

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
Одељење за историју уметности

Ирена В. Ћировић

СЛИКЕ ЖЕНА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of History of Art

Irena V. Ćirović

IMAGES OF WOMEN IN SERBIAN ART OF THE
SECOND HALF OF THE 19th CENTURY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Проф. др Ненад Макуљевић, редовни професор,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Проф. др Саша Брајовић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Др Ана Костић, доцент,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Др Владимир Јовановић, научни сарадник
Историјски институт Београд

Датум одбране докторске дисертације: _____ у Београду.

СЛИКЕ ЖЕНА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Сажетак: Докторска дисертација посвећена је сликама жена у српској уметности друге половине XIX века, са циљем идентификовања релације родних идентитета, друштвене улоге жене и визуелне уметности. У оквиру истраживања, методологија рада заснована је на комбинацији методолошких приступа који су омогућили укрштање родне, културолошке и социолошке димензије у посматрању феномена представе жене. У оквиру историјско-уметничког дискурса, ослонац је најпре тражен у искуствима феминистичких студија визуелне културе и оних које су у истраживања уметности интегрисали женске и родне студије. У раду се тежило издвајању основних принципа којима су вођене конструкције слика жена, њихова функција, као и контексти које су понеле у оновременим друштвеним оквирима. У средишту визуелне репрезентације биле су портретне представе, усвојене као важан део културе грађанства. Као носилац мултиплицираних значења идентитета, портрети жена су давали визуелну дескрипцију родно дефинисаног декорума, као и основних мерила која су означавале женскост. Портретна артикулација тела, костими, аксесоари, као и предмети са којима су жене представљане, све заједно било је у својству визуелног исказа идентитета жена и њихових културних пракси. Период процвата портретне културе исто тако је обележен и све значајнијом улогом коју су портрети заузимали у јавном домену, у склопу промоције и меморисања појединаца у наративу о националним заслужницима. Са таквом функцијом сликани портрети су сакупљани у институционалним збиркама, серијски портрети су пласирани у јавност, подижу се споменици, док периодична штампа кроз публикување портрета знатно учествује у афирмацији појединаца. У таквом спектру појава, присуство женских портрета у јавном дејству испоставља се као индикатор друштвених ставова о жени, заједно са могућностима и границама за њихову партиципацију у јавном ангажману. Првенство у томе су имали портрети жена владарског дома, као кључни у династичкој промоцији и представљању власти. Жене из категорије грађанки су могућност за већу јавну афирмацију добиле тек са развојем илустроване штампе при крају века. Друштвено креиране идеје о родним улогама, такође се препознају као кључни елемент у сликарским делима са ликовима жена. У мноштву уметничких тема жена је често фигурирала као протагониста, добијајући улогу саображено устоличеним идејама о женскости и задацима који су им друштвено приписивани. Таква диференцијација родних улога посебице је изражена у

продукцији слика које су током друге половине 19. века тематизовале ратне сукобе и националне аспирације.

Кључне речи: слика жене, визуелна култура, родне улоге, српска уметност, 19. век, портрет, графика, скулптура

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја уметности и визуелна култура новог века

УДК 73/76:305-055.2(497.11)''18''(043.3)

УДК 75.041.5-055.2:930.85(497.11)''18''(043.3)

IMAGES OF WOMEN IN SERBIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Abstract: This doctoral dissertation is dedicated to the images of women in the Serbian art of the latter half of the 19th century, and it aims to identify the relations among gender identities, the social role of women and visual art. Its research methodology is based on a combination of methodological approaches which allowed the gender, culturological, and sociological dimensions to be mingled in the observation of the phenomenon of women representations. Within the framework of the art history discourse, the postulates for the thesis were primarily sought out in the experiences of feminist studies of visual culture and those which integrated women's and gender studies into the study of art. The thesis seeks to single out the basic principles underpinning the constructions of the images of women, their function, as well as the contexts they created within the social framework. In the very core of visual representation were portraits, adopted as an important part of the bourgeois culture. As the bearer of the multiple meaning of identity, portraits of women provided the visual description of gendered decorum, as well as the fundamental criteria that defined womanhood. All the following features together – the portrait articulation of the body, the costumes, the accessories, and the objects women were depicted with – served the function of the visual expression of the identity of women and their cultural practices. In addition, the golden years of the portrait culture were characterized by the ever-increasing role that portraits began to occupy in the public realm, as part of the promotion and commemoration of individuals within the narrative of the national greatness. Conceived to serve such a purpose, the painted portraits were housed in institutional collections, the serial portraits were placed before the public eye, monuments were erected, while the periodicals significantly participated in affirming individuals through publication of their portraits. Within such a spectrum of phenomena, the presence of female portraits in public turned out to be indicative of social stances on women, along with the possibilities and limits in relation to their participation in public engagements. Priority in these matters was assigned to the portraits of women from the royal house, as key factors in dynastic promotion and representation of the authorities. Only with the accelerated development of illustrated newspapers and magazines in the late 19th century did possibilities for greater public affirmation start to open up for bourgeois women. Socially constructed ideas about gender roles are also recognized as a key element in paintings which employed the figure of woman. In the multitude of artistic themes, the women often featured as the protagonists, getting the role in accordance with the firmly-established ideas on womanhood and the duties that society traditionally ascribed to

women. Such a differentiation of gender roles was especially pronounced in the paintings executed during the latter half of the 19th century which thematized wars and national aspirations.

Key words: image of woman, visual culture, gender roles, Serbian art, 19th century, portrait, prints, sculpture

Scientific field: History of Art

Area of Expertise: History of Art and Visual Culture of the 18th and 19th Century

UDC 73/76:305-055.2(497.11)''18''(043.3)

UDC 75.041.5-055.2:930.85(497.11)''18''(043.3)

САДРЖАЈ

Сажетак/Abstract

УВОДНА РАЗМАТРАЊА 1

СЛИКЕ ЖЕНА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА:

ПОРТРЕТ И ПРЕДСТАВА ЖЕНСКОСТИ 8

Портрети жена и перформативност тела 8

Портрети жена и одевна реторика 14

 Портрети жена и српско грађанско одело 15

 Портрети жена, костим и национални идентитет 19

 Портрети жена и европска мода 27

Портрети жена и аксесоар 33

Портрети жена и накит 38

Портрети жена и одликовања 62

Портрети жена и књига 67

СЛИКЕ ЖЕНА И ЈАВНА СФЕРА:

ПОРТРЕТ И ГРАНИЦЕ ЈАВНЕ АФИРМАЦИЈЕ 77

Портрети жена и јавне институције 77

Владарска пропаганда и графички медиј 95

Грађанке и графички медиј 115

Јавна меморија и споменичка култура: први споменик жени 142

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈЕ РОДНИХ УЛОГА:

ЖЕНЕ КАО АКТЕРИ ЛИКОВНИХ ПРЕДСТАВА 155

Слике жена и национални непријатељ 155

Слике жена и величање ратника 167

Слике жена и ратоборна женскост	173
Слике жена и оријентализам.....	187
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	201
ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ	205
ПРИЛОЗИ	232

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Предмет докторске дисертације је истраживање визуелних слика жена, насталих у оквирима српске уметности друге половине XIX века. Издвојене као засебан феномен, истраживање слика жена било је усмерено на портретне представе жена, затим на функцију и контекст женских портрета у јавном домену, а потом и на уметничка дела у којима се жене јављају као актери представа. У досадашњим студијама портретно сликарство српске уметности XIX века научно је разматрано понајвише кроз монографске студије сликара и приказе њихових опуса. Најзначајнија портретна делатност сабрана је у монографским студијама кључних портретиста XIX века, какве су Радмиле Антић о сликару Арсенију Петровићу,¹ Павла Васића о Урошу Кнежевићу,² Николе Кусовца о Јовану Поповићу,³ као и Олге Микић о Павлу Симићу.⁴ Сликарској делатности Катарине Ивановић посвећено је неколико студија чији су аутори Никола Кусовац,⁵ Радмила Михаиловић и Мирослав Тимотијевић,⁶ као и Ненад Макуљевић.⁷ Никола Кусовац са групом аутора стоји иза монографије о Стевану Тодоровићу, чија је портретна делатност обележила српско друштво друге половине XIX века.⁸ Такође међу значајне монографске приказе треба уврстити и рад Миодрага Јовановића о Новаку Радонићу,⁹ као и његову обимну студију о Урошу Предићу.¹⁰ Међу новијим радовима истиче се и студија сликарског дела Ђуре Јакшића од ауторке Снежане Мишић.¹¹

Портрети су се нашли укључени и у прегледе уметничких токова појединих периода, какве дају студије Миодрага Јовановића о српском сликарству у доба романтизма, као и сликарству у периоду од 1830. до 1870.¹² Такође се у студији Бранка Вујовића о српској

¹ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, Београд 1976.

² П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, Опово 1975.

³ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, Опово 1971.

⁴ О. Микић, *Дело Павла Симића : (1818-1876)*, Нови Сад 1979.

⁵ Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Београд 1984.

⁶ М. Тимотијевић, Р. Михаиловић, *Katarina Ivanović*, Београд 2004.

⁷ Н. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности, т. 1, Београд 2021, 25-57.

⁸ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, Београд – Нови Сад, 2002.

⁹ М. Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979.

¹⁰ М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998.

¹¹ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, Нови Сад 2020.

¹² М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Нови Сад 1976; Исти, *Међу јавом и мед сном : српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992.

уметности у периоду 1791-1848. пажња посвећује портретима и њиховој појави у време стварања Кнежевине Србије.¹³

Портрети су такође истакнути као важан део културног идентитета новонастајућег грађанства у студији Ненада Макуљевића о османско-српском Београду.¹⁴ Од истог аутора је и студија о српској уметности и националној идеји у 19. веку, која је у контексту ове релације укључила и портретна дела.¹⁵ Допринос студијама портрета у оквирима владарске репрезентације дала је докторска дисертација Игора Борозана, која се бави представама српских владара у српској култури 19. и почетка 20. века.¹⁶ Упркос томе што је посматрање портрета жена 19. века у родној перспективи већином изостало, оно је назначено кроз неколике изложбене поставке и пратеће текстове, међу којима се издваја Николе Кусовца *Портрет жене у српском сликарству XIX века*, као и Гордане Станишић *Када су женскиње постале грађанке*.¹⁷ Такође су појединачни портрети жена добили пажњу у неколико студија.¹⁸

У области истраживања српске визуелне културе 19. века и јавне меморије ова проблематика разматрана је у делима посвећеним односу уметности и националне идеје,¹⁹ јавном колективном сећању на Таковски устанак,²⁰ студијама везаним за јавне споменике,²¹ као и за дела појединих уметника.²² Појава жене у контексту јавне афирмације и хероизације обухваћена је у студијама појединачних случајева, какав је сликарке Катарине Ивановић,²³ као и књижевнице Милице Стојадиновић-Српкиње.²⁴

¹³ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије: 1791-1848*, Београд 1986.

¹⁴ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2015.

¹⁵ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

¹⁶ И. Борозан, *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2013.

¹⁷ Н. Кусовац, *Портрет жене у српском сликарству XIX века*, Народни музеј Београд и Ликовна галерија Дома културе Врбас, 8 - 20. марта 1977; Г. Станишић, *Када су женскиње постале грађанке* [избор цртежа и графика из Народног музеја у Београду : Велика галерија Дома Војске Србије 11. фебруар - 17. март 2016.], Београд 2016.

¹⁸ Lj. Milanović, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 21, No 2, 2007, 181-189; О. Батавељић, *Неколико портрета чланова породице Здравковић Ресавца*, *Историски гласник* 3 (1954), 145-157; П. Петровић, *О једном портрету Уроша Кнежевића*, *Зборник Народног музеја XVII/2* (2004), 323-333.

¹⁹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку : систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

²⁰ М. Тимотијевић, *Таковски устанак- српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012.

²¹ М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, *Наслеђе III* (2001), 39-55; Исти, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, *Наслеђе IV* (2002), 45-78.

²² М. Врбашки, *Споменици србски и популаризација националне историје кроз серијска графичка издања 19. века*, *Зборник Народног музеја XVII/2* (2004), 287-301.

²³ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Београд 2004.

²⁴ I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age. Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, *Acta historiae artis Slovenica* 18/1 (2013), 107-124.

У историографији на тему српске периодичне штампе, издваја се неколико историјско-уметничких студија посвећених феномену илустрација у штампи. У магистарском раду, Миле Боца бавио се анализом илустрација у часопису Нова Искра,²⁵ док је Ивана Женарју у својој студији обрадила илустровани сегмент часописа Српска зора.²⁶ Уз њих треба поменути и обиман дипломски рад Славена Попаре о илустрацијама у календару Орао.²⁷ У тумачењу релације рода и штампе најзначајнији допринос дале су феминистичке студије периодике. У тој области незаобилазна су истраживања Слободанке Пековић и Станиславе Бараћ и њихови увиди у женску/феминистичку периодику са краја 19. и почетка 20. века, као и међуратног периода.²⁸

Свакако највећи искорак у истраживањима представе жене у српском сликарству, учињен је са неколико студија. Зборник радова, под уредништвом Мирослава Тимотијевића и Лидије Мереник, проблематизовао је слику жене у делима Паје Јовановића.²⁹ На том пољу је од значаја дело Симоне Чупић о српском сликарству периода 1900-1941, у коме је посебна пажња посвећена репрезентацији жене.³⁰ Томе се придружује и рад Николе Ивановића о представама жена у српском сликарству међуратног периода, концентрисан на идентитетске конструкте.³¹

У истраживању представе жене у контексту владајућих друштвених идеологија 19. века, неколико студија дало је основу за даља истраживања. Дело Ненада Макуљевића о националној идеји и српској визуелној култури 19. века, уврстило је идеолошке конструкте о жени у служби нације.³² Исти је аутор и неколико радова о оријенталистичком дискурсу и уметности, у којима се лик жене појављује као један од главних актера.³³ У истој области треба

²⁵ М. И. Боца, *Илустрације у часопису Нова искра*, рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2008

²⁶ И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневица : илустровани свет „Српске зоре“ (1876-1881)*, Београд 2012.

²⁷ С. Попара, *Илустрација у календару „Орао“ (1875-1902)*, рукопис дипломског рада, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2004.

²⁸ С. Пековић, *Часописи по мери достојанственог женскиња: женски часописи у Србији на почетку 20. века*, Нови Сад – Београд, 2015; С. Бараћ, *Феминистичка (контра)јавност: жанр женског портрета у српској периодици 1920-1941*, Београд 2015.

²⁹ *Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Нови Сад 2010.

³⁰ С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад 2008; С. Чупић, „Кућа без жене не може бити, а нити жена без куће“: женски простори - родне и идеолошке границе, Зборник Матице српске за ликовне уметности 38 (2010), 199-212.

³¹ Н. Ивановић, *Идентитет(и), Представе жена у српском сликарству (1918-1941)*, Нови Сад 2021.

³² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

³³ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje, ur. O. Manojlović Pintar, Beograd 2006, 141-156; N. Makuljević, *The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism*, Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization'?, (Eds.) T. Zimmermann & A. Jakir, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, 107-118.

издвојити и рад Симоне Чупић, посвећен репрезентацији женског тела и оријентализму у српској уметности,³⁴ као и Дејана Сретеновића,³⁵ на примеру дела Паје Јовановића.

Дисертација посвећена истраживању слика жена у српској уметности друге половине 19. века, имала је за циљ идентификовање и анализу релације родних идентитета, друштвене улоге жене и визуелне уметности друге половине XIX века. С обзиром на комплексност задатог проблема, у истраживању се определило за разматрање неколико феномена, којима би се ова релација назначила. Као први, издвојена су визуелна дела којима се пројектују принципи женске самопрезентације. У том својству, портретне представе су се наметнуле као један од доминирајућих образаца културе представности, те су портрети жена посматрани као круцијални пример визуелног уобличавања женске репрезентације и то у односу са владајућим конвенцијама о женскости. Друга издвојена проблематика односи се на домете репрезентацијског деловања портрета жена изван породичног оквира, односно у сфери јавности, као показатељ друштвених идеја о месту и улози жене. Као засебан феномен у раду је такође издвојено питање представе жене као протагонисте на уметничким делима и њена функција означитеља друштвених идеја о жени.

У таквом оквиру истраживања, методологија рада заснована је на комбинацији приступа који омогућавају укрштање родне, културолошке и социолошке димензије у посматрању феномена представе жене. У оквиру историјско-уметничког дискурса, ослонац је најпре тражен у искуствима феминистичких студија визуелне културе и оних које су у истраживања уметности интегрисали женске и родне студије.³⁶ Према проширењу традиционалног оквира историје уметности које су донеле студије визуелне културе, истраживање је обухватало дела различитих облика визуелног говора, у којима се

³⁴ S. Čupić, *The Politics of Representation as a Projection of Identity: The Female Body in the Context of its Oriental Construction in Serbian Art*, European Journal of Women's Studies, Vol. 10 (2003), No. 3, 321-334; С. Чупић, *Родна имагинарност Балкана: Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић*, Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића, ур. М. Тимотијевић и Ј. Мереник, Нови Сад 2010, 203-217.

³⁵ Д. Сретеновић, „*Све ове земље готово се и не разликују у мојим очима*“. *Балканизам Паје Јовановића*, Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића, ур. М. Тимотијевић и Ј. Мереник, Нови Сад 2010, 181-201.

³⁶ L. Nochlin, J. Bolloch, *Women in the 19th Century. Categories and Contradictions*, The New Press, 1997; L. Nochlin, *Representing Women*, Thames and Hudson, 1999; L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, 1988; G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London Routledge and New York Methuen, 1987; G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 1999; T. Garb, *Gender and Representation*, Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century, ed. Francis Frascina et al., New Haven and London: Yale University Press, 1993, 219-287; *Gender and Art*, ed. G. Perry, Yale University Press, 1999; T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, The Art Bulletin 69 (1987), 326-357; *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, eds. N. Broude and M. Garrard, New York: HarperCollins, 1992; *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, eds. N. Broude and M. D. Garrard, New York: Harper & Row, 1982; *Uvod u feminističke teorije slike*, ур. В. Анђелковић, Београд: Centar za savremenu umetnost, 2002.

компаративно препознају са траженим карактеристикама и структурама значења.³⁷ Од значаја за методолошки приступ у раду такође су била теоријска тумачења семиотике и реторике визуелног дела.³⁸

Дисертација „Слике жена у српској уметности друге половине XIX века“ подељена је на три поглавља. Прво поглавље **Слике жена и самопрезентација: портрет и представа женскости** посвећено је портретним представама, као једном од главних феномена визуелне репрезентације у другој половини XIX века. Проблем који се поставио у оквире родне идентитетске категорије анализирао се кроз бројна портретна дела српских уметника, као што су Урош Кнежевић, Јован Поповић, Катарина Ивановић, Никола Алексић, Новак Радонић, Ђура Јакшић, Стева Тодоровић, и други. Подељено на потпоглавља, анализирале су се конвенције и доминантне одреднице у конструкцији женског портретног представљања. Првим је обухваћена артикулација тела жене, кроз портретне ставове и телесну реторику, који су давали визуелну дескрипцију особина и врлина пожељних за женскост. Наредни део посвећен је одећи и костиму, као елементу који је на женским портретима био носилац мултиплицираних значења. Одабири одевних варијанти за портретисање разматрани су кроз њихову фундаменталну улогу у исказу родног идентитета, као и множини других какви су класни, културни и национални. Наредна потпоглавља доносе анализу аксесоара, накита, као и предмета са којима су жене позирале за своје портрете, сви посматрани у својству културних пракси и визуелног исказа идентитета у женској портретној репрезентацији.

Друго поглавље је **Слике жена и јавна сфера: портрет и границе јавне афирмације**. У њему се испитивање портретних представа жена проширило питањем медија и простора у коме су портрети репрезентацијски деловали. Осим у приватном породичном домену, портрети су имали кључну улогу у склопу јавне промоције и меморисања одабраних појединаца, препознатих по друштвеном значају свога деловања. Са таквом функцијом рађене су графичке портретне представе намењене широкој конзумацији, сликани портрети су сакупљани у институционалним збиркама и јавно излагани, подижу се споменичке скулптуре, док периодична штампа такође кроз публикување портрета учествује у њиховом увођењу у јавни домен. У таквом спектру појава, присуство женских портрета у функцији јавне афирмације узета је као индикатор културних и друштвених ставова о жени, заједно са

³⁷ M. Rampley, *Visual Culture and the Meanings of Culture*, Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts, ed. M. Rampley, Edinburgh University Press 2005, 5-17.

