представа попут пакрачке представе Аврама и Мелхиседека. Дислоцирањем сцене из олтарског простора на јужне бочне двери свакако је омогућено да слика, као визуелни симбол, буде пријемчивија оку верника и тако испуни своју дидактичко-морализаторску поруку.⁵³ Стога се и ова пакрачка композиција може пропустити кроз визуру визуелног отпора наступајућим таласима политичке климе, као један визуелни пример који указује на шире тенденције. Слика са пакрачких двери је парадигматски пример сукоба или динамичког сусрета два света. Старе типске представе из домена сакрализоване хришћанске историје преношене предањем остале су обучене у старо рухо али с новом снагом употребне вредности. Тако је пакрачка представа постала визуелни маркер старог света у епохи надолазеће етаблираности историзоване секуларизације.⁵⁴

⁴⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 397–398.

⁴⁸ M. Tanner, *The Last descendant of Aeneas. The Hapsburg and the Mythic Image of the Emperor*, 218.

⁴⁹ W. Telesko, *Geschichtstraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 143–144.

⁵⁰ W. Telesko, *Napoleon Bonaparte. Der "Moderne Held" und die bildene Kunst 1799–1815*, Wien 1998.

⁵¹ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 31.

⁵² Исто.

⁵³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 384–432.

⁵⁴ W. Telesko, *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien 2005, 178–180.

Различитим формама израза и еманципације с обзиром на политичку климу (Француска револуција и Наполеон) био је неопходан херој. Криза хероја као конструкт друге половине XVIII века више није била могућа. Будући да је XIX век епоха модерности човека,⁵⁵ било је нужно у лику цара Франца II/I изобразити актуелног хероја. Аустријски цар као формални опозит ултрамодерном, националном јунаку какав је био Наполеон, подразумевао је да иста херојска структура примењена на конституисању мита о Наполеону буде обучена у рухо прилагођено новим околностима и елити која је чинила Хабзбуршко царство. Историјско тело монархије обучено је у актуелно, модерно рухо. Противречности митског и савременог сјединиле су се у модерности аустријског хероја какав је био цар Франц II/I. Универзализам хабзбуршког цара отелотворен је у новом владару. Тако да је сада аустријски цар постао саобразан држави коју је представљао. Херој оличен у лику цара Франца био је тражени модел елите у Хабзбуршком царству. Еманциповани и моделовани владар саображен тренутку остао је основни модел понашања у друштву. Одело, помпа и величајност нису били оно што су савременици желели да владар представља. Његова трансформација морала је да одговара укусу грађанштине. Обучен најчешће у црне панталоне и белу кошуљу, цар је био носилац укуса грађанске класе. Сведеност, уздржаност и одмереност били су захтевани узуси у доба културе касног просветитељства и бидермајера и управо је такву социјално исконструисану слику представљао цар Франц II/I. Одело је било скројено по мери његовог идентитета и свеги тренутка.

Особеност траженог културног модела као идентитетског обрасца, а у контексту Срба и слика цара Франца II/I, сагледаћемо управо на основу одевног дискурса, на примеру цара Франца II/I. Различитост културних модела као особеност одређеног погледа заснивала се и на стратегији погледа. Управо такву различитост погледа потврђује поглед Проте Матеје Ненадовића као представника србијанског дела српског етничког корпуса. Видевши уживо цара Франца приликом посете манастиру Фенеку, рећи ће:

Зар су у вас такви цареви. А камо му велики ћурак и велики каук на глави, ако не већи а оно бар као у нашег везира у Београду. Сад рече мој буљубаша Никола Арсенијевић из Враћевшнице: 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 крштени цареви, а не као ваши Турци...⁵⁶

Јасно је да је овде различитост погледа на царев лик и његову појавност последица другачијих културних модела у оквиру српског етничког корпуса у XIX веку.⁵⁷ Прота Матеја Ненадовић поглед ка цару пропушта кроз визуру свог идентитета заснованог на културном моделу који је довео до тога да он у цару или његовом еквиваленту султану, великашу, види раскошну величајност као последицу моћи. С друге стране као последица рационалистичке етике једноставност се сагледава као резултат личне уздржаности,

⁵⁵ W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 31.

⁵⁶ Прота Матеја Ненадовић, *Мемоари*, прир. В. Дедијер, Београд 2005, 78–79.