³⁸ M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders*, The Art of Art History: A Critical Anthology, ed. D. Preziosi, Oxford University Press, 1998, 243-255; M. Rampley, *Visual Rhetoric*, Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts, Edinburgh University Press 2005, 133-148; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, 1994; M. A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

могућностима и границама за партиципацију жена у јавној сфери. Тако је први део поглавља посвећен појави портрета жена у јавним институцијама и збиркама портрета, као и идејним оквирима којима су вођене аквизиције и њихово излагање. Феномен се пратио најпре везано за домен владарске пропаганде и портрете жена владарског дома, анализирајући њихову појаву у просторима владарских резиденција и јавних институција. Потом су разматране збирке портрета формиране у склопу Народног музеја и Матице српске, одабране као две најзначајније националне културне институције, чији се репрезентацијски наротив показује кореспондентан са идеологијом о ограничениости женског јавног ангажмана. У наредним потпоглављима испитани су портрети жена у графичком медију, који је са својим потенцијалом серијске израде био носилац јавне промоције појединаца као истакнутих и заслужних личности. Проблематика се у томе разматрала раздвајајући портрете који припадају оквирима владарске пропаганде и примере из грађанске категорије, у складу са разликама у социјалној хијерархији и контекстом јавне репрезентације. У то се укључило и испитивање појаве портрета жена у периодичној штампи, као кључног феномена за јавно значење портрета и комуникације са широком публиком, у склопу чега су се формулисале социјалне вредности, културне амбиције и ставови о улози жене. Завршни део поглавља бави се подизањем споменика Милици Стојадиновић Српкињи, као првим скулпторалним спомеником посвећеним жени, којим се уједно анализира релација јавне меморије и друштвене улоге жене.

Треће поглавље рада **Визуелизације родних улога: жене као актери ликовних представа** посвећено је разматрању представа у српској уметности друге половине 19. века на којима се ликови жена појављују као протагонисти. Друштвени процеси у склопу којих су конструисане идеје о родним улогама, чинили су кључни елемент за конструкцију слика, као што су били и интегрални део њихове рецепције. Примери у којима је представа жене заузимала место у значењској структури слике су тако узети ради ситуирања функције лика жене у културни контекст у ком је продуцирана, саображено са оновременим владајућим дискурсом о женскости. У мноштву уметничких тема жена је често фигурирала као протагониста, те се морала учинити селекција у комплексном дијапазону улога у којима се лик жене појављује. У поглављу је стога узето неколико тематских целина, груписаних према функцији лика жене у наративном склопу слике и идејама које су отеловљавале. Диференцијација улога посебице је јасна у продукцији слика које су током друге половине 19. века тематизовале актуелне ратне сукобе и националне аспирације, те су стога оне и већином узете као појашњење значења лика жене. У првом делу поглавља, као засебна тема издвојене су слике на којима су жене носиоци улога жртава непријатеља нације, које су управо у родном спектруму имале снажан идеолошки значај у мобилисању јавног мњења. У склопу ратне

тематике такође је засебан део поглавља посвећен сликама на којима се лик жене појављује у служби суплемента врлини мушкарца као ратника, конструисане у устоличеним друштвеним претпоставкама о родним односима. За разлику од тога, наредни део поглавља бави се представама жена које су их увезивале са ратоборним особинама. Наизглед као контрадикција владајућим нормама за женскост, управо су ове слике дале повода да се размотре контексти у којима је ратнички карактер, резервисан за маскулинитет, могао да буде преговаран и уписан у лик жене. Последњи део поглавља посвећен је разматрању репрезентације жене у оријенталистичкој продукцији, узетој као пример учешћа у производњи дискурса о другоме. Стварање нове буржоарске идеологије и културе, фамилијарне са европским моделима, кореспондирала је са појавом оријенталних тема у српској уметности, које су све присутније ка крају 19. века. У оквиру те продукције, жена је често централизована као мотив којим је пројектована имагинација о оријенталној другости, постављана као идеолошки конструкт насупротив доживљају сопственог културног идентитета.

СЛИКЕ ЖЕНА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА: ПОРТРЕТ И ПРЕДСТАВА ЖЕНСКОСТИ

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ПЕРФОРМАТИВНОСТ ТЕЛА

Портретне конвенције у ставовима тела сажимају дугу историју идеје о телу и телесном владању као комуникатору унутрашњег стања, средству за исказ карактера и као означитеља идентитета. У тој идејној линији људска фигура је дубоко увезивана са социјалним статусом. На лествици социјалне хијерархије, тело је постајало све значајнији субјекат који се подређује формалностима манира. Усвајање правила телесног понашања у контекстима учтивости и социјалног декорума, чинили су уједно и снажну дистинкцију међу социјалним групама.³⁹ У том смислу, телесни ставови и гестови нису могли претпостављати неутралност и спонтани израз. Они су били део постављених конвенција, којима се утврђеним формама обликовало понашање смислено за одређену заједницу.

Као субјекат у визуелној презентацији идентитета, тело је носилац вокабулара портрета. Осим потенцијала физиогномске идеализације, у портретним представама пожељни аспект идентитета обликовао се ставовима, позама и телесним управљањем. Они су основа композиционе схеме којом су се саопштавали наводи о статусу и идентитетским врлинама, укорењени у социјалном декоруму. Портретни модел у којој се представљена личност појављује у стојећој или пози седења, допојасног приказа или у целој фигури, био је подробније артикулисан телесним држањем, ставом, изразом лица, анимираним покретима или ефектима непокретности. Све заједно био је збир сигнала у портретној поставци, који се тицао социјалног егземплума и тежњи ка изразу респектабилности.⁴⁰

Став и реторика тела, као важна компонента друштвених конвенција, деловали су и у родно спецификованом регистру.⁴¹ Параметри за правилно понашање и телесно владање које

³⁹ H. Roodenburg, *How to Sit, Stand, and Walk: Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints*, Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting: Realism Reconsidered, ed. Wayne Franits, New York: Cambridge University Press, 1997, 175-186.

⁴⁰ A. J. Adams, *The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland: The Cultural Functions of Tranquillitas*, Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting: Realism Reconsidered, ed. Wayne Franits, New York: Cambridge University Press, 1997, 158-174.

⁴¹ D. Knox, *Civility, courtesy and women in the Italian Renaissance*, Women in Italian Renaissance Culture and Society, ed. Letizia Panizza, European Humanities Research Centre, Oxford 2000, 2-17; S. Fermor, *Movement and gender in sixteenth-century Italian painting*, The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the

су одвајале социјалне групе, били су исто тако различити за мушкарце и за жене. Основни критеријуми имали су чврсту везу са владајућим друштвеним идејама о мушкости и женскости. У другој половини 19. века, у српском друштву су се усталиле идеје о родним карактеристикама блиске онима које су обележавале западноевропска друштва. Пре свега циркулишући у грађанским круговима, промовисани модели понашања и одлика жене налазили су се у већем броју писаних радова, новинских чланака, предавањима, као и приручницима о васпитању, којима се јавно утемељивала представа о идеалним особинама и улогама жене. Њихов заједнички именитељ било је смештање жене у приватну, породичну сферу, у којој се налази и њена основна улога, као супруге, мајке, оне која се стара за благодет домаћинства. Уједно се њима снажно подржавала социјална идеја о владању жене, која је носила атрибуте смерности, трпељивости, благости и скромности.⁴²

Културно регулисана правила садржала су не само морализаторске савете посвећене уобличавању духовних врлина жене, већ и о учтивом владању које је укључивалао цело тело – став, покрет, израз лица, говор.⁴³ Приручници о васпитању били су један од извора за такву родну артикулацију манира. Пример такве литературе у Србији половином 19. века даје *Воспитатељ женски* Матије Бана. У други том свога дела намењеног образовању жена, Бан је унео правила учтивног понашања. Низ савета женама односио се на прописно држање тела, у идеалу контролисаности и строге суздржаности. Тако се у књизи наводи да је „ружно седети слегнутих рамена, грбаво, разбацати ноге или прекрститит једну преко друге. Тако може у друштву обичних пријатеља, али пред одличним особама треба држати ноге једну до друге, тело право, не ослањати се острага на столицу. Не ваља се у друштву много окретати и ларму правити. Геачки начин је гласно се смејати, већ ако је и велико смејање, метне се убрусац пред уста, јер није лепо видети уста раскречена. Грубо је мрдити се, избечивати очи, скупљати или отезати уста, једном речју чинити све оно што преиначава и ружи образ.“ У наставку је елаборирано и колико је женско учешће у разговорима пожељно: „То се зна да девојке немају највише у друштву говорити; али опет нејамају ни сасвим шутати, као што то обично раде. Упрвом случају су безобразне, у другом сувише стидљиве или глупе. Умереност се допада свакоме.“⁴⁴

Друштвене конвенције корпоралног језика артикулисале су и портретно представљање, при чему су се као битна компонента постављале пројекције о пожељној мушкости и

Renaissance, eds. K. Adler and M. Pointon, Cambridge University Press 1993, 129-145. H. Roodenburg, *How to Sit, Stand, and Walk. Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints*, 175-186.

⁴² А. Столић, *Родни односи у „царству подељених сфера“*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 98-105.

⁴³ D. Кнох, *Civility, courtesy and women in the Italian Renaissance*, 2-17.

⁴⁴ М. Банъ, *Воспитатељ женскій*, св. 2, Београд 1847, 68-69, 70.

женскости, односно врлинама и одликама портретисаних личности у родно нормираном декоруму.⁴⁵ Сумирану верзију њихове поделе дао је фламански сликар и теоретичар уметности Карол ван Мадер у свом *Schilderboek* (1604), у којој дискутујући о значају гестова наглашава да мушкарци морају да делују као мушкарци, а жене као жене.⁴⁶ Увезане не само са статусом, формуле портретних ставова и реторике тела биле су управљане родним дистинкцијама, заснованим на опште прихваћеним социјалним кодовима. У систему намераване репрезентативности, модели феминитетног понашања сигнализирани су телесним поставкама, које су носиле наводе суздржаности, пасивности и нежности, насупрот маскулинитетним одликама, какве су одлучност, самопоуздање и предузимљивост.

Већ дугог трајања у портретној репрезентацији, модели поза и ставова у уметности 19. века били су саображени владајућим друштвеним идеалима грађанског друштва. Урбани слојеви су током овог периода наручивали портрете, који су их представљали у ефектима замрзнутости, фиксираног држања тела, мирних лица и затворених уста, са очима упереним ка посматрачу. На неутралним позадинама или са укомпонованом декорацијом, појављују се ликови испуњени емоционалном мирноћом, чија је статичност деловала у правцу демонстрације моралности и респектабилности. Телесна експресија била је везана најпре за руке, кроз одабрани гест или у игри са аксесоарима. Овако нормиране представе тела излагале су идеале мирноће, рационалности и самоконтроле, садржаје који су одговарали грађанским идеалима и формама самопрезентације.

Током 19. века, у српској култури била је доминантна форма грађанских портрета са допојасним или до испод појаса приказаним фигурама. Варијанта представљања у целој фигури и у стојећем ставу, која је подразумевала и велики формат, остаје везана као официјелна форма за владаре и истакнуте појединце, ослоњена на традиционална значења величајности у портретном исказу.⁴⁷ Први женски портрети у овом репрезентативном формату везани су такође за владарски дом. Са новостеченим статусом краљице, Наталија Обреновић

⁴⁵ T. Garb, *The Body in Time: Figures of Femininity in Late Nineteenth-Century France*, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2008, 39-76; T. Garb, *The Painted Face: Portraits of Women in France, 1814-1914*, New Haven: Yale University Press, 2007; P. Simons, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, History Workshop, No. 25 (1988), 4-30; С. Брајовић, *Ренесансно сцпство и портрет*, Београд 2009, 50-58.

⁴⁶ J. Spicer, *The Renaissance elbow*, A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day, eds. J. Bremmer and H. Roodenburg, Polity Press: Cambridge, 1991, 85.

⁴⁷ Портрет генерала Ранка Алимпића у пуној фигури, рад Стеве Тодоровића из 1882, може се навести као један од примера: Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, Београд – Нови Сад, 2002, 55, 104, 142. За владарске портрете у српској уметности 19. века: И. Борозан, *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2013.

се 1882. два пута представила у овом елитном портретном моделу, са радовима Ханса Канона и Влаха Буковца.⁴⁸

У одабиру седећег или стојећег става за портретно представљање, родни аспект није имао важности – у оба портретна модела појављују се и мушкараци и жене. Само у појединим случајевима, на примерима брачних или породичних парова портрета, може се препознати модификација према динамици родних улога. Такав пример дају портрети Панте Чарапића и његове супруге са малом ћерком, дело сликара Арсенија Петровића (1852-55).⁴⁹ Артиљеријски поручник из познате породице из Белог Потока,⁵⁰ одликовани ратни херој и војничка личност, приказан је у стојећем ставу као адекватном за његов војнички дигнитет. Идентитетски исказ, поред униформе коју носи, употпуњују и атрибути његових војничких успеха – војни дурбин у руци, као и цев топа која се помаља у позадини. Насупрот томе, његова супруга позирала је заједно са дететом, у портретном споју мајке и ћерке, обе у пози седења која је носила далеко пасивнији тон.

Сличан модел следио се и у одабиру ставова за портретисање трговца Бокмаза и његове супруге, чије портрете ради Новак Радонић (1857).⁵¹ Трговац је за свој портрет заузео изразито усправљен став, поред столице на коју је ослонио руку, постижући активну ноту ауторитета. Исти сигнал дао је и гестом подигнуте руке у којој одлучно држи цигару. Насупрот њему, супруга је представљена у знатно пасивнијем маниру, ослоњена на сто за којим седи, са једном руком грацилно приклоњеном уз лице.

Опозиција активности и пасивности, односно модела мушкости и женкости, визуелизована је телесним ставовима и на портретима београдског трговца Тасе Живковића и његове супруге, радовима Ђуре Јакшића (1860).⁵² У представи супруге сусреће се са најчешће одабраном позом женских портрета, међу српским грађанством. Она седи на столици, видљивој само делом наслона, са рукама уздржано положеним у крило. Насупрот ње, представа трговца и његова репрезентативност артикулисани су кроз стојећи став. За разлику од супруге, телесна покретност наглашавала је отворену самоувереност, са једном руком на штапу и другом ослоњеном на бок. У таквим поставкама, портрети брачног пара Живковић парадигматични су пример визуелизације језиком тела друштвено пожељних родних особина.

⁴⁸ И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд 2020, 75-80.

⁴⁹ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, Београд 1976, 50, сл. 48. и 49.

⁵⁰ К. Н. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа врховног војвода, ослободиоца и владара Србије и живот његови војвода и јунака*, Беч 1883, 134.

⁵¹ М. Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979, 152 (кат. бр. 83. и 84), сл. 10. и 14.

⁵² С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, Нови Сад 2020, 166, 167, 171.

Обоје су се представили као егземпли врлина, са једне стране женске пасивности и суздржаности, а са друге мушке одлучности, одважности и преузимања контроле.

Одабир положаја руку био је један најексплицитнијих израза разлике мушкараца и жена, у портретним моделима телесног држања. Препознатљив став подбочености са истуреним лактом, какав се може видети на портрету трговца Живковића, био је гест дугог трајања у портретним представама мушкараца. Са појавом у 16. веку, током своје историје одржавао је иницијалну ознаку смелости, одважности и контроле. Његова појава на портретима често је носила отворено милитантну асоцијацију, посебно у комбинацији са руком на оружју.⁵³ Саопштавајући мужевни или јуначки аспект, рука на боку остајала је у континуитету гест резервисан за мушке портрете, самим тим крајње неприкладан у представама жена.

Исти принцип декларације мужевних врлина садржан је и у ставу руке увучене у прслук или капут. Такође са дугом историјом у портретној пракси, овај гест носио је варијетет карактерних особина – контролисане одважности, утихнуле реторике, мирне акције, као и поноса, али увек ригидно резервисан за сферу мужевности.⁵⁴ У портретној пракси средином 19. века, овакав став руке чешће је одабиран знак социјалне мушке респектабилности. Неколицина портрета угледних грађана даје такав пример, међу којима је портрет Марка Дракулића, трговца из Перлеза (1847), рад Живка Петровића,⁵⁵ или пак портрети новосадског адвоката Константина Николића (1854) и историчара и публицисте Данила Медаковића (1855), које слика Новак Радонић.⁵⁶ И у сликарству Стеве Тодоровића могу се наћи примери таквог позирања на портретима новосадске клијентеле, какав дају трговац Ђорђе Димитријевић и власник гостионице Петар Јовичић (1856).⁵⁷

Конвенције за женско држање на портретима, уобличаване су према моделу женскости која је елиминисала било какву експресију самоуверености, одважности и личног поноса. Телесни аранжмани којима се директно сугеришу идеје о женској моралности, честитости или софистицираности, морали су да буду пиктограм женске врлине. Тако су жене често представљане у позама које закривљеном линијом тела и главе ефектирају женственост, супротно мушкој усправљености. У поставкама су приметни ставови елиминисаних покрета,

⁵³ J. Spicer, *The Renaissance elbow*, 84-128.

⁵⁴ A. Meyer, *Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait*, *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), 45-63.

⁵⁵ О. Микић, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 23 (1987), 80, сл. 13.

⁵⁶ М. Јовановић, *Новак Радонић*, 45, 149 (кат. бр. 47), 150 (кат. бр. 55), сл. 5.

⁵⁷ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 152 (кат. бр. 19), 153 (кат. бр. 23).

спуштених рамена, са рукама уздржано прислоњеним уз тело или пасивно спуштеним у крило и на наслоне, као изравна сугестија на женску моралност или пак ненаметљиву грациозност.

Нешто већу анимираност имале су позе какве заузимају Савка Суботић и жена трговца Бокмаза, на портретима Новака Радонића, са гестом руке која је суптилно приклоњена лицу.⁵⁸ Насупрот томе, много већу присутност имали су ставови са преклопљеним шакама, спуштеним или чврсто приљубљеним уз тело, као исказ женске етике у уздржаности и самоконтроли. Таква поза била је карактеристичан одабир жена које портретише Јован Поповић током свог београдског периода – Милице Божић (1841),⁵⁹ кира Цане Костић (око 1851),⁶⁰ Настасије Јовичић (1849), као и њене ћерке Катарине Медовић (1848).⁶¹ Међу његовом вршачком клијентелом налазе се исти примери, какви су портрет Јелене Шербан (1835-37) и госпође Мештеровић (1850-53).⁶² И међу радовима других портретиста који раде у прекосавским градовима, могу се навести истоветни примери позирања, који су сигнализирани прописани женски декорум са прекрштеним рукама. Међу њима су портрети Павла Симића госпође Младеновић (1848-49) и сликареве мајке Ане (1840),⁶³ затим портрет Жене са црвеном траком (1857) Новака Радонића,⁶⁴ као и Драгиње Радовановић, супруге свештеника коју портретише Јован Клајић (1849).⁶⁵

Контраст у портретним ставовима руку као експресије мушких и женских врлина, најближе предочавају неки од сачуваних парова портрета супружника. Портрети Димитрија и Персиде Сарачевић које слика Новак Радонић (1857),⁶⁶ један су од примера на којима је уочљив такав исказ, у супротстављеном дејству асертивног и пасивног језика. Чврсто усправљену мушку позу Димитрија Сарачевића пратила је и рука на колону, стиснута у песницу. Насупрот томе, благо повијени став његове супруге употпуњавала је рука у крилу, окренута на горе у ознаци препуштености. Слична телесна реторика затиче се и на Радонићевим портретима Данила Медаковића и његове супруге Марије (1855),⁶⁷ са мушким гестом руке заденуте у капут и женским држањем руке у руци, на крилу. И на портретима Гавре и Марије Мијатовић (1864), имућних новосадских економа које слика Павле Симић,⁶⁸ поновио се исти принцип опозита гестова у исказу мушке и женске респектабилности.

⁵⁸ М. Јовановић, *Новак Радонић*, 42, 149 (кат. бр. 36), 152 (кат. бр. 83), сл. 4. и 10.

⁵⁹ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, Опово 1971, 40, 159 (кат. бр. 37); Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века: каталог збирке Народног музеја Београд*, Београд 1987, 134 (кат. бр. 822).

⁶⁰ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 86, 89-90, 178 (кат. бр. 100).

⁶¹ Исто, 83-84, 173 (кат. бр. 81), 174 (кат. бр. 84).

⁶² Д. Куручев, *Портрети из збирке Градског музеја Вршац*, Вршац 2008, 19, 21.

⁶³ О. Микић, Ј. Шелмић, *Дело Павла Симића: 1818-1876*, Нови Сад 1979, 66, 73, кат. бр. 17 и 41.

⁶⁴ М. Јовановић, *Новак Радонић*, 61, 153 (кат. бр. 103), сл. 9.

⁶⁵ Д. Медаковић, *Јован Клајић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 1 (1965), 329, сл. 5.

⁶⁶ М. Јовановић, *Новак Радонић*, 152 (кат. бр. 91. и 92), сл. 1.

⁶⁷ Исто, 45, 150 (кат. бр. 54 и 55), сл. 5. и 6.

⁶⁸ О. Микић, Ј. Шелмић, *Дело Павла Симића: 1818-1876*, 78, кат. бр. 64. и 65.

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ОДЕВНА РЕТОРИКА

У портретним представама, одело је имало есенцијалну важност као исказ вишеструког идентитетског значења. Одабир костима у коме ће се појединац представити, био је управљан конвенцијом репрезентативности, али и свим другим аспектима које одело као комуникацијски конструкт носи.⁶⁹ Оно је говорило о друштвеном и економском престижу, припадности одређеном културном кругу, родном, професионалном или националном идентитету, као и множини порука које су уписиване у одело као означитеља културног идентитета. Тако је и избор костима за позирање увек успостављао динамичан однос портрета и реторике одеће, у коме они заједно визуелно дејствују, производећи читав скуп значења.