⁵⁷ О плурализму културних модела у српском корпусу током XIX века: Н. Макуљевић, *Културни модели и приватни животи код Срба у 19. веку*, у: *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 17–53.



Сл. 6. Цар Франц I, *Сербски лејџојис*, 1834
(Библиотека САНУ)

(сл. 6). Инскрипција која прати познати типски приказ цара Франца II за писаћим столом у потпуности је усаглашена са визуелном представом цара.

Код овог типског портрета који приказује цара који неуморно ради као први бирократа и слуга државе, препознаје се наслеђе старог просветитељског кода. Такође се, поред

у овом случају цара. Царево одело постаје визуелни агенс помоћу кога видимо различитост погледа супротстављених или укрштених култура. Очигледно да је стари образац идентификације владара помоћу одевног система⁵⁸ и даље био основа за визуру погледа из које се ишчитавао идентитет владара, док је нови просветитељски дискурс у личним врлинама и заслугама проналазио основе за моћ владара, која је и даље била на снази.

Такав просветитељски конструкт о моћи владара као персонификацији снаге државе препознали су и носиоци либералне мисли српске националне елите у Хабзбуршкој монархији. Тако Доситеј Обрадовић истиче пример цара као: „честољубљивог оца“,⁵⁹ док карловачки митрополит Стефан Стратимировић 1805. саветује србијанске устанике да поштују Карађорђа, будући да је „он глава, а они членови јединственог политичког тела“.⁶⁰ Основ оваквог схватања у том периоду налазио се у креирању једног политичког тела државе, која се у оквиру замишљене пирамидалне конструкције сажима у фигури цара.

Насловна слика *Сербског лејџојиса* из 1834, који је у Пешти издавао Теодор Павловић, потврда је тезе о Францу II/I као оцу народа. Потпис испод слике цара гласи: „Франц I, Император Аустрије, Краљ Угарске, Отац Отечества, Милостивши Покровитељ Народа Сербског“⁶¹

⁵⁸ P. Mansel, *Dressed to Rule. Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*, Yale University Press 2005.

⁵⁹ Д. Обрадовић, *Жабе, пањ и хидра*, Сабрана дела, књ. I, Београд 1961, 472.

⁶⁰ Н. Рајачић, *Доситејево писмо о уређењу и просвећењу Србије*, Летопис Матице српске, књ. 300, год. ХСVI, Нови Сад 1921, 24–25.

⁶¹ *Сербски лејџојис*, год. X, бр. 36, септембар 1834, Будим 1834.

позе којом се указује на будност владара, упућује порука о владару који ради за опште добро, и чији је извор достојанства у сопственом напору. Инскрипција која указује да је владар отац народа комплементарна је са типском представом цара и сажима се у ставу да је владар отац и конституционална глава државе, пример врлине и кључни орган у функционисању гломазног државног апарата који је састављен од појединачних субјеката, препознатих у виду конститутивних органа државног тела.

Врхунац представе по савременим виђењима овог иконографског типа, тумаченог на основу портрета цара за столом, који је 1833. насликао Фридрих Амерлинг, лежи у царевом лику. Замишљен лик царев појављује се као *trademark*, типски лик, замишљен, личносан, карактеран, али са примесама стандардизације, постаје карактерна маска, која у себи сједињује партикуларну личност цареви с идеалним, фиктивним портретом владарског достојанства, чији легитимитет почива на вољи народа.⁶² Очигледно да су и српски прваци препознали важност и икониčnost овог типа царевог лика, када су га пренели на странице свога листа. Идеали епохе, стандардизовани и општеважећи, постали су и део идентитетског самовиђења српске елите у царству и такви идеали плацирани су у границама могућег политичког израза српског корпуса, овога пута у лику цара за писаћим столом. На крају виђења овог портрета важно је напоменути да је цар Франц II/I титулисан као цар аустријски али и цар угарски, чиме је јасно истакнуто већ поменуто окретање српске елите према Пешти као нужном политичком топосу у односу на који је српска етничка група дефинисала своје политичко постојање.

Срби у јужној Угарској нашли су се у деликатној ситуацији. Детерминисани својим географским одредиштем, живећи у доба експанзије Мађара, посредно учествујући у процесу хомогенизације српског етничког корпуса који се одвијао у Србији, нашли су се територијално и политички ограничени Пештом и Бечом.

У таквом свету слика цара била је питање социјалног престижа, политичке реалности и извориште достојанства. Медаљон с ликом цара Франца II/I на прсима проте Михаила Пејића, каквим га је насликао Арсеније Теодоровић,⁶³ сведочи о старом образцу легитимисања личности путем царске слике као симбола присуства цара у оквиру парагона портрета као места сећања. На истоветан начин приказан је сенатор и племић Аврам Мразовић, кога је 1820. портретисао Арсеније Теодоровић⁶⁴ (сл. 7). Тако феномен династичког патриотизма и током XIX века опстаје у елитним круговима српског етничког корпуса, визуелизован путем медаља и ордења Хабзбурговаца⁶⁵ који су маркирали и посвећивали достојног носиоца.⁶⁶

Наследник престола, цар Фердинанд V, визуелизује се у оквиру сличног сликовног система. Цар који је био готово малоуман, и који се ретко појављивао у јавности, био је

⁶² W. Telesko, *Physiognomie im Zwielficht. Friedrich von Amerling. Kaiser Franz I Österreich im Kaiserornat*, Friedrich von Amerling (1803–1877), 10–11.

⁶³ Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826), 49.

⁶⁴ Више о портрету: О. Микић, *Српско сликарство 18–20. века. Одабране сцудје*, 156–157.

⁶⁵ О медаљама Хабзбурговаца: Н. Winter, *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille in Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Wien 2009.

⁶⁶ О значају ордења као визуелног маркера достојанства појединца на примеру митрополита Стефана Стратимировића. У том контексту наводимо речи Јована Суботића: „да је брилијантска звезда на прсима Стратимировићевим блистала се исто као најсјајнија звезда на ведром летњем, небу“, Ј. Суботић, *Автобиографија, Први део: Идила*, 71.



Сл. 7. Арсеније Теодоровић, Аврам Мразовић, 1820 (Градски музеј у Сомбору)



Сл. 8. Јован Поповић, Цар Фердинанд V, 1848 (Народни музеј у Београду)



Сл. 9. Леополд Купелвизер, Цар Фердинанд V, 1847.



Сл. 10. Пресјолонаследник Фердинанд V, краљ Угарски, Сербски летопис, 1834 (Библиотека САНУ)

марионета, глумац у царској одори, чију су перформативну појавност изрежирали представници елите.⁶⁷ Његова реална документарна представа није приказивана, или је то ретко чињено. Спојене очи, чудан облик главе, били су на јавним представама у великој мери прикривени. Један од ретких примера видљиве девијације цареве главе може се уочити и на портрету који је осликао Јован Поповић 1848⁶⁸ (сл. 8), будући да лик портретисаног сугерише реални физиогномски приказ цара. Проширена лобања као одраз његове менталне ограничености овде се бескомпромисно представља, дајући огољен, реалистичан приказ цара, што се ипак *ублажава* церемонијалношћу његове свечане, репрезентативне одеће. Без обзира да ли је то ублажавање било плод цензуре или аутоцензуре сликара, контролисану и нормирану слику владара у етар је слала елита. Улепшана страна царевог лика пласирана је са циљем да се одржи династички континуитет, као и да се одржи мит о монарху као унификационој особи.

Одећа је била маркациони знак, који је слао поруку о династичком легалитету цара Фердинанда V. Приказиван у цивилном оделу, војничкој одежди или у пуном орнату с Орденом златног руна, цар је био исконструисана слика која је одржавала династички наратив. Тако је слика цара у пуном орнату с Орденом златног руна постала канонска представа цара. Цар је тако приказан и на позној представи коју је 1847. насликао Леополд Купелвизер⁶⁹ (сл. 9). Снага наслеђеног портретског обрасца очигледно је детерминисала царев сликовни лик (тип) током његове владавине.