На портретима жена 19. века, костим је свакако био интегрални део исказа женскости, детерминисане и јасном дистинкцијом која је постојала између мушког и женског одевног асортимана. У спектру израза друштвеног статуса, женски одевни аранжман на портретима је нудио и одређења попут, класног, економског, брачног, старосног, али увек управљан диктатом владајућих одевних форми. Са тог аспекта портрети су рефлектовали модне системе, њихове промене и укрштања, карактеристичне у српској култури 19. века.⁷⁰ Доминантни модни обрасци који се прате на портретима, уједно дају слику културног плурализма српског друштва – европског грађанског модела у Хабсбуршкој монархији и особеног културног система у Србији.⁷¹ Њихова дистинкција очитовала се кроз модне обрасце који су их карактерисали средином века. Европски и српски грађански костим су тако на портретима жена оперисали као знак припадности одређеном културном моделу. Потоње време обележиће такође овај одевни дуализам, у коме европски кројеви превладавају пратећи друштвену динамику, али без потпуног потискивања српског костима, чије су трајање обезбедиле ознаке националног и традиционалног.

⁶⁹ За приступ изучавању моде као комуникационог система: R. Barthes, *The Fashion System*, University of California Press, 1990; M. Barnard, *Fashion as Communication*, Routledge, 2002.

⁷⁰ Темељну студију о одевању у 19. веку дала је студија: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, Beograd 2006.

⁷¹ О плурализму културних модела код Срба у 19. веку: Н. Макуљевић, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 17-53.

Портрети жена и српско грађанско одело

У пуном замаху портретног сликарства средином 19. века, главно обележје портрета жена у Кнежевини Србији био је истоветни одевни образац, дајући хомогенизовану слику женског одевног кода. Овај временски период обележен је доминацијом такозваног српског грађанског костима, који се скоро по правилу јавља као одабир за портретно представљање жена. Његов репрезентацијски потенцијал, у варијантама скупоцених материјала, раскошних боја, дезена и златовеца, истиче се на низу портрета које изводе водећи портретисти овог периода. Портрети супруга београдског трговца и лекара, Софије Поповић (1850) и Катарине Медовић (1848) које слика Јован Поповић,⁷² портрети Сосане Савић Главинић (1850) или Јелисавете Коцић (1857) од Арсенија Петровића,⁷³ кћери М. Ресавца (1858) од Уроша Кнежевића,⁷⁴ као и Анке Топаловић коју слика Катарина Ивановић (1837),⁷⁵ само су неки од примера визуелне импресије коју је српски грађански костим остављао у свом елитном издању.

Прве форме овог женског ношава појављују се крајем 20-их и почетком 30-их година 19. века у Кнежевини Србији, у време општих политичких и културних промена које су обележиле период иницијалне еманципације од Османског царства.⁷⁶ Са таквим премисама, овај костим ће понети читав сплет културолошких значења. Као одело имућнијег сталежа, који у том моменту чине трговци и занатлије, костим се устаљује у градским, односно варошким срединама. Материјали од којих је рађен, као и сама израда, чинили су га скупоценим артиклом, који је постао изразита социо-економска ознака добростојећег сталежа. Његово устаљивање текло је упоредо са постепеним прихватањем европске моде, али ће средином века заузети примат као главна одевна комбинација жена. Постајући део идентитета новонастајућег грађанства, овај карактеристични костим понео је још једну битну одредницу. Убрзо по његовом устаљивању, он се поимао као креација која је аутентично домаћа, што му је додавало значењску компоненту националног, српског костима. Овакву атрибуцију свакако треба

⁷² Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 83, 84, 85, 174, 175.

⁷³ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 25, 51 (кат. бр. 54), 53 (кат. бр. 69).

⁷⁴ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, Опово 1975, 127.

⁷⁵ М. Врбашки и др., *Нови подаци, испитивања, конзервација и рестаурација слике Катарине Ивановић Млада жена у српском (Анка Топаловић рођ. Ненадовић) из збирке Галерије Матице српске*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XIX/2 (2010), 351-365.

⁷⁶ Неколико темељних студија српског грађанског костима дала је Мирјана Прошић-Дворнић: М. Прошић-Дворнић, *Женски грађански костим у Србији XIX века*, Зборник Музеја примењене уметности 24-25 (1982), 9-28; Иста, *Покушаји реформи одевања у Србији током XIX и почетком XX века*, Градска култура на Балкану (XV–XIX век) 2, ур. В. Хан, Београд 1988, 177-206; М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX века*, 244-271.

разумети у линији са општим политичким променама, у којима је јачао дискурс инвенције аутентичног националног израза.

Само формирање костима било је спонтан процес, мада је вредно помена и сећање које његову појаву повезује са кнежевском породицом, као креацију израђену за кнегињу Љубицу Обреновић и ћерку Петрију поводом њеног венчања.⁷⁷ Одевна креација настала је комбинацијом делова који су аналогни градској одећи других балканских земаља, док се у стилизацији и појединим предметима препознају и европски утицаји. У свом основном облику, српско грађанско одело сачињавала је карактеристична дуга хаљина (фистан), свилени појас (бајадер) лабаво везиван око струка, као и танка марама која је укрштено прекривала груди. Главно обележје костима било је либаде, карактеристичан тип једнобојног жакета, рађеног од атласа и кадифе, по рубовима украшаван тракама и терзијским везом. Елаборирани део овог ношава чинила су и оглавља у виду траке или савијене мараме (бареш), затим феса и тепелука, а које је пратио специфичан бисерни украс.

Порекло главних комада костима из османско-балканског одевног асортимана, читавало се и у карактеристикама као што су разнобојност делова костима, као и конструкција која је подразумевала слојевитост и видљивост доњих слојева. Исто тако се у његовој форми задржао већ постојећи ниво декорума по питању изложености тела, односно његовог потпуног прекривања одећом, за разлику од тада актуелне европске моде са деколтеима и обнаженим рукама.

У симболичној функцији везаној за старосни узраст жене, такође су биле и боје грађанског костима, па су се тако светле боје сматрале подобним за жене млађе генерације, док је таман колорит био одговарајући за старије узрасте.⁷⁸ Поштовање такве етикеције видно је на портрету Младе жене (1853) Јована Поповића, која је позирала у белој хаљини и бајадеру, уз које носи либаде и мараму светлих нијанси.⁷⁹ Бела хаљина је била одабир и млађе жене на портрету Арсенија Петровића, комбинована са црвеним либадетом. Међутим, кроз портрете се сусрећу и примери који нису пратили такав декорум. Стаменка Чарапић, ћерка Карађорђа, на свом портрету Уроша Кнежевића (после 1855) појављује се у костиму изразито светлих нијанси, упркос својој старосној доби.⁸⁰ Такав одабир могао је бити израз личних преференција, али свакако и моменат ексклузивности материјала у којима је костим рађен. У

⁷⁷ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, књ. 1, Београд 1962, 39-42, 63-64; М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 244.

⁷⁸ М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 263.

⁷⁹ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 180, кат. бр. 105.

⁸⁰ П. Петровић, *О једном портрету Уроша Кнежевића*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XVII/2 (2004), 323-333.

сећањима на кнегињу Персиду Карађорђевић, помиње се низ њених омиљених боја, као и да је неке од њих у свили и кадифи она прва понела у Србији.⁸¹ Међу њима је била и крем боја, која управо доминира луксузним костимом у коме је позирала за портрет Катарини Ивановић (1847).⁸²

Симболизмом црне боје, српски грађански тип костима био је адаптиран и потребама израза ожалости.⁸³ У таквом статусу, исказаном кроз црни комплет српског костима, наступила је на свом портрету супруга Стевана Книћанина, који изводи Јован Поповић (око 1851).⁸⁴ У сличној варијанти црног костима представљена је и Јелена Петровић, Карађорђева супруга, на портрету Уроша Кнежевића (после 1852).⁸⁵ Илустративан пример трансформације бојом у опрему за жалост даје и слика *Кнез Милан Обреновић II на одру*, Јована Исајловића млађег (1839).⁸⁶ На овом фунерарном портрету, круг жена породице Обреновић представљен је окупљен око одра умрлог кнеза. Њихове костиме, у којима су присутне обе модне варијанте – и српска и европска, маркира црна боја као декларативна визуелна ознака жалости.

Модна актуелност и статусно обележје српског грађанског одела, рефлектује се и у формама женске опреме за венчање.⁸⁷ Венчана хаљина у то време још увек није формулисана као специјални костим, намењен искључиво обреду венчања, већ је била у линији са актуелном модом и идентична празничној одећи.⁸⁸ Таква одевна издања видна су на портретима на којима су се жене представљале као невесте. Овакви портрети настајали су специјално као меморија на ступање у брак, маркирајући значај догађаја промене социјалног статуса жене. На неколицини портрета које средином 19. века ради Урош Кнежевић, као што су портрет Смиље Вукашиновић (1851), Милеве Наумовић (1852) или сестре Стевана Книћанина,⁸⁹ невестинско издање претпостављало је комплетну опрему српског грађанског костима, као свечане одевне комбинације. Једини идентификациони маркер њихове улоге као невесте, чинио је бели прозирни вео, уклопљен у оглавље са белим цветним аранжманом у виду венца.⁹⁰

⁸¹ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у староме Београду*, Београд 1965, 62.

⁸² М. Тимотијевић, Р. Милаиловић, *Katarina Ivanović*, Београд 2004, 17, 110, сл. 15.

⁸³ М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 265.

⁸⁴ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 86-88, 178, кат. бр. 98.

⁸⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 117.

⁸⁶ Б. Вуксан, *Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 20 (1984), 99-115.

⁸⁷ М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 265.

⁸⁸ Д. Маскарели, *Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду*, Зборник Музеја примењене уметности 7 (2011), 31.

⁸⁹ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 113, 115; Лј. Милановић, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, Serbian Studies. Journal of the North American Societa for Serbian Studies, Vol. 21, No. 2, 2007, 181-189.

⁹⁰ М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 265, 339.

Српско грађанско одело у улози костима за венчање, могао је и симболиком беле боје да означи статус невесте, као ознаком чистоте и невиности.⁹¹ У такву праксу уклопљено је и сећање да је венчани костим Петрије Обреновић, ћерке кнеза Милоша, био беле боје у свим својим деловима, као лична замисао и израда Љубе терзије. Хаљина и бајадер били су израђени од беле свиле, уз које је носила либаде од белог атласа. Као невеста носила је и велики миртин венац са прозачним велом, заједно са белом лепезом и сунцобраном, поклоњеним од младожење.⁹² Сличан је био и невестински костим Јелене Грујић, супруге Јеврема Грујића, који је понела приликом венчања 1856.⁹³ Белу хаљину типа фистана пратила је опрема са бајадером, тепелуком и либадетом. У овој венчаној хаљини појавила се на костимираној забави Кола Српских Сестара Мица Протић, супруга гувернера Народне банке, као хаљини њене покојне старемајке.⁹⁴

У српском костиму беле боје портретисала се као невеста Клеопатра Карађорђевић, ћерка кнеза Александра Карађорђевића. Портрет је израдио Урош Кнежевић,⁹⁵ у том моменту дворски сликар, у знак меморије на догађај њене удаје за Милана Петронијевића, 1855. године.⁹⁶ Изглед невестинског костима на портрету, у комбинацији златовеза, скупоцених материјала и чипке, говорио је додатно у прилог њеног високог друштвеног статуса. Да бели костим ипак није био ексклузивитет, резервисан само за кнежевску ћерку, показују још два портрета невести Уроша Кнежевића из средине 19. века, на којима су се обе представиле у овом истоветном издању.⁹⁷

Бели одевни комади српског грађанског одела нису били предвиђени искључиво за венчано издање. У симболичном говору боја и материјала, могли су фигурирати и као свечани и ексклузивни одевни артикал. У таквој варијанти костима позирала је за свој репрезентативни портрет кнегиња Јулија Обреновић (1865),⁹⁸ као комбинацији белог атласног либадета

⁹¹ Исто, 265.

⁹² П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, Београд 1962, 63-64.

⁹³ Како је у својим сећањима забележио Јеврем Грујић, свадбена свечаност је по избору била скромна, без игре и раскоши, сведена на црквени обред и ручак у уском кругу породице: Ј. Грујић, *Животопис Јеврема Грујића*, прир. З. Петровић, Аранђеловац 2009, 37. Венчана хаљина Јелене Грујић чува се у колекцији Дома Јеврема Грујића: <https://domjevremagrujica.com/top-5-doma-jevrema-grujica>

⁹⁴ Фотографија Мице Протић у овом костиму објављена је на насловној страни часописа *Жена и свет*, бр. 4, Београд 15. 4. 1927.

⁹⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 112.

⁹⁶ О венчању Клеопатре Карађорђевић и Милана Петронијевића: *Шумадинка. Лист за књижевност, забаву и новости*, IV, бр. 9, 28. јануар 1855, Београд, 36.

⁹⁷ Оба портрета део су колекције Народног музеја у Београду. Један се води са насловом Девочка у белом (1850-51), док је други из 1854. заведен као портрет Клеопатре Карађорђевић, што би се могло оспорити с обзиром на годину њеног венчања, као и да нема сличности са Клеопатриним ликом: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 82-83 (кат. бр. 506), 86 (кат. бр. 526).

⁹⁸ Портрет је непоуздано приписан Урошу Кнежевићу: П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 139, 149-150 (кат. бр 22).

извезеног златовезом и беле сукње с кринолином. Краљица Наталија је такође поседовала српски костим од белог атласа, у коме је наступала у свечаним приликама. Изглед краљице у њему забележен је на серији фотографија, које је 80-их година 19. века урадио Никола Лекић.⁹⁹

Портрети жена, костим и национални идентитет

Поимање српског костима као аутентичног, *домаћег*, дало је основу да он постане кључно и препознатљиво реторичко средство у визуелном исказу националног идентитета. Ефектност такве његове примене евидентна је у примерима када је биран за свечана појављивања, контрастно уобичајеној гардероби европских кројева. Посебно у време када спрам модних образаца губи на актуелности, његова симболика „народног“ традиционалног ношава остаје на снази. Са таквим премисама можемо га видети на портрету Косаре Генчић (1907), супруге министра Ђорђа Генчића.¹⁰⁰ Сликару Николи Милојевићу, она је позирала у пуној опреми српског грађанског костима.¹⁰¹

Симболична употреба српског костима била је посебно значајна међу житељкама изван Србије, као што је на простору Аустријског царства, за које је његово облачење било декларативни исказ националне припадности.¹⁰² Један од таквих примера даје костимирање Мине Караџић, ћерке Вука Караџића, одрасле и едуковане у Бечу.¹⁰³ У свом одевном инвентару, поред уобичајених европских модела, Мина је поседовала и препознатљиве делове српског грађанског костима, у којима се појављује на одабраним свечаностима. Таква прилика био је и Словенски бал у Бечу, манифестација на којој су се кроз костиме, музику и одабране игре, ревијално представљале карактеристике словенских народа. Управо као ношиво које је погодовало догађају, Мина Караџић је у балским наступима носила свој српски костим.

⁹⁹ М. Милорадовић и др., *Династија Обреновић у фондовима Народне библиотеке Србије*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2017, 58 (кат. бр. 55); А. Јовановић, О. Карановић, *Династија Обреновић: предмети из групе архивске грађе у Рукописном одељењу Матице српске*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2020, 156-157 (кат. бр. 86).

¹⁰⁰ *Ђорђе Генчић (1861-1938) : политичар и индустријалац*, прир. А. Ј. Јанузи и В. Тодоров, Зајечар 2019.

¹⁰¹ У. Рајчевић, *Сликар Никола Милојевић 1865-1942*, Београд 1999, 77-78 (сл. 24), 85-86, 158.

¹⁰² М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka.*, 266-267.

¹⁰³ О Мини Караџић: Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, Београд 1974.

Њена целокупна појава била је сензација која је имала одјека. О томе се могло читати у новинским извештајима, који помињу Минин изглед на балу у „народном србијанском руву“.¹⁰⁴ Песник и публициста Лудвиг Аугуст Франкл, са којим се Мина упознала на балу одржаном 1847, исписаће тим поводом и стихове, инспирисан њеним изгледом „у српске земље заносном руху“.¹⁰⁵ Шест година потом, исти призор Вукове ћерке са бала Франкл ће поменути и у једном чланку, описујући „вити лик ћерке његове у дивну руву србијанском.“¹⁰⁶

Исте године Мина Караџић је позирала за свој графички портрет код познатог бечког литографа Габријела Декера.¹⁰⁷ Франкловим подстицајем,¹⁰⁸ на портрету се поновило њено издање са бала, претварајући Минину „национализовану“ појаву у трајну визуелизацију. Литографија је тако осведочила њено издање коме су либаде и фес давали националну препознатљивост. У истој замисли српског костима, као важног за „интересантност портрета“, Франкл је дао чак и предлог Мини да се испод њеног лика на графику унесу стихови из народне песме, чиме би међусобно дејство костима и текста свакако појачавало исти ефекат.¹⁰⁹

Сличан пример одевне манипулације дају и портретне представе Милице Стојадиновић Српкиње, књижевнице 19. века, такође са простора Аустријског царства.¹¹⁰ У време њене прве посете Вуку и Мини Караџић у Бечу 1851, као тада већ остварена песникиња, она ће такође позирати за графички портрет.¹¹¹ Наручен код Анастаса Јовановића и то Вуковим ангажовањем, портрет је свакако имао значаја за јавну афирмацију младе песникиње. За прилику позирања за портрет, Милица је заменила своју уобичајену европску одевну варијанту, костимирајући се у српско грађанско одело, као вид визуелног преображаја у национални идентитетски образац.¹¹² Сама Милица није поседовала српски костим, па је сва

¹⁰⁴ Помен Мине доноси чланак из *Сербских народних новина* (бр. 8, 28. јануар, 1845), као и из листа *Даница, хорватска, славонска и далматинска* (бр. 8, 20. вељаче, 1847): Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, 42, 134 (нап. 134. и 137).

¹⁰⁵ П. П. Ђорђевић, *Из Минине „Споменице“*, Бранково коло 29, II, (18/30. јул), Сремски Карловци 1896, 906; З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, Вуков зборник, ур. В. Новак, Београд 1966, 639.

¹⁰⁶ *Туђин о митроноши песнику Његошу*, Стражилово, год. 2, бр. 3, 16. јануар 1886, Нови Сад, 91-94. Видети такође: З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, 640.

¹⁰⁷ Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, 44, 116.

¹⁰⁸ Писмо Лудвига Аугуста Франкла Мини Караџић, 2. август 1847: Архив САНУ, 8699/1503. Писмо је са немачког превела др Јелена Илић Мандић, на чему јој искрено захваљујем.

¹⁰⁹ Писмо Лудвига Аугуста Франкла Мини Караџић, 2. август 1847: Архив САНУ, 8699/1503.

¹¹⁰ За Милицу Стојадиновић Српкињу: Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад 2010; Р. Гикић Петровић, *Библиографија радова о Милици Стојадиновић Српкињи*, Нови Сад 2007.

¹¹¹ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића: првог српског литографа*, Београд 1962, 11-13, 95; М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017, 295-312.

¹¹² М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 309-310.

прилика да је позајмица либадета и феса дошла од Мине Карацић, чему сведочи и њихова блиска форма на обема литографијама.

Тежњу да се на портретима национално декларише путем костима, Милица Стојадиновић ће показати и поводом других својих представа. Тако њен портрет који је радио Павле Симић (1850-51),¹¹³ у издању каквом је данас познат, вероватна је последица накнадних сликарских интервенција, у циљу преправке костима и то према Милициним личним захтевима. Из њене сачуване преписке, сазнаје се намера да се овај портрет преправи и да се на њему „намолује“ српско одело, уз напомену да њој не приличи да „онако европски буде одевена“.¹¹⁴ Ова планирана преправка би стога могли бити либаде и фес, које на Симићевом портрету носи уз европску хаљину. Досликани према Милициним инструкцијама, они су заокруживали њен лик у жељеном националном идентитету.¹¹⁵

Српски грађански костим имао је знатну улогу и за јавно представљање српских кнегиња у 19. веку. Са учитаним националним ознакама, то је била одевна варијанта која је владарски статус могла ефектно да повеже са националном заједницом, уједно производећи визије стабилности, традиције и легитимитета, потребне владарском политичком телу.¹¹⁶ Цитирање делова националног костима у оделима европских владара и дворског окружења имало је већ утврђену праксу. Такве пример у 19. веку даје грчка краљица Амалија која је као званичну одећу усвојила делове костима са националном конотацијом.¹¹⁷ Аустријска царица Елизабета је за прилику крунидбених свечаности 1867. у Будимпешти, симболично као краљица Угарске понела хаљину креирану према угарском националном гала костиму.¹¹⁸

Српски грађански костим је за кнегињу Персиду Карађорђевић представљао једину одевну комбинацију. Таква њена појавност може се разумети у логици ондашње актуелности костима, али исто тако и као тенденциозни одабир, с обзиром на постепену појаву европске моде у елитним круговима. Разлика кнегињиних свечаних издања од свакодневних у српском костиму, подразумевала је раскошност одевних комада, њихову скупocenост, као и богатство

¹¹³ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818-1876)*, Нови Сад 1979, 74, 121 (кат. бр. 52); М. Јовановић, *Павле Симић у манастиру Кувездину*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 15 (1979), 235.