Такву слику о цару преузела је и српска елита у Аустријском царству. У пуном орнату је представљено царево идеализовано погрсеје у *Сербском лејџојису* за 1834⁷⁰ (сл. 10). Иконичне слике царева биле су преузимање, што потврђује представа цара Франца II/I за писаћим столом и сада представа цара Фердинанда V у пуном орнату. Општост слика се, као и у претходном случају, додатно контекстуализује. Потпис испод царево слике гласи: *Фердинанд V, Млади Краљ Угарске, Наследник Царсџива Аусџиријскоџ*. Поменута контекстуализација овде се јасно ишчитава помоћу натписа као политичке поруке. Истицањем у први план титуле Фердинанда као краља Угарске, наглашава се да цар још није ступио на престо, те да је још увек престолонаследник и крунидбени титулар Угарске, указује се на Пешту као нову гравитациону одредницу српске политичке реалности. Иконична слика се на тај начин контекстуализује вербализујући етничке односе у Хабзбуршкој монархији. Нит се наставила и са следећом сликом цара Фердинанда V. *Сербски народни лисџ* за 1837. доноси слику цара Фердинанда V⁷¹ (сл. 11).

⁶⁷ Више о портретима цара Фердинанда V: Т. Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, 286–291.

⁶⁸ Портрет је израђен по копији непознатог мајстора и налази се у Народном музеју у Београду, инв. бр. 300: Н. Кусовац, *Јован Појовић, Сликара*, Опово 1975, 171. Да је спољашњост била тесно везана са унутрашњошћу и да су такву врсту физиогномије засноване на медицинском речнику познавали и српски сликари, јасно је из навода Новака Радонића: „Спољашње форме човечијег тела нису случајно, него у најтешњој вези са унутрашњом физиогномијом у свежи стоје. Много мозга причињава, да имамо велику главу, а ако је глава дебела, то је знак, да смо глушави и да споро и тешко мислимо“, Н. Радонић, *Молска мудровања*, књига прва, Нови Сад 1878, 217.

⁶⁹ О портрету у: Исто, 290–291, табла XXIX. Више о Купелвизеру: R. Feuchtmüller, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der Österreichischen Spätromantik*, Wien 1970.

⁷⁰ *Сербски лејџојис*, год. X, бр. 37, Будим 1834.

⁷¹ *Сербски народни лисџ*, год. II, бр. 15, Будим, 11. април 1837.



Сл. 11. Цар Фердинанд V, Сербски народни лист, 1837 (Библиотека САНУ)

Овога пута без додатног титулисања у наслову, цар се идентификује на основу одежде. Мађарско одело маркира цара као првенствено мађарског краља, који је 1830. и крунисан мађарском круном. Изражен национални набој мађарске популације огледао се током XIX века и у креирању и у реинтерпретацији идеалне мађарске ношње. Стога и сам цар постаје заточеник мађарског одела и помоћу њега се идентификује.

Слика цара Фердинанда V имала је примену и у јавним свечаностима међу Србима у јужној Угарској. Јавне церемоније, ефемерни спектакли, артифициране свечаности имали су своју примену у оквиру Карловачке митрополије током XVIII века.⁷² Наслеђе такве културе видљиво је и током XIX века. Свечаности попут прослављања Светог Стефана представљају догађаје у којима је локална српска заједница славила свеца са израженом етничком конотацијом. Истовремено, мимикрисано слављење свеца који је нужно национализован било је могуће уколико је испоштован и матични државни оквир, који се састојао у величању царевог лика.

Хабзбуршка монархија допуштала је локалне историје и њихово јавно прослављање под условом чврсте повезаности са општом централном историјом. Паралелно егзистирање појединачне и централне историје условило је коегзистенцију два света, две реалности које су постојале у оквиру јединственог наратива.

Прослављање Светог Стефана 1838. године у Сремским Карловцима пример је јединственог перформанса у оквиру кога су постојале две подструктуре. Догађај инсталације митрополита карловачког Стефана Стојковића у Народни српски сабор одржала се на дан његовог имењака Светог Стефана, у присуству царског комесара као директног цараовог изасланика.⁷³ Дочекан у Саборној цркви у Сремским Карловцима, царски комесар је доведен пред балдахин у цркви где је инсталирана слика цара Фердинанда V. Моменат када царски гласник долази прво баш пред царску слику печати цео догађај. Легитимизација целог догађаја дешава се баш пред царском сликом, као симболом државног јединства. Теорија репрезентације овде се јасно уочава. Слика цара постаје његов

⁷² J. Тодоровић, *Енциклопедија у сенци. Мајирање моћи и државни сјекџакул у Карловачкој митрополији*, Нови Сад 2010.

⁷³ О прослави: *Весџи из Карловаца сремски*, Сербски народни лист, год. III, бр. 2, 7. јануар 1838, 11–14.