¹¹⁴ Писмо Ђорђу Рајковићу, из Врдника, 27. јуна 1862: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991, 93

¹¹⁵ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818-1876)*, 74.

¹¹⁶ И. Ћировић, *Између моде и нације: национални костим и репрезентација кнегиња и краљица у Србији 19. века*, Држава и политике управљања (18–20. век), ур. П. Крестић, Београд 2017, 279-301.

¹¹⁷ N. Macha-Bizoumi, *Amalia Dress: The Invention of a New Costume Tradition in the Service of Greek National Identity*, *Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style*, volume 1, no. 1 (2012), 65-90; N. Macha-Bizoumi, *The Amalia Costume: The Visual Symbol of the Transition from the Oriental Past to Western Modernity (19th Century)*, *Patterns of Magnificence: Tradition and Reinvention in Greek Women's Costume*, ed. N. Lemos, The Hellenic Centre, London 2014, 48-55.

¹¹⁸ В. Наманн, *Empress Elisabeth 1837–1898, The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, ed. Polly Cone, New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, 144.

украса. Престижност одевних материјала било је уједно и поље за јавно истицање кнежевског статуса. Тако Владан Ђорђевић бележи у својим успоменама појаву кнегиње на богослужењу, која је „увек носила српско одело од свиле и кадифе“.¹¹⁹ Сећања која је забележила Полексија Димитријевић такође говоре за кнегињу Персиду да је неке боје свиле и кадифе она прва понела међу женама.¹²⁰ У престижним српским костимима, кнегиња је позирала за своје званичне портретне представе. Два портрета које је израдила Катарина Ивановић током свог боравка у Београду,¹²¹ као и графичка портретна представа Уроша Кнежевића,¹²² оставили су сведочанство о појави кнегиње у луксузном издању, елаборираном кроз раскошност српског костима и пратећег аксесоара.

Значајну функцију српски грађански костим имаће и за наредну кнегињу, Јулију Обреновић. У то време уследило је његово делимично стилско мењање, заједно са све већим упливом европске моде, чиме је уједно јачала и његова аура националног и традиционалног. Са таквим атрибутима, реторика српског костима је за кнегињу Јулију постала кључни елемент јавног појављивања, с обзиром да су њеном страни порекло и другачија вероисповест изискивали стабилизујућу тачку легитимитета.

Непосредно по венчању с кнезом Михаилом 1853, кнегиња Јулија је у својој опреми већ имала усвојене делове српског костима, којима се користи за јавно представљање. Тако је за прилику фотографисања пред Анастасом Јовановићем позирала носећи либаде, главни део српског грађанског одела.¹²³ Пуна форма тог ношава постала је потом њена главна одећа, бирана за појављивање на јавним свечаностима. Већ приликом свог првог доласка у Србију 1859. године, за свечани дочек понела је српски костим. Значај тог симболичког чина био је истакнут у коментару новинског извештаја: „Стекавши се свет није знао мере у изливању својих радостних чувства кад је угледао светло лице госпође књагиње, кад ју је видео у кола сести у прекрасном народном оделу србском поред љубимца нашег, миле надежде отачаства, драгог супруга свог, светлог књаза наследника.“¹²⁴ Идентичну одевну верзију кнегиња је носила и у потоњим наступима, што су савременици у својим описима посебно наглашавали. Исте године, на свечаности освећења барјака који је кнежевски пар поклонили војсци, Јулија је била „у србском одјелу, које јој је прекрасно доликовало.“¹²⁵ Милан Ђ. Милићевић забележио је опис кнежевског пара на литургији у Саборној цркви, на имендан кнеза Михаила 1861.

¹¹⁹ В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, књ.1, Нови Сад 1927, 87.

¹²⁰ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у староме Београду*, 62.

¹²¹ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 165 (кат. бр. 15, 16).

¹²² П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58–59, 60, 121.

¹²³ Р. Антић, *Анастас Јовановић: талботипије и фотографије*, Београд 1986, 153 (кат. бр. П 306).

¹²⁴ *Србске новине*, год. XXVI, бр. 78, 4. јул 1859, Београд.

¹²⁵ Препис из дневника Косте Поповића Жежевичанина, за 11. октобар 1859: В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, 154.

године: „На литургији кнез носи генералску униформу и руског Белог орла. Кнегиња је обучена српски: На глави има тепелук од крупног бисера, свуд околу окићен смиљем као венцем. По врх свег одела обукла је бунду од белог атласа: ’Лепа је као горска вила!’ шапутаху Београђани, гледајући је кад кроза цркву пролажаше ка својему столу.”¹²⁶ Посебно адекватан био је одабир истог костима за прославу јубилеја Таковског устанка, 1865. године. За манифестацију националног и династичког карактера, кнежевски пар је понео на себи одела која су декларативно говорила о идеалним представницима читаве националне заједнице. Како је описао Коста Х. Христић, кнез Михаило је на свечаности носио „старинско властелинско” одело, док је кнегиња била „у скупоценој народној ношњи, у беломе атласном либадету опшивеном златом и с тепелуком од крупнога бисера са брилијантским гранама”.¹²⁷

Костим с националним обележјем био је и на официјелним ликовним представама кључна реторичка тачка око које се лик кнегиње конструисао. Носећи либаде, Јулија се представила на графичкој представи младог кнежевског пара, штампаној у Бечу код Х. Герхарта (*H. Gerhart*).¹²⁸ Српски костим био је одабран и за званичан кнегињин портрет, непоуздано приписан Урошу Кнежевићу.¹²⁹ На њему се кнегиња Јулија појављује са препознатљивим деловима српског костима, либадетом и појасом бајадером, укомпонованим уз модерну сукњу са кринолином.¹³⁰ Целокупној појави прилагођени су и њена фризура у традиционалној форми плетеница, увезаних око бареша, као и огрлица у виду ђердана, који су употпунили креацију национализованог лика кнегиње.¹³¹

Успостављен као репрезентативна одећа кнегиња, српски грађански костим је наставио континуитет и за време наредне кнегиње, потоње краљице Наталије Обреновић, транспонован у сферу владарског „свечаног орната”. Већ на самом почетку њене улоге као српске кнегиње, искоришћен је реторички потенцијал овог костима. О томе сведоче портрети кнежевског пара, урађени непосредно по њиховом венчању.¹³² Изведени у олеографији, која је омогућавала

¹²⁶ М. Ђ. Милићевић, *Кнез Михаило у споменима некадашњег свог секретара: из последњих девет година кнежева живота*, Београд 1896, 69-70.

¹²⁷ К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937. (друго издање), 8. Видети и: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 266.

¹²⁸ Примерак се чува у аустријској Националној библиотеци, сигнатура POR0059218: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=5229289

¹²⁹ За портрет кнегиње Јулије: П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, 139, 149-150 (кат. бр 22).

¹³⁰ Сукња с кринолином је заменила фиштан у седмој деценији 19. века: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 258.

¹³¹ К. Mitrović, *Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia*, Између: култура одевања између Истока и Запада: зборник 64. годишње конференције, 25-30. септембар 2011, ур. М. М. Менковић, Београд 2012, 43-44.

¹³² Примерци портрета сачувани су у пару у збирци манастира Крушедол: Д. Живанов, *Оставитина династије Обреновић у манастиру Крушедолу*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 328-329 (кат. бр. 3 и 4).

ширу популаризацију, портрети су предочавали ново династичко утемељење које је наступило кроз брачну унију, али такође и лик нове кнегиње са којом се јавност тек упознавала. Управо са аспирацијом да се јавности понуди њена идеална слика, одабир кнегињине одеће за портретисање био је српски грађански костим. Са таквом одевном комбинацијом, лик Наталије могао је бити успешно трансформисан из идентитета новопридошле странкиње у ауру националне кнегиње.

Српски костим биран је за појављивање Наталије Обреновић у свечаним приликама, када је његова симболика била посебно ефектна. Таква су, на пример, била присуства богослужењима у цркви, међу којима је костим био нарочито примерен на молебалу одржаном 1876. „за успех српског оружја”.¹³³ Исту одевну варијанту, с јасном манифестацијом националног, Наталија је понела и у новој улози краљице. Поводом пријема за Српске Цвети 1882, који је уследио убрзо по проглашењу Краљевине, Милан Ђ. Милићевић оставио је у својим дневничким белешкама и њен опис: „Краљица има на глави тепелук од бисера, а либаде и хаљина су јој од бела атласа.”¹³⁴

До времена проглашења Краљевине, српски костим је био главно издање на визуелним представама кнегиње Наталије. Како се на њима може видети, костим је био креација која је спајала актуелне модне трендове са деловима српског грађанског одела. Уз савремену хаљину са турниром комбиновани су либаде, бајадер, као и оглавља типична за српски костим. Иако преформулисани у савременији модни крој, изглед ових делова задржан је у мери јасне препознатљивости, дајући целокупном костиму обележје националног. У таквом издању, кнегиња Наталија се може видети на графичкој представи објављеној 1876. у листу „*Illustrated London News*”. Графика коју потписује М. Иријарт (*M. Yriarte*), урађена је према фотографији бечког фотографа др Јозефа Секеја (*Josef Székely*), праћена насловом који је појашњавао да је кнегиња у српском националном костиму.¹³⁵ Слично ношиво кнегиња има и на представи Карла Гебела (*Carl Goebel*), из 1881. године.¹³⁶ Уз хаљину савременог кроја, кнегиња је понела либаде украшено златовезом, заједно са појасом који евоцира традиционални бајадер. На серији фотографија, урађеним као њен официјелни портрет атељеа дворског фотографа

¹³³ Дневник Милана Ђ. Милићевића, Архив САНУ 9327, 1004 (30. новембар 1876), 1778 (22. фебруар 1884); Н. Крстић, *Јавни живот*, II, прир. М. Јагодић, Београд 2006, 328; И. Борозан, *Између самоинсценирације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39 (2011), 86.

¹³⁴ М. Ђ. Милићевић, *Из успомена М. Ђ. Милићевића*, Српски књижевни гласник књ. XXXIII, н. с. (1931), 599; А. Stolić, *Dvor u Beogradu (1880–1903) između tradicionalnog i modernog*, Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века II, ur. L. Perović, Београд 1998, 111.

¹³⁵ *Princess Nathalie, wife of Prince Milan, in the servian national costume*, *The Illustrated London News*, No. 1930, vol. LXIX, July 22, 1876, 77, 90.

¹³⁶ К. Mitrović, *Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia*, 44–45.

Николе Лекића,¹³⁷ Наталија се такође представила у луксузној варијанти овог костима. Његов симболички капитал појачавала је и бела боја атласа од кога је израђен – управо такав костим она је понела у новој улози краљице, на поменутој свечаности поводом Српских Цвети. Званична фотографија краљице у свечаном националном орнату, била је посебно значајна у времену њеног уздрманог положаја. Тако је ова фотографија одабрана за публикување у календару Орао 1889. године, као илустрација уз извештај о миропомазању краља Александра у Жичи. Такво „национално“ издање краљеве мајке употпунио је и пратећи текст, својеврстан панегирик поводом њеног повратка у земљу, завршен речима „Ви сте, Величанство, била Мајка Србије”.¹³⁸

Употреба српског костима у представама Наталије Обреновић евидентна је све до 1882. године, од када је приметно дошло до промене њеног јавног имица и то у новом статусу краљице. Почевши од портрета које 1882. године раде Ханс Канон и Влахо Буковац, па преко свих потоњих, као константна имица краљице Наталије утврдиће се издање у балским хаљинама, по последњој европској моди. Таквим одабиром тоалете за своје портрете, Наталија је определила правац креирања своје јавне репрезентације и то према сопственом укусу и преференцијама. О томе нас индиректно обавештава и сам аутор једног од портрета, Влахо Буковац. У својој аутобиографији, сликар је забележио сећање о разговору са Наталијом у вези балске тоалете, у којој је желела да је представи. Истом приликом, како Буковац записује, она му се поверила да се њој не свиђа њен „службени краљичин орнат“, јер је превише „начичкан и препун драгуља“, мислећи при том на свој парадни српски костим.¹³⁹ У таквом наводу може се наћи потврда о постојању избора који је краљица Наталија правила, између официјелне одоре у виду српског костима и модне одевне варијанте, којој ће на крају дати примат, претварајући је у свој заштитни знак.

Са наредном краљицом Драгом Обреновић дефинитивно је прекинут континуитет српског грађанског костима, као официјелне владарске одоре. У то време он је као ношиво већ имао знатно редуковану употребу, са сталешки измењеном симболиком. Краљица Драга је за своје „национално“ издање применила, пак, другачију одевну стратегију. У њеној јавној презентацији, национална компонента се поставила као кључни елемент, око којег се мобилисала и целокупна пропагандна мрежа. Одмах по објави веридбе с краљем Александром Обреновићем 1900, започета је популаризација нове краљице првенствено истицањем њеног

¹³⁷ Једна од верзија фотографског портрета, која је била у поседу Чедомиља Мијатовића, публикована је у: Mrs. Northesk Wilson, *Belgrade the white city of death. Being the history of King Alexander and of Queen Draga*, London 1903. Примерци из ове серије фотографија такође су објављени у: М. Милорадовић и др., *Династија Обреновић у фондovima Народне библиотеке Србије*, 58 (кат. бр. 55); А. Јовановић, О. Карановић, *Династија Обреновић: предмети из групе архивске грађе у Рукописном одељењу Матице српске*, 156-157 (кат. бр. 86).

¹³⁸ *Орао, велики илустровани календар за годину 1890*, ур. С. В. Поповић, Нови Сад 1889, 17-18, 118.

¹³⁹ V. Bukovac, *Moj život*, Zagreb 1918, 100.

српског порекла. За разлику од претходница, Јулије и Наталије, Драгина „српска крв” послужила је као сигуран аргумент легитимности краљеве изабранице, на чему се даље базирао и њен имиџ краљице Српкиње.¹⁴⁰ У истој идејној замисли, краљица Драга је наручила израду посебног свечаног костима, креираног по угледу на средњовековну властелинску одећу.¹⁴¹ Како је записала у сећањима њена сестра Ана Милићевић, то је био краљичин „државни костим”, креација „средњовековног стила, какве су српске владарке, у сјајном добу српства, пре Косова, носиле”.¹⁴² Нацрт за израду костима поверен је Владиславу Тителбаху,¹⁴³ као истакнутом познаваоцу и истраживачу српског етнографског и културног наслеђа.¹⁴⁴ Костим је израђен у женској Раденичкој школи¹⁴⁵ и златом везен у терзијској радњи Светислава Љ. Костића.¹⁴⁶ Креиран према актуелним истористичким идејама, краљичин костим је идеолошки увезивао њену појаву са „славном“ националном прошлошћу. Данас о његовом изгледу најбоље сведоче официјелне фотографије краљице, популарисане и кроз представе на разгледницама.¹⁴⁷ Одора пурпурне, традиционално владарске боје, са везеним апликацијама државног симбола, двоглавог орла, израђена је у еклектичној форми која је реферисала на средњовековну владарску одећу. Комплетирано са велом и дијадемом, краљица ју је носила у свечаним приликама и на државне празнике,¹⁴⁸ дајући подстицаја и другим дворским дамама да носе хаљине кројене по сличном узору.¹⁴⁹ Појаву краљице у свом српском костиму, бежелили су и новински написи. Лист Мали журнал пренео је као београдску вест, да је Њено Височанство Краљица била у храму, а потом и за време примања у Двору, „у костиму властелинке из Немањина доба. Овај костим је врло лепо, укусно и богато израђен, да врло леп утисак чини на свакога”.¹⁵⁰

¹⁴⁰ А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009, 128–152.

¹⁴¹ К. Mitrović, *Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia*, 45–46.

¹⁴² А. Милићевић-Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, Београд 1995, 141.

¹⁴³ *Српска везиља*, год. I, бр. 2, фебруар 1903, Вршац, 11.

¹⁴⁴ О Владиславу Тителбаху: О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Београд 1983, 43–55; Ј. Трајков, *Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа*, Корени VII (2009), 23–29; Т. Јовановић Чешка, *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах (1847–1925) и његово време*, Београд 2015.

¹⁴⁵ Т. Корићанац, Љ. Танеска, *Београдско женско друштво: 1875–1941*, Београд 1995, 59 (кат. бр. 19). Видети и: А. Милићевић-Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, 141.

¹⁴⁶ *Српска везиља*, год. I, бр. 2, фебруар 1903, Вршац, 11. Према нацртима Владислава Тителбаха, исти терзија и Раденичка школа били су задужени и за израду покроба за кивот Светог краља Стефана Првовенчаног, дар краљевског пара Александра и Драге Обреновић манастиру Студеници 1902. године: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 198.

¹⁴⁷ С. Бојковић, *Заоставштина Обреновића у Историјском музеју Србије*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 147 (кат. бр. 435, 436); А. Марушић, *Обреновићи у збиркама Музеја рудничко-таковског краја*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 289–290 (кат. бр. 56).

¹⁴⁸ А. Милићевић-Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, 141.

¹⁴⁹ Такав костим сачуван је у Музеју града Београда, који је припадао Даници Блазнавац, супрузи Војислава Блазнавца, краљевог ордонанс-официра: Д. Ванушић, *Дворски костим Данице Блазнавац из Музеја града Београда*, Годишњак града Београда LV-LVI (2008–2009), 225–238.

¹⁵⁰ *Мали журнал*, год. IX, бр. 52, 22. фебруар 1902, Београд.

Портрети жена и европска мода

Средином 19. века, упоредо са доминацијом српског грађанског костима у Србији, међу урбаним житељима постепено се прихватала и европска мода. Такво укрштање два одевна модела осликавало је целокупну културну специфичност тога времена. Одомаћени културни модел представљао је у много чему симбиозу европских утицаја и османско-балканских образаца, која се читавала и у одевним обрасцима. О паралелној употреби два различита начина одевања, живо сведочи запис Ото Дубислава Пирха из 1829, неретко цитиран у студијама костима управо као важан приказ културног амбијента тога времена.¹⁵¹ Обилазећи кућу београдског трговца, Пирх је дао прецизан опис дуализма у начину одевања и уређењу домова, који се постепено јављао међу грађанством. Тако он бележи ентеријер састављен од две собе, у којој је једна била намештена по европском начину, док је друга била по турском. Уз то је Пирх приметио и одело домаћице, окачено у свакој соби, те је једно било „све по немачком начину скројено и искићено; аљине, шешири, капе, све модерно и елегантно“. У другој соби било је „српско одело домаћице, богато постављено кожом и у бљештећем шаренилу.“ Даље у тексту дато је и појашњење о наменама две одевне комбинације: „У кући је домаћица, често одевена мешовито, у либадету кожом постављеном, црвеним папучама, а на глави јој је франачки убрадач. Потпуно франачко одело она облачи онда када се спрема за посету парлаторији земунској“.¹⁵²

Испрва спорадичан уплив европског костима, почео је 40-их година 19. века да буде све присутнији. Да су потребе за њим постојале међу добростојећим житељима, сведочи и робни асортиман који стиже увозом из Аустрије, као и посредно из Француске и Енглеске, у којима се појављују мушка одела, шивене хаљине, шешири и други европски модни артикли.¹⁵³ Поред увоза, у то време долазе у Србију и кројачи из иностранства, најчешће српског порекла, са искуством рада по европским модним кројевима. Према њиховом оглашавању у новинама, може се видети да је понуда постојала за израду и мушких и женских одела. Тако се Јован Димитријевић препоручио 1844. за кројење мушких одела „по најновијем укусу“, док је Павле Темелковић огласио да је са десет момака из иностранства дошао за израду женских хаљина,

¹⁵¹ Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год., ур. В. Чубриловић, Београд 1970, 687-688; М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX века*, 238; Д. Маскарели. *Мода у модерној Србији: мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду*, Београд 2019, 18.

¹⁵² О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд 1900, 32.

¹⁵³ Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*, 690.

по најновијим „француским и бечким журналима.“ Пар година потом, у Београд је стигла и прва машамода, Персида Милошевић из Новог Сада, специјализована за женске шешире „по бечком укусу“.¹⁵⁴

На прихватање новина првенствено су утицали досељеници из редова чиновништва, трговаца и занатлија, као и домаћи трговци који су природом посла били везани за прекосавске крајеве. Нарочити подстицај у ширењу европске моде десио се након 1848. године, са већим приливом Срба из Угарске.¹⁵⁵ Управо то време обележила је нагла промена у мушком одевном репертоару, посебно у редовима чиновника. Како бележи у успоменама Димитрије Маринковић, пре тога су само понеки од „великаша“ и чиновника носили европско одело, а после буне „сви саветници почели су да доондашње одело замењују капутима, а највише атилама. И кад су 1850. год. прописане униформе, то су људи који су носили турске чакшире, морали се навићи на панталоне, онда су почели носити и обичне панталоне.“¹⁵⁶

Таква смена у мушким оделима наступила је када је међу женама добростојећих слојева био доминантан српски грађански костим, чиме су се два одевна система сада укрстила и на релацији мушког и женског. Слика тако добијеног културног контраста најбоље се очитује у портретима супружника тога времена. Један од примера представљају портрети брачног пара Савић-Главинић (1850) које слика Арсеније Петровић.¹⁵⁷ Сосана је за свој портрет позирала у типичном српском оделу, са фистаном, бајадером и либадетом, као костиму који ју је представљао у најрепрезентативнијем издању. Насупрот томе, њен супруг Ђура, угледни београдски трговац, портретисао се у европском грађанском оделу – са црним жакетом, белом кошуљом високог оковратника и увезаном црном машном. Сличне примере дају и портрети Стеве Тодоровића, као што су Косте Овчаревића и његове супруге (1861) или портрети Ленке и Димитрија Јоксића (1861),¹⁵⁸ на којима су њихова свечана издања исказана кроз српско и европско одело.

Арсеније Петровић слика у Београду и брачни пар Поповић, Андрију и Персиду (1845-50), обоје представљени у оделима по европској моди. Такав раритетан пример модне усаглашености објашњава се пореклом Персиде, која се као ћерка трговца из Панчева удала за београдског трговца.¹⁵⁹ Међутим, улазећи у другу половину века, европска мода постаје све присутнија у Србији, постајући још једно обележје жена из добростојећих породица. Тоалете

¹⁵⁴ Исто, 691.

¹⁵⁵ Исто, 688, 691; М. Прошић-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 239-240.

¹⁵⁶ *Успомене и доживљаји Димитрија Маринковића 1846-1869*, ур. Д. Страњаковић, Београд 1939, 15-16.

¹⁵⁷ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, Београд 1976, 25, кат. бр. 53. и 54.

¹⁵⁸ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, Београд – Нови Сад 2002, 155 (кат. бр. 37, 38, 40), 156 (кат. бр. 41).

¹⁵⁹ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 21, кат. бр. 29 30

се све више поручују из иностраних салона, док се полако умножавају домаће кројачке радње које су нудиле израде тоалета, према најновијим европским журналима. На окупљањима, каква су била посела, разговарало се о моди, а информације су се делиле преко специјализованих модних журнала, који су стизали из Беча и Пеште.¹⁶⁰

Смену модног система, као нову културну парадигму, сликовито показују два портрета Томаније Обреновић, супруге Јеврема Обреновића. Њен први портрет датира из 1827. године, рад Павела Ђурковића, настао у склопу његових изведби за круг Обреновића.¹⁶¹ Овај рани портрет Томаније данас представља и један од најстаријих сачуваних женских портрета из Србије 19. века. Уједно, исти портрет се истиче по важности и као визуелно сведочанство костима тога времена, особене османско-балканске форме из кога је произашло потоње српско одело.¹⁶² Разнобојност, шарени дезени материјала, златовез, заједно је чинило одлике овог костима. Више од две деценије касније, сасвим другачију визуру даје њен портрет који ради Аристид Економа (1850-60). На њему се Томанија представила у хаљини по савременој европској моди, као новом идентитетском обрасцу.¹⁶³

Томанијина хаљина са деколтираним раменима и уским струком, деликатност чипке чија прозирност открива погледу руке, сведеност боје на сјај црне свиле, давали су уједно и нови контекст у исказу феминитета. Стилска актуелност таквог модног обрасца, показује се и компарацијом са портретима жена из угарских средина и њиховом европском модом. На портретима Даме у белом (1851) или Јелене Стефановић Виловски (око 1850) од Николе Алексића, Марије Димитријевић (1865) или Савке Суботић (1853) од Новака Радонића, свака од њих је представљена у хаљини истог стила.¹⁶⁴ Актуелне форме истицале су деколтеима обнажена рамена, док су руке такође остајале откривене. Са утегнутим струком и широком сукњом, све заједно је кодирало женственост у манипулацији телесном линијом и игри његовог откривања и сакривања. У истом својству деловали су и визуелни ефекти које су производили материјали хаљина, у комбинацији преливања сјаја сатена и прозирности чипке, увезујући се са идеалима женске лепоте и деликатности.

Портрет Томаније Обреновић може се узети као најава доминације новог културног обрасца, који је крајем 60-их година узимао све више маха. У том процесу саображавања са

¹⁶⁰ Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*, 688-703; М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i роčetkom XX века*, 375-393, 443-490.

¹⁶¹ Портрет је публикован у: П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, 159 (кат. бр. 45).

¹⁶² М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i роčetkom XX века*, 251.

¹⁶³ П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, 159 (кат. бр. 46).

¹⁶⁴ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, Нови Сад 1974, кат. бр 23. и 34; М. Јовановић, *Новак Радонић*, 149 (кат. бр. 36), 159 (кат. бр. 206).

европским културним моделом, свакако су једни од експонената били Јеврем и Томанија Обреновић. Већ тридесетих година 19. века, њихов дом у Београду постао је центар нових европских тенденција – од градње куће по европској архитектури, уређења ентеријера, едукације деце, па до организовања посела и окупљања образоване елите.¹⁶⁵ Њихова ћерка Анка, образована у режији приватних учитеља, већ са тринаест година објављивала је преводе приповедака, нешто касније писала је и дневник, а такође је била међу првим девојкама које су у едукацију имале уврштено и свирање клавира. У склопу Анкиног раног доба затиче се и навод да је међу првима понела костиме по европској моди.¹⁶⁶

Слику о све већем укрштању одевних модела код жена крајем 60-их година, дају описи јавних манифестација, на којима се сабирала водећа елита. Такав догађај био је и поводом османске предаје градова 1867. године. У име тријумфа политике кнеза Михаила, сутрадан по свечаној предаји на Калемегдану, организован је бал у згради Београдске општине, са званицама из читавог државног врха, дипломатије и осталих угледника из разних крајева. За прилику „првог бала у слободном Београду“, свечане тоалете жена показале су различитости крајева, те су девојке из Угарске биле у тоалетама бечким и по последњој моди, док се међу гошћама из Ниша нашла ношња са свиленим димијама. На осталима се могао видети луксуз и сјај како српског костима тако и европске тоалете.¹⁶⁷ Описујући овај бал, Полексија Димитријевић-Стошић забележила је утисак који је модну европеизацију увезао са читавом политичком променом: „Те вечери, захваљујући лепом расположењу и луксузном одевању кнежевих гостију, Београд је први пут у својој историји заблистао у своме сјају и својој елеганцији. У великим просторијама Београдске општине, где се кнежев бал одржавао, Београд, судећи по луксузној женској тоалети, западноевропског стила, није више представљао балканску касабу, већ један нови западноевропски град, који се, у тим данима, нагло почео да еманципује“.¹⁶⁸

Наредне деценије обележила је превласт модног европског начина одевања у Србији. Таква пракса носила је са собом и праћење смене модних стилова, који све више добијају убрзање. Моделовање хаљина са кринолинама, варијанте моде са турнирима, већа диференцијација у одевним комадима према дневним и вечерњим приликама, све је било усаглашено са трендовима који су долазили из европских модних центара. Модне промене и

¹⁶⁵ Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2015, 103-105; Н. Јовановић, *Dvor gospodara Jevreta Obrenovića: (1816-1842)*, Београд 2020, 109-122.

¹⁶⁶ Б. С. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића: 1804-1850*, Београд 1901, 525-528; П. Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у старом Београду*, 14-19, 68-77; Р. Гикић Петровић, *Дневник Анке Обреновић*, Нови Сад 2007; Ж. Војиновић, *Принцеза Анка: скица за портрет Ане Обреновић, прве списатељице обновљене Србије*, Београд 2010.

¹⁶⁷ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Кључеве Белог града: поводом прославе сто година ослобођења Београда од Турака*, Београд 1967, 165-181.

¹⁶⁸ Исто, 166.

разноликости одразиле су се и у портретној репрезентацији. За разлику од утиска хомогености коју је српски костим средином века давао на портретима жена, до краја столећа се у портретним представама може пратити сав диверзитет који је европска мода доносила.

Примаран концепт самопрезентације који је одређивао за портрет најсвечаније одело, такође у овом периоду није имао више приоритет. Жене су се портретисале у различитим одевним модалитетима, чији је одабир показатељ веће либерализације у портретном исказу индивидуализма личности, која је уједно превазилазила потребу за класним истицањем.¹⁶⁹ Као парадигме таквог принципа могу се истаћи портрети Љубице, ћерке сликара Стеве Тодоровића. На једном је позирала у балској тоалети (око 1890), док се на другом појављује у дневној одевној варијанти (1910-20).¹⁷⁰

Појава одела за дневне активности на портретима, може се видети у низу дела, какве су представа уметникове жене Љубомира Александровића (око 1875),¹⁷¹ или Марије Вучетић, супруге новосадског адвоката Илије Вучетића, коју слика Марко Мурат (1897).¹⁷² Никола Милојевић портретисао је у таквом издању своју супругу Милицу, као и Жену са чипканим оковратником или Госпођу са бисерном огрлицом.¹⁷³ Супруга Стеве Алексића позирала му је за портрет (1901) у једноставној блузи, са црном машном, на којој је унет и специфичан детаљ у виду вилиног коњица.¹⁷⁴ Одећу без много украса, једноставне и строге затворене форме, носе на портретима Јелица Станојевић (1890) и госпођа Шумановић (1895), које слика Степа Тодоровић.¹⁷⁵

Балске тоалете су и даље фигурирале на портретима жена, као одабир за појачани утисак репрезентативности и несумњиву ознаку класног статуса. У њима их видимо на неколицини портрета Стеве Тодоровића, какве су Јелене и Милице Новаковић, супруге и ћерке Стојана Новаковића (1888), као и Паулине, супруге Владана Ђорђевића (1882).¹⁷⁶ У балској тоалети наступила је и Јелена Грујић (1888), за портрет рађен у репрезентативном формату, са фигуром обухваћеном до колена. У пару са портретом Јеврема Грујића, Степа Тодоровић их је изложио на Светској изложби у Паризу 1889, као радове који су били најбољи репрезенти његовог сликарског умећа.¹⁷⁷

¹⁶⁹ О променама у одевном значењу крајем 19. и почетком 20. века: D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, Теорије и политике рода. Rodni identiteti u književnostima i kulturama југоисточне Европе, ur. T. Rosić, Београд 2008, 207-219.

¹⁷⁰ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 171 (кат. бр. 142), 175 (кат. бр. 164).

¹⁷¹ М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942, кат. бр. 82; Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 18 (кат. бр. 73).

¹⁷² Љ. Вучетић, *Легат Радојке Вучетић у Музеју града Новог Сада*, Годишњак Музеја града Новог Сада 9 (2013), 100.

¹⁷³ У. Рајчевић, *Сликар Никола Милојевић 1865–1942*, Београд 1999, 171 (сл. 62), 175 (сл. 75), 176 (сл. 80).

¹⁷⁴ Ј. Јованов, *Стеван Алексић: 1886–1923*, Нови Сад 2008, 72, 92 (кат. бр. 37).

¹⁷⁵ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 171 (кат. бр. 140), 172 (кат. бр. 149).

¹⁷⁶ Исто, 167 (кат. бр. 113), 170 (кат. бр. 134, 135).

¹⁷⁷ Исто, 169 (кат. бр. 131, 132), 252.

Балска тоалета која је стајала на врху одевне хијерархије, имала је значајну улогу и у представности краљице Наталије Обреновић, као визуелна манипулација која ју је издвајала у сферу владарског примата. На челу такве одевне реторике стоје њене официјелне представе из 1882. године, које су пратиле и Наталијин нови статус краљице. Радови Ханса Канона и Влаха Буковца, оба су приказала Наталију у одабраним гала тоалетама.¹⁷⁸ Формати ових портрета, у приказу целе фигуре, допуштала су да се модно издање представи у пуном сјају гламура. На Каноновом портрету, рађеном према фотографији бечког фотографа Јозефа Ловија (Josef Löwy),¹⁷⁹ краљица је заузела профилни став, као честу позу у женском представљању. Поставка тела у профилу излагала је посматрачу модни дизајн, концентрисан на задње делове хаљина, са богатим драперијама и дугим шлеповима. Профилна поза такође је истицала и силуету, коју је целој фигури давала тадашња мода хаљина са турниром. Заједно са корсетима, турнирима је постизана наглашена S линија женског тела, замишљена као идеални модус. Исти тип хаљине из спектра високе моде, краљица је одабрала и за портрет Влаха Буковца, у виду сатенске беле балске хаљине, отвореног деколтеа и са турниром од кога се спуштају меки слојеви дугог шлепа.

У случају краљице Наталије, склоност моди и праћење трендова постајало је диктат њеног имица, који ће имати далек одјек у јавности, надилазећи дворске кругове.¹⁸⁰ Од репрезентативних портрета Канона и Буковца, на свим наредним представама Наталије нормирала се идеална слика краљице у модном гламуру, у складу са њеним личним укусом. Портрети које раде Стева Тодоровић (око 1880),¹⁸¹ Фридрих Вајланд (1887),¹⁸² као и три портрета непознатих аутора из колекције Народног музеја,¹⁸³ сви су понављали мотив краљице у гала тоалети. За Тодоровићев портрет, који ради у неколико реплика, чак је поново послужила иста фотографија Јозефа Ловија по којој је радио и Канон, очигледно бирана као издање којим је краљица била најзадовољнија.

¹⁷⁸ И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд 2020, 75-80.

¹⁷⁹ Примерак фотографије публикован је у: Н. Плавшић и др., *Обреновићи у збиркама Музеја Крајине у Неготину*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 242 (бр. 29)

¹⁸⁰ И. Борозан, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39 (2011), 115-125.

¹⁸¹ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832–1925*, 164–165 (кат. бр. 99, 102); Д. Ванушић, *Конак кнегиње Љубице: дворска резиденција Обреновића и стална поставка Музеја града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 40 (кат. бр. 24); Д. Вукелић, *За успомену и ревносну службу: краљевски дарови и меморабилије Обреновића у збирци Дома Јеврема Грујића*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2020, 254-256, 258 (кат. бр. 2).

¹⁸² С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 19, 121 (кат. бр. 350).

¹⁸³ П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, 140, 153-154 (кат. бр. 31, 32, 33).

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И АКЕСОАР

Женски аксесоар преносио је бројне поруке, увезане са родним идентитетом, као и социјалним и економским статусом. Артикали популарни у 19. веку, као што су сунцобрани, лепезе, рукавице и марамике, били су модни аксесоар који је у много чему кодирао женскост, увезујући се са скупом атрибута који су стајали насупрот идеалима мушкости. Излазак жене подразумевао је ношење аксесоара, чија је улога у корену била заштитна – од сунчеве светлости, врућине, као и додира са прљавим. Тиме су уједно ови реквизити пројектовали идеју о деликатности женског организма, нежности која је потраживала заштиту од опасности. Њихова употреба се постављала као продужетак стереотипизираних женствености, у ознакама пасивности, крхкости и деликатности.¹⁸⁴

Женски аксесоари били су исто тако и реквизити који су подржавали креацију телесне перфекције жене. Сунцобрани и рукавице сакривали су кожу од штетности светла – нежна кожа и светла пут били су цењени идеал женске лепоте, који је уједно одашиљао и статусни сигнал, као ознака заштићености од физичког рада. Рукавице у својству прикривања коже доносиле су и додатне стимулансе у имагинацији сензуалности – у сакривености од погледа и интимног додира, као и игри провиривања кроз чипку. Лепеза је такође имала својство које је превазилазило улогу расхладног инструмента. Око начина манипулације и поигравања са њом створен је читав језик емоционалних сигнала, са улогом прихватљивог кокетирања у јавности.¹⁸⁵

Поседовати и носити аксесоар такође је била јасна ознака статуса и преимућства. Пре масовне продукције која их је учинила доступни свим класама, аксесоари су били видљиви показатељи престижа и просперитета, манифестација елитне друштвене позиције.¹⁸⁶ Такве премисе биле су особито изражене у време када се ови артикли појављују у Србији, заједно са другима из спектра европског асортимана, добијајући на популарности као последња мода и луксуз. Бранислав Нушић је, у својим писањима о старом Београду, напоменуо као догађај појаву првог сунцобрана 1827. године, који се тада називао „зоненширм“.¹⁸⁷ Терка кнеза Милоша, Петрија Обреновић, добила је на дан свог венчања од младожење белу свилену

¹⁸⁴ А. Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, London: Berg Publishers, 2012, 9.

¹⁸⁵ За женски аксесоар који је био у пракси током 19. века: А. Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, London: Berg Publishers, 2012.

¹⁸⁶ Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год., ур. В. Чубриловић, Београд 1970, 691.

¹⁸⁷ Б. Нушић, *Стари Београд*, Београд 1984, 107.

лепезу и бели свилени сунцобран, за који се помиње да је први пут виђени у Србији на тај дан.¹⁸⁸ Рукавице у ово време такође постају део градског ношава и мушког и женског аксесоара, уклопљене у европске модне трендове. Често набављане из центара какви су Будимпешта, Беч, Париз и Брисел,¹⁸⁹ разликовале су се у формама на мушке и женске. Дамске рукавице, индустријске или занатске израде, биле су сашивене од најфинијих материјала, танке коже, свиле, чипки и тила, у свим варијантама уско пратећи руку.¹⁹⁰

Аксесоари као централни у дискурсу женског манира и статуса, били су један од есенцијалних елемената и у женској портретној репрезентацији. У томе су приметно доминирале марамике и лепезе, очигледно као артикли прикладни за портретни декорум. Појава сунцобрана на портрету Јелене Здравковић остаје раритетан пример. На портрету Уроша Кнежевића (1838),¹⁹¹ она је позирала са отвореним сунцобраном беле боје, украшеним цветним мотивом. Ексклузивност његовог поседовања у том моменту, водила је очито ка потреби да се на портрету истакне у знак социјалног престижа. Међутим, као аксесоар намењен искључиво боравцима у екстеријеру, он се неће усталити у портретним аранжманима.

Рукавице су такође артикал који се не појављује на портретима жена у српском грађанском костиму. У том погледу остаје као раритетан пример представе Перке Топузовић од Анастаса Јовановића, који је у њен портретни аранжман уврстио и рукавице смештене на столу поред.¹⁹² Различит је случај на портретима грађанки у европским модним кројевима, на којима рукавице чине стандардизован аксесоар. Неколико је таквих примера на портретима које слика Никола Алексић, као што су Еуфемije Малетић, супруге трговца из Врањева,¹⁹³ или Еуфемije Веселиновић из Кикинде.¹⁹⁴ Његов је и портрет непознате жене који се данас води под називом Жена са рукавицама, управо према овом аксесоару.¹⁹⁵ Ђура Пецић је своју супругу Кристину представио како држи рукавице (1860).¹⁹⁶ Такође су и као обавезни део

¹⁸⁸ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, 63-64.

¹⁸⁹ О изради рукавица у Београду од 70-их година 19. века: М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i рошетот XX века*, 409.

¹⁹⁰ В. Медић, *У рукавицама. Колекција рукавица у Етнографском музеју у Београду*, Београд 2007, 5, 8.

¹⁹¹ О. Батавељић, *Неколико портрета чланова породице Здравковић Ресавац*, Историски гласник 3 (1954), 151-154.

¹⁹² Е. Н. Блануша, *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића: из збирке Кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 260, 270 (сл. 7).

¹⁹³ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, Нови Сад 1974, кат. бр. 38.

¹⁹⁴ Колекција Народног музеја у Кикинди: <https://kultura.rs/objekat/2488123-eufemija-ro%C4%91i-mun%C4%87an-od-kornje-ve> (приступљено 13. 2. 2022)

¹⁹⁵ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, кат. бр. 33.

¹⁹⁶ О. Микић, *Српско сликарство 18–20. века: одабране студије*, Нови сад 2005, 342, 345.

балске тоалете истакнуте у руци на портрету Јелене Грујић, коју слика Стева Тодоровић (1888).¹⁹⁷

Портретни декорум налагао је да се рукавице као аксесоар углавном држе у руци, истакнуте као визуелни знак поседовања. Ређи су примери, као на портрету Теодоре Радосављевић од Јована Поповића (1856), да је позирање претпостављало рукавицу навучену на руку.¹⁹⁸ Комбинацију ова два начина манипулисања са рукавицама, представља портрет Миле Поповић, супруге свештеника из Модоша, који ради Павел Петровић (1840).¹⁹⁹ Она је у ставу подигнуте руке на којој је навучена рукавица, док у њој држи и другу рукавицу, истичући је као ознаку имовног статуса и женске респектабилности.

За разлику од рукавица, лепеза је често присутни аксесоар на портретима жена које следе оба одевна и културна кода, како онај одомаћен у Србији тако и европски. У оба модела, лепеза је била утемељена као обавезни део декорума за жене добростојећих слојева, као јасна ознака отмености, софистицираности, али и поседовања луксузног артикла. Као компаративни примери могу се истаћи портрети Љубице Миленковић (око 1844) од Николе Алексића и Жена са лепезом Новака Радонића (1857),²⁰⁰ заједно са београдским портретима Уроша Кнежевића, Аспазије Леко (1857) и сестре Стевана Книћанина.²⁰¹

Материјали у којима су лепезе рађене такође су визуелно инпутирале социјални статус жене. Средином 19. века видимо их на портретима у тада актуелним варијантама, израђиване са дршкама од слоноваче, корњачевине или у мање луксузној верзији од дрвета.²⁰² На портретима ћерки М. Ресавца од Уроша Кнежевића (1858), истакнуте су у рукама скуповеније верзије, са широким дршкама на којима се прелива сјај слонове кости и позлаћених орнамената.²⁰³ Мање раскошни ефекат има лепеза коју држи Млада жена у српском костиму од истог сликара (1849), са тамном дрвеном дршком.²⁰⁴ Кнегиња Персида Карађорђевић је такође за свој портрет Катарини Ивановић (1847) позирала са лепезом луксузне израде, у комбинацији белих материјала и позлате, која је уједно истицала и кнежевски високи статус.²⁰⁵ Специфичне израде биле су лепезе израђене од перја, посебно популарне 80-их година 19.