категоријални супститут. Он тако постаје *очевидцац* инсталације митрополита, као званичног јавног перформативног акта. Цар путем *слике* постаје сведок овог догађаја као и било ког другог у било ком крају царства где се налази његова слика. Даље нијансе одржавања догађаја добијају легитимитет након верификовања пред царском сликом. Уколико погледамо изложено виђење цара Фердинанда V као натперсоналног цара чија је слика пласирана као општи иконични знак државе у свом тоталитету, јасно је да и у овом случају правни и симболички легитимитет перформирања српске заједнице у јужној Угарској бива легитимисан од самог цара реално присутног у портрету. На исти начин требало је да и локална заједница перципира слику цара истакнуту на једној приватној згради у Сремским Карловцима током наставка прославе митрополитове инсталације.⁷⁴ Идеолошку допуну слици цара пружио је и сам митрополит Стефан Стојковић, који је изговорио здравицу у којој између осталог означава цара као: *оца отечестива*.⁷⁵ Дакле, стара матрица континуирано се реинтерпретира мењајући форму, али остајући у суштини иста. Отац државе је јединствени старатељ а сви остали су лојални поданици који имају право на своју етничност, али не и на своју националност у државотворном смислу. Субјекти су лојални поданици и они то остају. У оквиру дозвољеног политичког система могли су се истицати етнички прваци. Тако се допушта званична глорификација митрополита Стефана Стојковића током перформанса у Сремским Карловцима, изражена бројним испеваним стиховима.⁷⁶

Срби су, као и остали народи царства, учествовали у меморисању царског лика у периоду до револуције. Сећање на цара Фердинанда V, као и на Франца II/I, заузело је своје место у оквиру општег процеса меморисања цара на територији Хабзбуршког царства. Цара Фердинанда V овековечила је Катарина Ивановић (1845–46).⁷⁷ Портрет цара као меморијског симбола налазио се и у свечаном салону манастира Крушедола 1843.⁷⁸

* * *

Понуђена царска слика била је производ конзумације међу српским реципијентима током прве половине XIX века. Пласирана као део стратегијског преживљавања, вођена интенцијама српске световне и црквене елите као носиоцима јавног комуникацијског процеса, слика цара била је део сликовне културе Срба у јужној Угарској током века. Будући део наслеђеног идејног, емоционалног и меморијског система конституисаног након Сеобе 1690, слика Хабзбурговаца међу Србима имала је историјску легитимацију која се актуелизовала збивањима током прве половине XIX века. Конзумација царског лика међу Србима имала је континуитет у другој половини XIX века. У новим околностима, али на старом идејном и сликовном темељу, слика цара је наставила да живи међу Србима у другој половини XIX века.

⁷⁴ *Србски народни лист*, год. III, бр. 1, Будим, јануар 1838, 7.

⁷⁵ *Весџи из Карловаца сремски*, Србски народни лист, год. III, бр. 2, Будим, 7. јануар 1838, 13.

⁷⁶ *Србски народни лист*, год. III, бр. 1, Будим, јануар 1838, 8.

⁷⁷ Слика цара је репродукована, у: М. Тимотијевић, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Beograd 2004, табла бр. V.

⁷⁸ М. Тимотијевић, *Манасџир Крушедол*, књ. II, Београд 2008, 134.

Igor Borozan

BORDERLINES OF LOYALTY: SERBS AND THE IMAGES OF THE HABSBURGS
IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

Summary

The images of the Habsburgs in the domain of the visual culture of the Serbian ethnic corpus in the Hungarian part of the Austrian Empire during the first half of the 19th century are an example of placing official imperial images in the framework of the discourse of political desirability. An ethnic group in a multinational empire expressed its loyalty through the consummation of the images of the Habsburgs. The loyalty to the Emperor and the ruling family was equated with the loyalty to the state, as a precondition of the substructural expression of the Serbian ethnicity and Orthodox confession. Political correctness, emotional dependence of an individual, the strategy of survival conducted by the high church and civic elite are the procedures that determined the concept and technique of publicizing the imperial images within the allowed visual propaganda system of the Habsburg Empire. The imperial censorship and selfcensorship of the very artists who made royal images determined the appearance and function of royal images, which were in the sphere of the recommended desirability. To that end a variety of media such as visual, graphic, journalistic, as well as the new mass media, were employed with the aim to popularize and visually confirm the loyalty of the Serbian community in the ruling house of the Habsburgs.