¹⁹⁷ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 169 (кат. бр. 132)

¹⁹⁸ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 192, кат. бр. 217.

¹⁹⁹ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001, 232, 443 (сл. 2).

²⁰⁰ Д. Куручев, *Портрети из збирке Градског музеја Вршац*, 22-23, 24-25, кат. бр. 40. и 48.

²⁰¹ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 69, 128; Lj. Milanović, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, 181-189.

²⁰² Низ примерака лепеза из овог периода сачуван је у музејским колекцијама, међу којима се истиче збирка Музеја града Београда: Љ. Крстић-Поповац, *Београђанка XIX века: из збирке Музеја града Београда*, Београд 2001, 49-50.

²⁰³ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 127.

²⁰⁴ Исто, 112.

²⁰⁵ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 165, сл. 15.

века. У портретним представама оне су добијале посебан третман, са уложеним трудом сликара да се визуелизује њихова сензитивност и евоцира осећај додира какав перје производи. Примери се могу видети на портретима Маре Прерадовић (1899) и Милице Николајевић (1899) које слика Стеван Алексић.²⁰⁶ Са истим типом лепезе представила се и краљица Наталија Обреновић, на портрету Ханса Канона (1882).²⁰⁷

На портретима се лепезе појављују скоро по правилу склопљене, што такође треба разумети као социјалну ознаку доброг укуса и правило женског портретног декорума. За разлику од овакве конвенције, лепеза је у јавној социјалној функцији превазилазила улогу аксесоара као расхладног средства или показатеља имовног статуса. Око начина манипулисања лепезом, гестикулацијом отварања, комплексне игре са прекривањем и откривањем делова лица, био је креиран читав језик одашиљања порука о емоционалним стањима, посебно ефектним као врста кокетерије и флертности.²⁰⁸ Такву праксу изражавања емоција, укратко је описао и Димитрије Аврамовић у једном од својих новинских чланака. Оцењујући лепезу као артикал који је од највеће важности за госпође, он извештава о потреби школе њеног држања „Јербо се лепеза различним начином, по вољи притјажатељке мицати може, од љутине, од стида, из забуне, од страха, од радости, из љубави и т. д, јербо госпоје с лепезом тако добро, као и с очима говорити, плакати, и смејати се могу (...)“²⁰⁹

Лепезе су биле и објекти погодни за остављање записа и слика, као и за меморије на одређену личност или догађај. У збирци Завичајног музеја у Земуну, сачувана је лепеза која је служила као врста споменара. Припадала је Софији Турчин из Панчева, а на њој се између осталог налазе и слике Аксентија Мародића, као и Уроша Предића и Стевана Милосављевића.²¹⁰ Специфичан је и примерак лепезе са Словенског бала у Бечу (1861), који се чува у Музеју примењене уметности. Њен украс се састоји од распореда игара, са представама парова по националности. Испод сваког је портрет значајног песника, представника свога народа, па тако српски пар прати лик Његоша.²¹¹

²⁰⁶ Ј. Јованов, *Стеван Алексић: 1876-1923*, 187, 188, кат. бр. 17. и 20.

²⁰⁷ И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд 2020, 77 (сл. 18).

²⁰⁸ А. Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, 75-85.

²⁰⁹ Д. Аврамовић, *Школа лепезе*, Подунавка: додатак књ Србскимъ новинама, бр. 36, 7. септембар 1845, Београд, 150.

²¹⁰ З. Маринковић, *Лепеза из Збирке Народног музеја у Земуну*, Зборник Музеја примењене уметности 12 (1968), 145-147.

²¹¹ Добрила Стојановић, *Распоред игара са Словенског бала у Бечу 1861.*, Дигитална библиотека Музеја примењене уметности, Београд, приступљено 16. јул 2021., <https://mpudiglib.omeka.net/items/show/50>.

На портретима жена, марамице се појављују као најчешће изабран аксесоар, везан за конвенцију њеног ношења у руци као ознаке правилног понашања и префињености.²¹² Као визуелни симбол женскости, оне су материјализовале у продужетку руке наводе о деликатности, али и чистоћи преведеној на ниво женског морала. Марамица је стога скоро увек била предмет сликареве пажње на портретима, у ефектима мекоће свилених материјала, провидности чипке и њихове белине, чиме се уједно сигнализирала врлина и грацилност жене. Таква визуелизација марамица, као кључног момента женског декорума, може се видети на већем броју портрета. Утисак њихове софистицираности приказују радови најтраженијих портретиста, какви су портрет Анице Рајовић (1850) или супруге Стевана Книћанина (око 1851) које слика Јован Поповић,²¹³ Сосане Савић Главинић (1850) од Арсе Петровића,²¹⁴ или пак портрет Јулијане Стефановић (1850) од Уроша Кнежевића.²¹⁵ Исти женски декорум са марамицом понавља се и у радовима сликара прекосавских области, као што су портрет Ангелине Јовановића од Николе Алексића (1859),²¹⁶ или супруге Трифуна Младеновића од Павла Симића (око 1850),²¹⁷ као и на портрету Зорке Прерадовић (1899) од Стеве Алексића.²¹⁸

На понеким портретима, марамица је била и место додатног уписивања идентитета представљене. На портрету Калине Протић коју слика Јован Поповић, као и на Јакшићевом портрету супруге трговца Живковића, марамице у рукама жена понеле су и детаљ са извезеним иницијалима који су се нудили посматрачу.²¹⁹ Исто тако је и манир држања марамице могао бити додатни знак моралних квалитета жене. Приметно је да на свом портрету супруга Живковића држи строго склопљену марамицу у рукама. На исти начин марамицу носе супруга Стојана Симића коју слика Антун Хладен, као и Карађорђева супруга Јелена Петровић, на портрету Уроша Кнежевића.²²⁰ Тако сложене марамице исказивале су конзервативни морални кодекс, који је укидао било какву могућност сентименталног исказа какву је расклопљена марамица могла понети.

²¹² О конвенцији и симболици држања марамице на женским портретима ранијих периода: S. S. Dickey, *'Met een wenende ziel ... doch droge ogen': Women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 332-367; B. Mirabella, *Embellishing Herself with a Cloth: The Contradictory Life of the Handkerchief*, *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*, (Ed.) B. Mirabella, University of Michigan Press, 2011, 59-82.

²¹³ Никола Кусовац је у студији о сликарству Јована Поповића приметио да су марамице биле омиљени и типичан реквизит Поповићевих портрета у времену од 1850. до 1853. године: Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 87.

²¹⁴ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 25, 51 (кат. бр. 54).

²¹⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 110.

²¹⁶ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, 136 (кат. бр. 25).

²¹⁷ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 445 (сл. 58).

²¹⁸ Ј. Јованов, *Стеван Алексић: 1876-1923*, 187 (кат. бр. 15).

²¹⁹ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 179 (кат. бр. 101); С. Мишић, *Бура Јакшић: између мита и стварности*, Нови Сад 2020, 167.

²²⁰ М. Prošić Dvornić, *East Meets West Again: The Formation of National Costumes in the 19th-Century Balkans. The Example of Serbia*, *Између: култура одевања између Истока и Запада: зборник 64. годишње конференције*, 25-30. септембар 2011, ур. М. М. Менковић, Београд 2012, 17 (fig. 1); П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 117.

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И НАКИТ

Накит изложен на телу, важан је део појавности индивидуе и ритуала самопрезентације. Управо у портретним представама може се сагледати у множини својих функција и значењских слојева. Убележен на телу портретисаних особа, појављује се у својој примарној намени, ношења и излагања погледу. Као орнаментални артефакт који наглашава телесне фрагменте, врат, прсте или зглобове руку, он је објекат који „интегралан са телом привлачи поглед изнова и изнова“.²²¹ Накит као елаборирани орнамент исто тако је доносио и низ других саопштења, везаних за економску моћ и друштвени статус портретисане индивидуе, као визуелизована имовина из домена луксуза и драгоцености која се излаже посматрачу.

Асортиман накита који је у Србији био у употреби средином 19. века, кореспондентан је са културним и друштвеним струјањима. Међу српским грађанским сталезом на простору Аустријског царства, европски стилови накита су постали мода још у другој половини 18. века, да би у Србији потражња за таквим накитом расла тек са постепеним консолидовањем државе. У склопу уплива средњоевропског културног модела, расте и интерес за европске стилове накита, најпре међу урбаним становништвом, који ће постепено преузимати примат спрам традиционалног накита кујунцијске израде.²²² Средином 19. века јувелири из Беча израђују накит по поруџбини, доносећи га и на продају у Београд. Заједно са њима, у престоницу пристижу и српски златари, са подручја под аустријском управом.²²³ Центри набавке накита у то време били су Беч и Пешта, а појављује се и понуда из Француске, судећи по новинским огласима из 1865, у којима се нуде француски накит и „драгоцености за женскиње“.²²⁴ Нови златари – јувелири, који уче у Бечу, Пешти и Паризу, постепено заузимају водеће место, спрам кујунција који својом понудом нису могли да одговоре на потражњу за новим стиливима накита. Сведочанство томе пружају спискови еснафа из 60-их година 19. века. Списак еснафа сајцијско-кујунцијског у Београду 1861. наводи двадесет и једног мајстора, да би се 1867. број знатно променио са само шест кујунција, тринаест сајција и већ осам златара.²²⁵

²²¹ M. Pointon, *Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body*, Trauer Tragen – Trauer Zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, ed. G. Ecker, Munich: Fink Verlag, 1999, 68.

²²² Из литературе о накиту у Србији 19. века, издвајамо: Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до XX века: каталог изложбе*, Београд 1969; Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд 1969; С. Перишић и др., *Накит из збирки Музеја града Београда*, Београд 1981.

²²³ В. Хан, *Примењена уметност у Београду од хатишерифа до предаје градова (1830-1867)*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867. год., ур. Васа Чубриловић, Београд 1970, 670.

²²⁴ Исто, 673.

²²⁵ С. Перишић и др., *Накит из збирки Музеја града Београда*, Београд 1981, 54.

Поседовање скупоценог накита било је део акумулације луксузних и економски вредносних артефаката, који су приликом ношења и јавног излагања сведочили о друштвеном престижу. Дарован и наслеђиван, накит је исто тако био и носилац сентименталних вредности, показатељ емоционалног односа или меморија на поједини догађај. Тако је Милева Вукомановић добила као свадбени дар наруквицу изузетне јувелирске израде из Минхена, урађену од злата и са цветом декорисаним брилијантима. На њој је угравиран и натпис *За успомену, Минхен, 1888 г.* са иницијалима *ВТМ*. Дар је стигао од Велимира Теодоровића, сина кнеза Михаила, који ју је упутио Милевином веренику Петру Раносовићу Раносу, инспирисан једним његовим подвигом у Минхену.²²⁶

Даровање и наслеђивање накита имало је и подразумевану финансијску добит у случају скупоцених комада. Управо путем сачуваних тестамената може се добити оквирна слика о инвентару накита у имућним породицама 19. века. Један од познатијих јесте тестамент Илије Коларца из 1861. године, који даје пресек имовинског стања мушког и женског накита.²²⁷ Илустративнији пример везан је за његову супругу, Синђелију Коларац, пореклом из београдске трговачке породице, која је преминула 1855. у Пешти.²²⁸ О садржају њеног накита сазнаје се кроз тужбу Драгиње Петровић, коју је пред Судом вароши Београда покренула 1897. да би као једина наследница добила накит своје сестре Синђелије. Тужба доноси попис накита кога чине двадесет и четири ставке – уз сваку је наведен материјал, понегде и облик накита, као и новчана вредност сваког појединачног комада:

- „1. Минђуше брилијантске и коље брилијанско на златном ланцу, све у једној кутији, у вредности 300 дук. цес.
2. Велике минђуше дијамантске, у вредности 80 дук.
3. Сахат, зелено емалиран, дијамантима искићен, на великом ланцу с брилијантским шубером, у вредности 120 дук. цес.
4. Игла велика брилијантска, у вредности 100 дук. цес.
5. Браслетне брилијантске, у вредности 100 дук. цес.
6. Браслетна у форми руке, окићена брилијантима, у вредности 100 дук. цес.
7. Браслетна, опет у форми руке, која држи цвет, окићена дијамантима, у вредности 30 дук. цес.
8. Две браслетне малиране (што их је покојница звала венецијанске) у вредности 60. дук.

²²⁶ М. Бујић и др., *Обреновићи у колекцијама Музеја примењене уметности*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац, 2014, 202 (кат. бр. 51)

²²⁷ Б. Перуничкић, *Управа вароши Београда 1820-1912*, Београд 1970, 808-811.

²²⁸ М. Ђ. Милићевић, *Илија Коларац, добротвор српске просвете*, Београд 1896, 111-120. За Синђелију Коларац, такође: М. Јовановић-Стојимировић, *Силуете старог Београда*, Београд 1971, 50-51.

9. Минђуше златне велике (венетијанске) у вредности 15 дук.
10. Златан ланац велики, што се онда носио око врата, у вредности 40 дук. цес.
11. Две гривне (рајфа) златне у вредности 20 дук. цес.
12. Гарнитура од шлифованих корала у величини лешника у злату (минђуше и један ред око врата и два око руку) у вредности 50 дук.
13. Златне минђуше са по једним каменом дијамантским, у вредности 30 дук. цес.
14. Двоје минђуша обичне златне, округле, у вредности 10 дук. цес.
15. Један велики дијамантски прстен, ружа, у вредности 60 дук. цес.
16. Два велика прстена дијамантска, руже, у вредности 40 дук.
17. Један прстен са плавим каменом и око тога камена са брилијантима, у вредности 60 дук. цес.
18. Један прстен са три дијамантска камена на реду, у вредности 10 дук.
19. Један прстен са једним каменом дијамантским, у вредности 5 дук. цес.
20. Један велики дукат венетијански са мрежом и ланцем у вредности 20 дук. цес.
21. 6 мамудија, 10 рубија, 4 стара дуката, 4 ћошајлије, два мања, два већа, у вредности 25 дук. цес.
22. Једна велика сребрна кутија за наките, у вредности 15 дук. (Исправља на рочишту да је кутија златна).
23. Једна корпа сребрна за женски рад, у вредности 5 дук.
24. Једно велико огледало (дамен-шпигл), у вредности 5 дук.²²⁹

Поједини комади накита из Синђелијиног инвентара могу се видети и на њеном портрету, који ради Сиферт (1843).²³⁰ Одабрани украс за прилику портретисања чинили су бисерна огрлица и брилијантске минђуше, као и брош који се истиче на хаљини, опточен драгим камењем. Њене обе руке наглашавају крупне наруквице, праћене прстењем.

У 19. веку накит је првенствено асоциран са женскошћу, иако је имао важност и у асортиману мушког аксесоара. Његов одабир за прилику портретисања употпуњавао је визуелни исказ женске репрезентативности, док форме накита и начин ношења информишу путем портрета о актуелним културним праксама жена. Неколико представа из средине 19. века могу се издвојити као примери луксузних варијанти накита и његовог излагања, какви су били актуелни међу житељкама прекосавских области. На портрету Даме у белом од Николе Алексића (1851), накит се појављује као важна фокусна тачка.²³¹ Акценат је стављен на

²²⁹ Б. Перуничкић, *Управа вароши Београда 1820-1912*, 812-813. Опис ове судске парнице доноси: К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937, 309-310.

²³⁰ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 206-207, кат. бр. 1274.

²³¹ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, 135 (кат. бр. 23).

масивну златну огрлицу, урађену у виду нанизаних листића, са драгим каменом у средини. Испод се на белини хаљине истиче златни брош у виду машине. Обележје лику жене дају и крупније висеће минђуше, раскошне јувелирске израде од злата и са драгим камењем. Њена рука је такође украшена низом наруквица од различитих материјала, наниза црвених перли, злата са цветоликом израдом и црвеним камењем, као и златних и сребрних гривни. Исто тако је и сваки прст руке декорисан разноврсним прстењем. Сличан модел се сусреће и на портрету Јелене Виловски, такође од Николе Алексића (око 1850).²³² Њену појаву одликује масивна златна огрлица, са раскошно орнаментисаним средњим делом. Истоветне израде су и њене крупне висеће минђуше, као и наруквица изложена погледу на подигнутој руци, коју прати и златно прстење. Орнаментални детаљ представља и игла у коси, опточена бисерима и драгим камењем, која се сјајем истиче на црној плетеници.

Портрет Јелисавете Чварковић од Уроша Кнежевића (1850-52) може се такође навести као потврда исте праксе богатог истицања накита, каква је постојала и међу београдским житељкама.²³³ У хаљини европског модног кроја, каква се види и на претходним портретима, она је за свој представу понела на себи читав комплет накита, састављен од крупних минђуша, огрлице, броша, наруквица, као и прстења које прекрива прсте обе руке.

Поседовање накита и појавност жене нису били регулисани искључиво кроз императив репрезентативности. Другачија етикеција везана за кићење може се видети на неколицини портрета, на којима је присуство накита крајње сведено. За свој портрет Лаура Поповић из Кикинде позирала је пред Николом Алексићем (крај 4. дец. 19. века), носећи само мале минђуше.²³⁴ Исти сликар аутор је и портрета Софије Ракић, на којој се могу видети само два прстена на подигнутој руци (50-те год. 19. века).²³⁵ Ђура Пецић сликао је Марију Ђошков, такође из Кикинде. У црном костиму и са црном марамом која прекрива главу, она држи подигнуту руку на којој се истиче само бурма.²³⁶ Такав рестриктиван однос према накиту још један је од показатеља разноликости манипулисања његовим значењима. Осим питања личног укуса у праксама кићења, релација жене и накита садржала је скоро по правилу и потенцијал за тему моралности и врлина жене. Као артефакт луксуза, његово излагање често је било укрштано са евалуацијом социјалног владања жене и препорученим идеалима скромности.

Дискурзивност накита и појмови женског морала пратили су и праксе кићења, какве се устаљују међу грађанским сталезом у Србији. У време уплива накита европских стилова,

²³² Исто, 138 (кат. бр. 34).

²³³ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 55, 114.

²³⁴ О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, 130 (кат. бр. 4).

²³⁵ Исто, 134 (кат. бр. 19)

²³⁶ Народни музеј у Кикинди: <https://kultura.rs/objekat/2488086-marija-%C4%87o%C5%A1kov>

уклопљен заједно са традиционалним формама, његово ношење развило се у моделе који су подразумевали раскошност и елаборираност окићености. Манир таквог јавног показивања богатства свакако је стајао и као ознака новог доба и политичког статуса, након периода у коме су важиле забране османских власти јавног истицања немуслимана.²³⁷ Са друге стране, визибилност накита и његова раскош код жена подстицали су и морализаторске тонове. У тој перспективи може се истаћи навод о кнегињи Љубици, који доноси Боа-ле-Конт. Према његовом запису, кнегиња је користила своју позицију и утицај да би задржала жене у „простоти обичаја“, те да би ограничила „употребу злата и драгог камења у њиховом кићењу.“²³⁸ Она сама је другима пружала пример, носећи од накита само бурму и мали сат.²³⁹ Са сличним ставом наступао је и Матија Бан, у својој књизи *Воспитатељ женски*. Опомињући на опасности нових европских утицаја по морал, он ће направити осврт и на кићење жена, пишући да „(...) укус ка накиту, извор највећи женске кварежи, развија се већ и код сами жена нижега реда са приметним назадком њине моралности“.²⁴⁰

Једна од одлика украшавања жена која је пратила српски грађански костим, била је везана за оглавље, односно читав скуп украса ношених на глави.²⁴¹ Средином 19. века, они су чинили елаборирану композицију у којој се концентрисала раскош декора. Средишњи део заузимала је женска капа, која је до средине 19. века била варијанте феса, са дугим кићанкама од свилених, златних или сребрних нити, које су падале са стране. Уз фес се носио и тепелук, који је могао подразумевати округле металне плочице или дуге ниске новчића нашиване на фес. Од половине 19. века, назив тепелук преноси се само на варијанту мале женске капе од чоје, обликоване у виду калоте и извезене бисерима, а која се усталила као јединствен део српског грађанског костима.²⁴²

Уз тепелуке су се носиле и траке или савијене мараме зване бареш, обмотаване око феса или главе, такође украшаване низовима новчића и везом од бисера. Средином 19. века карактеристично је и ношење прстена који се навлачио на бареш. Посебно су се у овом делу истицали и брошеви у облику грана, богато украшени брилијантима. Уклопљени са остатком

²³⁷ Н. Макуљевић, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, 22-29, 38-45.

²³⁸ С. Новаковић, *Србија у години 1834: писма грофа Боа-ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА XXIV (1894), 22.

²³⁹ Р. Љушић, *Кнегиња Љубица*, Београд 2013, 219; К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 293-294.

²⁴⁰ М. Банъ, *Воспитатељ женскій*, св. 2, Београд 1847, 81.

²⁴¹ Појам оглавље у 19. веку је термин који се односи на све украсе на глави: Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд 1969, 41.

²⁴² Д. Стојановић, *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, Београд 1980; М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 249-250.

накита, давали су изузетан визуелни ефекат читавом оглављу, у сјају, блиставости и преламању светлости. Такву импресију забележила је и Милица Стојадиновић-Српкиња поводом посете Београду 1853, критички коментаришући да „у сваке трепти глава у брилијантима и бисеру.“²⁴³ При томе су богатство накита и његова раскошност несумњиво указивали на имућност жене и њен елитни статус.

Визуелни стимуланс који је производио овај специфични начин украшавања, био је један од кључних елемената у портретним представама, на којима се претакао у слику женствености обавијену сјајем и луксузом. Његове екстравагантне верзије могу се видети на три портрета жена које слика Катарина Ивановић, припадница елитног и добростојећег круга. Раскошни фес са густим нанизима бисера и дугом сребрном кићанком, заједно са брилијантским грананама, добили су специјалан сликарски третман на портрету девојке за коју се претпоставља да је Анка Топаловић (рођ. Ненадовић), сестра кнегиње Персиде (1837).²⁴⁴ Њихов ефекат блиставости која окружује лице, појачана је и крупним минђушама, као и огрлицом, на којима се прелама сјај брилијаната. Нешто умеренијих тонова су богате гривне, али које такође својим декором скрећу пажњу на обе руке. Сличан интезитет сјаја постигнут је и на портрету извесне Београђанке М. Ј (1846-47).²⁴⁵ Кићанка феса од сребрних нити која се спушта са стране лица, укомпонована је са сребрном траком обавијеном околу црне и крупно уплетене косе, док су на барешу истакнути и неколико златних брошева. Средишње место мараме која прекрива груди, такође је акцентовано сјајним брошем, срцоликог облика. За разлику од претходног портрета, остатак украса у виду златних минђуша са коралима, ниске од новчића, наруквице од црвених перли, припадају традиционалним формама накита. Декорум који је налагао неограничено и што раскошније излагање накита, показује и представа младе жене и девојчице, која се води као портрет деце Павла Станишића, министра финансија и члана Државног савета (1846-47).²⁴⁶ Лик младе жене опточен је крупним брилијантским грананама, истакнутим уз бисерни тепелук на глави, као и брилијантским минђушама. Врат скоро у потпуности прекривају густе бисерни нанизаци, испод којих је и сјајан брош закачен на марами. Рука изложена погледу посматрача истиче се са масивном златном гривном, као и крупним прстењем које прекрива све прсте руке. Са вредним и луксузним комадима накита приказана је и девојчица, коју краси црвени фес са сребрном кићанком и

²⁴³ Писмо Милице Стојадиновић Мини Караџић, 11. јануар 1853: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987, 77.

²⁴⁴ Идентификација је изведена преко иницијала А. Н. који су уочени као детаљ на брилијантској грани: М. Врбашки и др., *Нови подаци, испитивања, конзервација и рестаурација слике Катарине Ивановић Млада жена у српском (Анка Топаловић рођ. Ненадовић) из збирке Галерије Матице српске*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XIX/2 (2010), 351-365.

²⁴⁵ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 164 (кат. бр. 14)

²⁴⁶ Исто, 166 (кат. бр. 17).

ниска новчића на барешу. Њен врат и груди такође украшавају крупне огрлице – бисерна са привеском у виду крста опточеног брилијантима, као и масивни златни ланац са медаљоном у коме је црни камен. У односу на младу жену, назнака скромнијег кићења може се наћи само у задржаности на једном прстену на руци.

Као статусни симбол, брилијантске гране у оглављима помињу се и у описима српских кнегиња, као симбол њиховог кнежевског достојанства. Према усменим сећањима које бележи Полексија Димитријевић-Стошић, кнегиње су носиле по две брилијантске гране. Приликом свечаности прошње њене кћери Петрије, кнегиња Љубица Обреновић имала је тепелук од дуката и бареш са златним прстеном. Са стране феса носила је и две веће дијамантске гране, што се памтило као први случај украшавања таквим накитом, „знаком великог достојанства“.²⁴⁷ Иста ауторка забележила је да је кнегиња Персида Карађорђевић у свечаним приликама носила тепелук од бисера и бисерни бареш, а са стране тепелука две дијамантске гране „које су означавале њено кнежевско достојанство, а све остале и најугледније жене тада у Србији, имале су само по једну дијамантску грану са стране тепелука.“²⁴⁸ У описима каснијег времена, поменуће се да и друге жене носе по две гране, као што је било за прилику кнежевог бала 1867,²⁴⁹ али свакако је да су оне и тада представљале метонимију за висок друштвени статус. Брилијантске гране кнегиње Персиде такође се појављују као најимпресивнији детаљ, који је у успоменама забележио Владан Ђорђевић. У опису кнегиње приликом доласка на богослужење, Ђорђевић наводи: „Она је увек носила богато српско одело од свиле и кадифе, али што је целом свету нарочито импонирало, то беху њене велике брилијантске гране, које беху забодене у њену бисером извезену шамију свуд око главе, тако да су састављале праву брилијантску дијадему на Књагињиној глави. Светлост многобројних свећа у цркви која је падала на тај венац од брилијаната чинила је да се он прелева у свим бојама дугиним.“²⁵⁰

Описани визуелни ефекат налази своју паралелу и у портретним презентацијама кнегиње Персиде Карађорђевић. Графичка представа кнегиње, рађена према портрету Уроша Кнежевића, приказује је са брилијантским гранама које су на глави хиперболисане у виду дијадеме.²⁵¹ Нешто мање, али свакако скупочене гране, нанизане као део оглавља, нашле су се и на два портрета кнегиње које ради Катарина Ивановић, као индикатори њеног елитног статуса.²⁵² Могуће да нека од њих представља и брилијантску грану кнегиње сачувану у

²⁴⁷ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, 42.

²⁴⁸ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у староме Београду*, 62.

²⁴⁹ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Кључеви Белог града: поводом прославе сто година ослобођења Београда од Турака*, Београд 1967, 170.

²⁵⁰ В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, 87.

²⁵¹ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58–59, 60, 121.

²⁵² М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 165 (кат. бр. 15, 16).

колекцији Музеја града Београд,²⁵³ али која је на портрету очигледно више сликарски ефектирана.

Кнегиња Јулија Обреновић такође је за своје јавно појављивање користила стратегију богатог оглавља, као неизоставног дела женског украса. Тако се у сећањима на њене појаве у српском костиму, помињу и кнегињин „тепелук од крупног бисера“, укомпонован са брилијантским гранама.²⁵⁴ Исти принцип украшавања пратио је и свечана издања кнегиње/краљице Наталије Обреновић, искључиво у варијанти са српским костимом. О томе сведочи олеографски портрет Наталије, настао убрзо након венчања са кнезом Миланом.²⁵⁵ Одабрано издање кнегиње у српском костиму, на портрету је употпуњено луксузним брилијантским накитом, постављеним на повезани бареш тако да одаје утисак тијаре, поред кога се назире и куполасти наниз бисерног тепелука. Сјај и луксузност допуњују и минђуше, стилски усклађене са накитом оглавља. Поред њих кнегиња носи и бисерну огрлицу, на којој је истакнут брош са ликом кнеза Милана. Сјај и раскош накита поновљен је и на портрету кнегиње Наталије у српском костиму, који ради Карл Гебел (1881).²⁵⁶ Орнаментални аранжман на глави поново је у типизованој варијанти, са траком на којој су истакнуте луксузне брилијантске гране и прстен у облику звезде. У улози наглашавања луксузности је и остатак њеног накита од брилијаната, у виду минђуша, огрлице и неколико брошева истакнутих на хаљини, сви рађени у актуелним европским стилевима. Потврду оваквој визуелизацији дају и Наталијине фотографије у српском костиму, на којима носи истоветне примерке накита као прописани декорум.²⁵⁷ Символично дејство у име ексклузивитета, престижа и владарског статуса, одређивало је накит као обавезност у официјелним издањима Наталије у српском костиму. Насупрот томе стајао је њен лични укус и одбојност према раскошној окићености, како се и сама поверила сликару Влаху Буковцу.²⁵⁸ О таквим личним преференцијама сведоче и низ портрета Наталије у балским тоалетама, на којима се појављују само дискретне бисерне минђуше, као једини комад накита који је краљица бирала за украс.

Уз раскошна оглавља која су пратила српски костим, аранжирање косе код жена је такође имало типизован начин. Таква форма подразумевала је строго утегнуту косу, везану у

²⁵³ Брош у виду гране са брилијантима, бечке израде, заједно са прстеном кнегиње Персиде, био је сачуван у породици Анке Барловац: <http://www.mgb.org.rs/zbirke/pregled/189> (приступљено 23. 5. 2021)

²⁵⁴ М. Ђ. Милићевић, *Кнез Михаило у споменима некадашњег свог секретара : из последњих девет година кнежева живота*, Београд 1896, 69–70; К. Н. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937, 8.

²⁵⁵ Д. Живанов, *Остатина династије Обреновић у манастиру Крушедолу*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 329 (кат. бр. 4).

²⁵⁶ Д. Ванушић, *Конак кнегиње Љубице: дворска резиденција Обреновића и стална поставка Музеја града Београда*, 40 (кат. бр. 25).

²⁵⁷ Примерак из серије фотографија Николе Лекића, у: М. Милорадовић и др., *Династија Обреновић у фондовима Народне библиотеке Србије*, 58 (кат. бр. 55).

²⁵⁸ V. Bukovac, *Moj život*, Zagreb 1918, 100.

плетенице, које су обмотаване око феса или тепелука, према чему се и називало „чешљање у фес“ или „чешљање у тепелук“. Овакав манир могао је бити и ознака статуса женине зрелости за брак, те су пуштене плетенице носиле девојчице, а када стасају за брак почињале су да их везују око феса.²⁵⁹ Такву праксу забележила је и Полексија Димитријевић-Стошић: „Младе девојке су имале на глави мали фесић од црвене чохе, накривљен и обавијен њиховим властитим плетеницама. Овај фесић је означавао да се девојка била за удају и да је сваки момак могао да је запроси.“²⁶⁰ Ипак, таква пракса није важила када су у питању портрети девојчица. На слици Девојчица са цвећем (1852-53) или пак портрету Савке Симић (1852-53) од Јована Поповића, обе су приказане са фесовима и обавијеним плетеницама.²⁶¹ Уједно је и остатак њихове опреме, костими и накит које носе, заједно их представљало у улогама одраслих. Такав одабир издања девојчица може се посматрати срачунато са самом функцијом портрета, као трајне фиксиране представе која је била вођена императивом репрезентативности.

Оглавља као фокусна тачка у кићењу, такође су била прилагођивана и статусу жалости. Тако се тепелук прекривао црним материјалом, а бареш је замењивала црна трака.²⁶² У другој половини 19. века, тепелуци су се и наменски правили управо за прилику ожалости, од црног материјала и са нанизом црних перли.²⁶³ Статус жалости је, у сваком случају, диктирао смањену визибилност накита или пак његово одсуство. О симболици коју је таква опрема носила, илустративно говори опис пријема који је кнез Михаило на двору приредио за породицу његове мајке, Вукомановиће, поводом свечаности предаје кључева Београда. За ту прилику, жене које су остале удовице још у устаничким данима, скинуле су своје црне ризе и изашле пред кнеза „под фесом“ али без дела који је носио украс и накит.²⁶⁴ Одсуство накита и богатих оглавља био је важећи принцип и у портретним представама жена у статусу жалости. Пример даје портрет супруге Стевана Книћанина од Јована Поповића (око 1851), на коме је у костиму црне боје, без видљивог украса оглавља и са црним барешом.²⁶⁵ Сличан томе је и пример који се може видети на фунерарној композицији *Кнез Милан Обреновић II на одру*, од Јована Исајловића млађег.²⁶⁶ Све окупљене жене, у одећи црнине и жалости, одликује одсуство било каквог накита. Кнегиња Љубица, као мајка и у највећој тузи, носи и црну мараму која у целини прекрива главу.

²⁵⁹ Б. Владић-Крстић, *Грађанска ношња у Зајечару*, Гласник Етнографског музеја у Београду 42 (1978), 286.

²⁶⁰ П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, 38.

²⁶¹ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 179 (кат. бр. 102, 103).

²⁶² Б. Владић-Крстић, *Грађанска ношња у Зајечару*, 287.

²⁶³ Д. Маскарели, *Мода у модерној Србији*, 88, кат. бр. 15.

²⁶⁴ П. Д. Димитријевић-Стошић *Кључеви Белог града: поводом прославе сто година ослобођења Београда од Турака*, 185.

²⁶⁵ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 178 (кат. бр. 98).

²⁶⁶ Б. Вуксан, *Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 20 (1984), 99-115.

Средином 19. века, као још увек важан део женске праксе кићења, ношени су нанизани, накит састављен од новца. Дуга употреба новца као украса код жена, током новог века присутна је међу хришћанкама балканског подручја, у обичају ношења ниски око врата, као и у оглављима. Таква пракса имала је корене у апотропејској функцији новца и веровању у његову магијску моћ, уједно и са улогом истицања материјалног богатства породице или личне имовине жене.²⁶⁷ Као ознака богатства и луксуза, наилазио је и на званично санкционисање и осуду због јавног истицања. У Османском царству, његова пракса косила се са забраном немуслиманима да се истичу по раскоши, мада је контрола над тиме била само делимично остварива и то углавном у урбаним срединама. У 18. и 19. веку познато је неколико доношења забрана истицања раскоши, које су се односиле и на кићење жена новцем.²⁶⁸ Са сличним схватањима проблематичности женског кићења, доносиле су се наредбе против украшавања новцем у устаничкој Србији, као и у успостављеној Кнежевини.²⁶⁹ Па и касније, обичај наниза који је био искључиво у поседу жене, наилазио је на негативну перцепцију, са аспекта његове економске „неискоришћености“. Како бележи Милан Ђ. Милићевић, осуђивао се обичај „по ком жене и девојке носе на себи новце, који би били кориснији да су у промету, него што служе као украс.“²⁷⁰ Упркос свим негативним конотацијама, таква пракса је наставила да постоји као важан део визуелног идентитета жена, посебно као њена неотуђива својина.

Очуваност овог традиционалног типа накита и његову актуелност показује мноштво портрета жена до средине 19. века, на којима се уз српски грађански костим нанизани од новца појављују у великом броју. Истицали су се као део украса оглавља, као и у виду огрлица на попрсјима, чији су број ниски и величина визуелно осведочавали имовинско стање жене. О томе је донео запис и Јоаким Вујић, путујући по Србији: „(...) која је потребита девојка или ти млада, та на врату носи ђердан с простим гранатом; која је пак имућнија, таква на врату носи на гајтану нанизане талире, цванцигере, марјаше ит.д., а која је газдинска кћи, та између речени новаца наниже јоште и по неколико дуката“.²⁷¹ Међу ране примере портрета жена са таквим нанизима убрајају се представе Уроша Кнежевића, Смиљане Милосављевић из Бершића (1836),²⁷² као и жена из породице Здравковић Ресавац (1838) – друге супруге ресавског кнеза Милосава Здравковића и Јелене, супруге пуковника Јована Здравковића.²⁷³

²⁶⁷ Н. Макуљевић, *Моћна жена - егзотична појава: жена османског Балкана у европским путописима Новог века*, Европска слика балканске жене, ур. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 35-37.

²⁶⁸ Исто, 39-41.

²⁶⁹ П. Васић, *Преображај ношње у Србији током XIX века*, Етнолошки преглед 4 (1962), 105-111; М. С. Филиповић, *Утицај власти на народну ношњу*, Рад Војвођанских музеја, 10 (1961) 59-68.

²⁷⁰ М. Ђ. Милићевић, *Задружна кућа на селу*, Годишњица Николе Чупића, књ. XVIII, Београд 1898, 36-37.

²⁷¹ Ј. Вујић, *Путешествије по Себији*, I, Београд 1901, 106-107.

²⁷² А. Боловић, Б. Челиковић, *Рудничко-таковски крај у уметности XIX века*, Горњи Милановац 2011, 58-59.

²⁷³ О. Батављевић, *Неколико портрета чланова породице Здравковић Ресавац*, Историски гласник 3 (1954), 145-157.

Свака од њих носи огрлицу од новца која се протеже у неколико редова, док су ситни дукати увезени и на траку обавијену око феса. Исти приказ женине својине кроз накит од новца, видимо и на каснијим портретима Кнежевића, као што су портрет Јулије Стефановић (1850), ћерке министра и председника савета Стефана Стефановића Тенке,²⁷⁴ затим супруге Атанасија Ђорђевића (1847/48), као и Савке, супруге Димитрија Милојевића (1842).²⁷⁵ Угледне Београђанке на портретима Арсенија Петровића такође су примери праксе портретисања у којој се визуелно истичу ниске од новца. У раскошној верзији се могу видети на портрету Јелисавете, супруге капетана Коцића (1857), или Сосане Савић Главинић (1850), супруге трговца и одборника Београдске општине.²⁷⁶ На понеким од њих приметна је и тежња сликара да са више реализма представи монету, истичући детаље у виду грба на реверсу кованице који је ближе говорио о њеној вредности. Са таквим крупним кованицама у нанизу приказана је попадија Сушићка (1851/52), као и Стана Ристић (1851/52), чији је портрет рађен постхумно.²⁷⁷

Примери накита од новца налазе се и међу портретима жена из наредне деценије, где се задржава као декор који је пратио српски грађански костим. Ипак, на њима је приметно да је накит ове форме сведен само на огрлице, у виду ђердана, док се изгубио као пракса кићења у оглављу. Тако се, на пример, на портрету Ђуре Јакшића представила супруга трговца Тасе Живковића (1860), са масивном огрлицом у виду густог наниза новца, који се протеже у четири реда.²⁷⁸ Мање богате, али ипак истакнуте као део накита, јесу и ниске на портретима Катарине Протић (1861), попадије из Пожаревца, или Милеве Протић Коцић (1866-69), супруге председника пожаревачке општине.²⁷⁹ Исто се може видети и на портретима Стеве Тодоровића, супруге Косте Овчаревића (1861), као и Настасије Николић Терзибаше (1873).²⁸⁰ Стева Тодоровић је и аутор портрета Рејне Давичо (1857), жене београдског мењача новца, сарафа Хаима Давича.²⁸¹ Према пракси која се неговала и међу сефардским Јеврејкама, Рејна је за портрет позирала са богатим нискама новца, од којих је једна у специфичном маниру уплетена са огрлицом од црвених перли.²⁸²

²⁷⁴ Д. Маскарели, *Мода у модерној Србији*, 34.

²⁷⁵ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 101, 108.

²⁷⁶ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 25, 26, 51 (кат. бр. 54), 53 (кат. бр. 69).

²⁷⁷ Исто, 18, 22, 49 (кат. бр. 38, 41).

²⁷⁸ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 167.

²⁷⁹ *Ђура Јакшић, сликар и песник: 1832-1878*, Београд 1978, 102-105, 138-141.

²⁸⁰ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 156 (кат. бр. 41), 159 (кат. бр. 61).

²⁸¹ Д. Маскарели, *Мода у модерној Србији*, 34. Портрет је део колекције париског Музеја Јеврејске уметности и историје (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme): <https://mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/portrait-de-l-epouse-de-david-haim-57882> (приступљено 17. 7. 2021)

²⁸² О новцу као накиту код сефардских јеврејки у Босни: L. Рапо Воћорета, *Sefardska žena u Bosni*, Сарајево 2005, 53; Н. Макуљевић, *Моћна жена – егзотична појава: жена османског Балкана у европским путописима новог века*, 36.

Осим варијанти портрета урбаних житељки у српским костимима, накит од новца може се видети и на два портрета жена у народној ношњи, које слика Урош Кнежевић. Оба су настала као део галерије кнеза Александра Карађорђевића, са идејом да се у њој овим путем представи разнолико српско народно ношиво.²⁸³ Тако је за један од ових портрета Кнежевићу позирала Миленија, мајка свештеника Ђоке Ђорђевића из Тополе (1854).²⁸⁴ На њој се може упознати са раскошном, репрезентативном формом овог накита, размештеног на телу у виду ђердана од крупних кованица, као и густих наниза ситног новца којима је лице оперважено, у пределу подбрата и комплексног оглавља. Други портрет доноси приказ девојке из Левча, која на глави носи само фес, а као главни накит има истакнуту огрлицу од крупних и ситних кованица.

Огрлице од новца биле су и најзаступљенији накит невести, као и девојака које су стасале за удају. Као лична својина, чинили су део мираза девојке, на који су се додавали и нанизи добијени од младожењине породице.²⁸⁵ Као важан део невестињског издања, ниске од новца затичу се на портрету једне од сестара Стевана Книћанина, које слика Урош Кнежевић (1850). Портретисана као невеста са велом, њен најистакнутији накит чини наниз од три реда, са крупнијим и ситнијим новцем. Као компарација таквом издању невесте, може се напоменути пример њене сестре, која на портрету носи само једну ниску новца.²⁸⁶ Сличне примере портрета невести, са раскошним ђерданима са којима су ступиле у брак, дају и други портрети Кнежевића, као што је Милеве Наумовић (1845), супруге ађутанта Јована Наумовића, или Смиље Вукашиновић (1851), сестре министра и председника савета Стефана Стефановића Тенке.²⁸⁷

Са својом статусном и имовинском симболиком, новац се као украс појављује и на портретима девојчица. Неколико таквих примера нуде београдски радови Арсенија Петровића, из 1845-50. године. Његов заједнички портрет двоје мале деце приказује девојчицу у хаљиници европског кроја, уз коју носи и фес на коме се истичу дукати, нашивени у неколико редова. Слично се може видети и на портрету девојчице са корпицом цвећа, која носи богату огрлицу од крупних кованица, као и један дукат на фесу.²⁸⁸

²⁸³ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58-59, 113.

²⁸⁴ Податке о портрету доноси у новинском чланку Никола Зега, који је трагом ове слике посетио 1902. Тополу и свештеника Ђоку Ђорђевића чија је мајка приказана на портрету: Н. Зега, *Истинит догађај из 1902. године*, Илустровани лист, бр. 1, 1928, Београд, 15-16.

²⁸⁵ М. Ђ. Милићевић, *Задружна кућа на селу*, 45-46; Ј. Тешић, *Невестински накит код Срба у XIX веку и првој половини XX века – из збирке Етнографског музеја у Београду*, Београд 2003, 55-67.

²⁸⁶ Љ. Milanović, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, 181-189.

²⁸⁷ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 113, 115.

²⁸⁸ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 48 (кат. бр 33, 35).

Ниске новца биле су распрострањени облик женског накита и у Војводини.²⁸⁹ Његов репрезентацијски потенцијал такође је коришћен у портретном представљању, као форма традиционалног женског накита. Такав пример може се видети на портрету Персиде Коларски, који ради Љубомир Александровић (1845-46).²⁹⁰ Такође је присутан и на портрету Сосе Тошић, коју је заједно са супругом Тошом сликао Ђура Пецић.²⁹¹ Интересантан је и пример на портрету породице Будишин из Кикинде, које ради Јован Дима (1898). Засебно представљене од мушких чланова породице, женски групни портрет чине мајка са ћеркама, од којих две најстарије носе ниске од новца, истакнуте преко хаљина.²⁹²

Нанизи новца су од средине 19. века постепено излазили из праксе у урбаним срединама, када примат преузима накит у европским стилевима.²⁹³ Његов одабир за украшавање је тиме све више добијао ознаке поштовања традиције. Са таквим обележјима се нашао и у инвентару кнегиње Јулије Обреновић, носећи својство домаћег и аутентичног накита српских жена. Примерак накита од новца Јулија је поседовала и пре доласка у Србију, непосредно по венчању са кнезом Михаилом. О томе сведочи и Милица Стојадиновић Српкиња, у својим сећањима на сусрет са кнегињом у Бечу 1854. године: „Имала је на прсима неки накит од дуката, опет знак да цени оно што народ њеног мужа носи, иначе не би у Бечу дукатима се накупила.“²⁹⁴ Са истим накитом кнегиња Јулија је позирала и на свом потоњем официјелном портрету (1865).²⁹⁵ Заједно са деловима српског костима, које је за ту прилику носила, кнегиња је и са накитом од новца истакла поштовање домаћих културних образаца. На портрету се може видети и да је њен наниз био специфичне израде, урађен као ниска новчића која се спуштала низ попрсје, све до струка.

У портретним представама жена, специјалан слој значења доносили су минијатурни портрети уклопљени као део накита, којима се активирао моменат „слике у слици“. Као део социјалне праксе, минијатурни портрети су се усвојили из репертоара европског накита.²⁹⁶ Уклопљени у остатак асортимана, постајали су део културних ритуала грађанских и елитних слојева. Даровани и размењивани, ношени у близини тела као слике блиских особа, доносили

²⁸⁹ М. Малуцков, *Накит и кићење у Војводини*, у: Н. Пантелић, *Накит и кићење у XIX и XX веку*, Београд 1971, 47.

²⁹⁰ Портрет је део колекције Народног музеја Зрењанин: Љубомир Александровић, Портрет Персиде Коларски, 1845/46, 22 x 19 cm, инв. бр. ЗЛУ 7. Захваљујем кустоскињи Оливери Скоко на информацијама о портрету.

²⁹¹ Портрет се налази у Аукцијској кући Србиновски: <http://srbinovski-art.com/detaljno.php?vrstadela=slikarstvo&id=691> (приступљено 10. 6. 2020)

²⁹² А. Стефанов, Ј. Огњановић, *Аквизиције Галерије Матице српске 2001-211*, Нови Сад 2012, 119, кат. бр. 65.

²⁹³ М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, 250.

²⁹⁴ М. С. Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, св. 1, Нови Сад 1861, 9.

²⁹⁵ К. Mitrović, *Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia*, 43–44.

²⁹⁶ М. Pointon, *"Surrounded with Brilliants": Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 1 (2001), 48–71; С. Перишић и др., *Накит из збирки Музеја града Београда*, 58-59.

су симболичке слојеве емоционалног и меморијског смисла. Јавно излагање таквих портрета одређивало је ове артефакте и као уродњене. Ношени као медаљони уклопљени у накит, за жене су представљали легитиман акт исказа сентименталности, док у поседу мушкарца они остају сакривени од погледа.²⁹⁷ Њихова намеравана визибилност у маниру ношења може се видети на фотографији Саре Арсенијевић, рађене у атељеу Милана Јовановића.²⁹⁸ Као једини истакнут накит ове жене у црнини, појављује се крупан брош на грудима, који носи лик извесне младе девојке. Исти принцип следио се и на портрету Ане Трифић из Костајнице.²⁹⁹ На њему се представила носећи само крупан медаљон са ликом њој блиске особе, истакнут на оковратнику. Овакав чин, не само да је истицао емоционални контекст њихове релације, већ се њиме и дуплирао меморијски аспект, доносећи слику портрета у портрету.

Рани пример појаве овог типа накита на портретима, налазимо на представи девојке коју слика Јефтимије Поповић (1825), бечкеречки молер.³⁰⁰ На њему се може видети специфичан модел минијатурног портрета, у облику медаљона на коме се налази само представа ока. На портрету девојке он се наметнуо и као главна тема, гестом њене руке којом га истиче према посматрачу. Започета крајем 18. века, ова мода портрета у виду ока раширила се Европом првих деценија 19. века, да би дефинитивно изашли из употребе средином столећа. Исти концептуални садржаји који су карактерисали минијатурне портрете, пратили су и овај необичан тип, који је криптично био сведен на око. Такође се и он размењивао као поклон са блиским особама, носећи исту сентименталну и меморијску вредност.³⁰¹

Као фокусна тачка портрета, минијатура са ликом блиске особе појављује се и на представи Јелисавете Савке Обреновић, рад мађарског сликара Миклоша Барабаша (Miklós Barabás).³⁰² Портрет ћерке кнеза Милоша урађен је око 1845. године, у време када је већ била супруга барона Јована Николића од Рудне.³⁰³ Једно од главних обележја на портрету јесте огрлица са скупоценим медаљоном, у коме је минијатурни мушки лик. Његова симболична функција наглашена је у ставу Јелисавете, која руком придржава медаљон усмерен ка погледу посматрача, истичући га као важну идентитеску одредницу. Досадашња тумачења

²⁹⁷ M. Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, 59.

²⁹⁸ Колекција Етнографског музеја у Београду, инв. бр. 14869: <http://gams.uni-graz.at/o:vase.1306>

²⁹⁹ Портрет се налази у колекцији Етнографског музеја у Београду: Ана Трифић из Костајнице, непознати аутор, 67 x 53 cm, инв. бр. 16998. Захваљујем кустоскињи Вјери Медић на пруженим информацијама.

³⁰⁰ М. Кашанин, *Два века српскога сликарства*, Београд 1942, сл. 32; З. Живадиновић-Давидовић, *Мода амтира у Војводини*, Зборник за ликовне уметности 1 (1965), 317. В. Поповић, *Велики Бечкерек, сликарско средиште у Банату: прва сликарска радионица*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 13 (1977), 117-147.

³⁰¹ H. Grootenboer, *Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision*, *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 3 (Sep., 2006), 496-507.

³⁰² Д. Ванушић, *Конак кнегиње Љубице: дворска резиденција Обреновића и стална поставка Музеја града Београда*, 36 (кат. бр. 10).

³⁰³ S. Borovszky, *Magyarország vármegyéi és városai: Torontál*, Budapest 1913, 548.

препознавала су у медаљону лик кнеза Милоша, у логици истицања кнежевске лозе из које Јелисавета потиче.³⁰⁴ Ипак, ту би требало најпре препознати Јелисаветиног супруга, Јована Николића од Рудне. Таква атрибуција више би погодовала физиномији приказаног лика, али и пракси која је претпостављала супружника на минијатурном портрету. Излагање његовог лика носило је емоционалну ангажованост, али и контекст истицања брачног статуса, као важне социјалне одреднице.³⁰⁵ У крајњем случају, социјални престиж који је доносио лик њеног супруга на портрету, није био ништа мањи него Јелисаветино кнежевско порекло.³⁰⁶

Додатне слојеве значења доносили су са собом минијатурни портрети владара. Посебну симболику добијали су ношени од стране њихових супруга, уклопљени у комад накита као део јавне репрезентације.³⁰⁷ О таквој устаљеној пракси на европским дворovima говори портрет Изабеле од Парме, аустријске надвојвоткиње и супруге Јосифа II (око 1760), сачуван у колекцији Галерије Матице српске.³⁰⁸ Њен лик на портрету додатно дефинише у владарском реалму и медаљон који носи, са портретом супруга у луксузном брилијантском оквиру. Аустријска царица Елизабета се такође може навести као пример такве праксе у 19. веку. Међу поклонима од супруга Франца Јозефа, налазила се и дијамантска наруквица са његовим портретом, са којом ће Елизабета позирати на званичним портретима.³⁰⁹ Репрезентација владара кроз умањени портрет у накиту постајао је реторички знак – изложен на самом телу супруге, функционисао је у преносном значењу и као потврда њеног статуса и владарске ауре.³¹⁰ Иста стратегија минијатурног портрета затиче се и на једној од представа Наталије Обреновић, са почетка њене улоге као српске кнегиње. На олеографским портретима кнеза Милана и Наталије, урађеним као пар,³¹¹ обележје кнегињине представе је и медаљон који носи на бисерној огрлици, са минијатурним ликом кнеза Милана Обреновића, окруженог брилијантима. Минијатура је заправо понављала исти портрет кнеза са којим је лик Наталије рађен у пару. Тако уклопљен међу накит Наталије, портрет кнеза је реферисао на њен статус нове кнегиње, са чијом се појавом јавност тек упознавала.

³⁰⁴ Б. Петровић и др., *Музеј града Београда*, Београд 2003, 133; Д. Ванушић (и др.), *Конак кнегиње Љубице: ентеријери београдских кућа 19. века*, Београд 2012, 70.

³⁰⁵ М. Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, 151.

³⁰⁶ За породицу Николић од Рудне: В. Миланков, *Барон Федор Николић од Рудне*, Темишварски зборник 3 (2001), 95-112; Z. Marcov, *Istoria familiei Nikolics redată într-un document din colecția Muzeului Banatului*, *Analele Banatului: Arheologie – Istorie XVIII* (2010), 173-183.

³⁰⁷ М. Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, 58-59; Н. Grootenboer, *Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision*, 498.

³⁰⁸ Ј. Шелмић, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001, 223.

³⁰⁹ В. Namann, *Empress Elisabeth 1837–1898*, *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, ed. Polly Cone, New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, 130, 137 (сл. 106).

³¹⁰ М. Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, 58-63.

³¹¹ Д. Живанов, *Оставитина династије Обреновић у манастиру Крушедолу*, 328-329 (кат. бр. 3 и 4).

Минијатурни портрети жена владарског дома такође су циркулисали међу грађанством, јавно ношени и излагани. Као и свака владарска слика, они су доносили политичке конотације, као и декларације лојалности и патриотизма. Са таквом наменом био је урађен и златни брош са ликом краљице Драге Обреновић, израђен у емајлу, украшен рубинима и сафирима.³¹² Праксом минијатурних портрета користила се и њена претходница, кнегиња Јулија Обреновић. Златним брошевима са њеним ликом, она је даривала заслужне личности у знак почести.³¹³ Медаљон од кнегиње добила је на поклон и Милица Стојадиновић Српкиња, за заслуге на пољу књижевности. Кнежевски пар Михаило и Јулија често се помињу у биографији ове књижевнице, као њени заштитници, са којима је познанство започето још у Бечу.³¹⁴ Јулија Обреновић је са покровитељством наставила и након одласка из Србије, донацијом за излазак треће свеске њеног дневника, као и новчаним прилогом књижевници у данима потпуне оскудице.³¹⁵ Лојалност према кнежевском пару нашла је израза у патриотској поезији Милице Стојадиновић, са неколико панегиричних песама посвећених кнезу Михаилу и кнегињи Јулији.³¹⁶

Милица Стојадиновић је у своме поседу имала неколико примерака накита који су били увезани са домом Обреновића. Како се сазнаје из њене преписке са Мином Караџић, поседовала је „златом оковану иглу“ са портретом кнеза Михаила Обреновића још 1851. године. Овај накит имао је за њу јасну национално-патриотску конотацију. Носила га је и приликом дочека аустријског цара у Карловцима, када га је и изгубила те тражила од Мине да јој се изради нови.³¹⁷ Чини се да ће још већу важност за Милицу Стојадиновић имати потоњи поклон кнегиње Јулије Обреновић. Након званичног пријема песникиње на двору Обреновића 1861. године, кнегиња Јулија јој је на поклон упутила брош са својим ликом.³¹⁸ Пропратно писмо кнегиње уз вест о поклону, нашло се и јавно објављено у листу Јавор. Ту се могло прочитати да је овај „златан украс за прси, са ликом пресв. кнегиње Јулије“, у знак кнежевске благонаклоности, био дарован Милице као признање за труд на пољу српске литературе.³¹⁹

³¹² С. Перишић и др., *Накит из збирки Музеја града Београда*, Београд 1981, 59, 105 (кат. бр. 491).

³¹³ В. Хан, *Значај Анастаса Јовановића за развој српске примењене уметности XIX века*, Зборник Музеја примењених уметности 12 (1968), 56.

³¹⁴ Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад 2010, 9, 58-63, 124, 135-136, 236, 280. О посети књижевнице кнезу Михаилу и упознавању са кнегињом Јулијом у Бечу: М. С.: Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, св. 1, Нови Сад 1861, 7-9.

³¹⁵ Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 295-295, 299, 321, 328.

³¹⁶ *Песме М. С. Српкиње*, Београд, 1869, 113-115. Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 86.

³¹⁷ Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987, 46, 72.

³¹⁸ Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 266.

³¹⁹ *Јавор: лист за забаву и науку*, год. I, Нови Сад 1862, 7.

Овај брош ће у потоњим биографијама песникиње бити помињан не само у контексту јавног признања за њено дело, већ и као симболично обележје песникиног трагичног краја живота. Завршивши у крајњој бедности и сиромаштву, она га је понудила на продају Народном музеју у последњим данима живота, очигледно као једину преосталу драгоценост коју је до краја чувала. Ипак, сама исплата је закаснила, те су том сумом били покривени трошкови њене сахране и заостала дуговања.³²⁰ Исти накит са кнегињиним портретом појављује се и као једно од главних обележја портретних представа Милице Стојадиновић. На њеном графичком портрету објављеном у листу Путник 1862. године, овај брош са ликом Јулије декларативно је истакнут на грудима, у знак признања које је добила из високог кнежевског дома.³²¹ У таласу популаризације ове књижевнице почетком 20. века, портрет из Путника биће узет као модел за све њене представе, почевши од оне која је пратила издање њене Споменнице из 1907. године, па преко разгледница које је дистрибуирала Добротворна задруга Српкиња. Иста представа послужила је као узор и за споменичку бисту песникиње 1912. године, која је трајно меморисала њен лик са истакнутим кнегињиним брошем.³²²

Накит са минијатурним владарским портретом био је драгоценост којом се јавно исказивао друштвени статус или династичка лојалност, али се могао наћи и у функцији политичких и дипломатских релација. Клеопатра, ћерка кнеза Александра Карађорђевића, као невеста позирала је за свој портрет, носећи драгоцену наруквицу која садржи лик аустријске царице Елизабете.³²³ Био је то дар аустријског конзула Теодора Радосављевића, који се на венчању кнежеве ћерке нашао у улози старог свата. О венчању Клеопатре Карађорђевић и Милана Петронијевића 1855. године, новине су пренеле вест као о важном друштвеном догађају, где се уз кратак опис саме свечаности исто толико простора дало и дескрипцији скупог поклона: „(...) то је једна велика златна бразлетна, са лепо израђеним малим портретом царице аустријске, које портретом окружено је од сами' брилијаната, по том, наоколо има 8 велики брилијаната са зеленим гранчицама, које је све са особитом вештином израдио бечки придворни јувелир.“³²⁴ Овакав поклон кнежевој ћерки одражавао је дипломатске односе и блиске релације кнеза Александра са аустријским конзулом.³²⁵

³²⁰ М. Савић, *Милица Стојадиновића-Српкиња (1830-1878)*, Летопис Матице српске, књ. 169, св. 1, Нови Сад 1892, 5, фус. 2. Погрешно се наводи да је продат накит био дар Кнеза Милоша у: Ј. Скерлић, *Милица Стојадиновић-Српкиња. Књижевна слика*, Споменница Милице Стојадиновић-Српкиње, Београд 1907, 29.

³²¹ *Путник, лист за умну и душевну забаву*, свеска III, Нови Сад 1862.

³²² I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age: The Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, *Acta Historiae Artis Slovenica* 18/1 (2013), 105-121.

³²³ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 112.

³²⁴ *Шумадинка. Лист за књижевност, забаву и новости*, IV, бр. 9, 28. јануар 1855, Београд, 36.

³²⁵ N. Jovanović, *Dvor kneza Aleksandra Karađorđevića 1842-1858*, Београд 2010, 234-238.

Међу накитом и аксесоаром који се излагао на портретима жена, специфична је и појава сата, у малој џепној верзији. За жене које су пратиле модел српског грађанског ношава, мали сат је представљао скоро обавезан артикал, који се носио приликом портретисања. Овај минуциозни објекат може се разумети као део женског модног репертоара тога времена, орнаментални предмет изједначен са другим накитом и женским аксесоаром. Међутим, у релацији са његовом функцијом справе за мерење времена и његовом симболиком престижа, мали сатови се постављају као носиоци особених значења.³²⁶

Мали или џепни сат у поседу појединца представљао је једну од драгоцености, која је испуњавала вишеструке потребе. Ширење његове употребе у 19. веку било је значајно у контексту саме функције, као справе која је уз кућне сатове омогућила другачију организацију и манипулацију временом. Мали, приватно поседовани сатови, које је појединац стално могао носити уза себе, означили су повећану приватну контролу времена и његово дисциплиновање. У том смислу је распрострањеност сатова у многоме утицала на постепену промену традиционалне социјалне организованости према природним маркерима, какав је излазак и залазак сунца, увођењем нове синхронизације и стандардизације времена.³²⁷

Појава малих сатова везана је најпре за урбане центре, где су га као луксузни артикал могли поседовати богатији слојеви. У Османском царству, њихова распрострањеност почиње од 18. века, испрва везани за елиту у Цариграду, а потом и за успон османске трговачке буржоазије. Дифузија сатова и потреба за њима резултирала је у 19. веку постепеним напуштањем старог система неједнаких сати и усвајањем официјелног система једнаких сати. Они су се и даље одбројавали према заласку сунца, што ће бити званично задржан систем све до краја царства. С друге стране, рачунање времена према европском систему постепено се прихвата у земљама које се током 19. века емаципују од Османског царства, као што је случај и са Кнежевином Србијом. Такве промене треба разумети не само у контексту трговинских и привредних потреба, већ и у процесу културних промена, као израз гео-политичке оријентације.³²⁸

Промене у рачунању времена у Кнежевини могу се пратити и кроз прве доношене правне уредбе. У склопу стандардизације радног времена у успостављеним институцијама, у

³²⁶ A. Lyberatos, *Clocks, Watches and Time Perception in the Balkans: Studying a Case of Cultural Transfer, Encounters in Europe's Southeast: The Habsburg Empire and the Orthodox World in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, eds. H. Heppner and E. Posch, Bochum: Winkler, 2012, 240.

³²⁷ D. Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, London: Viking, 2000, 89-117.

³²⁸ A. Lyberatos, *Time and Timekeeping in the Balkans: Representations and Realities*, Entangled histories of the Balkans, Vol. Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations, eds. R. Daskalov, D. Mishkova, T. Marinov and A. Vezenkov, Leiden: Brill, 2017, 257-290.

првим уредбама још увек изостаје прецизирање сатнице. Тако се у одредби из 1837. о радном времену Совјета и исправничества, још увек управљало према сменама дана, прописујући да „дан је одређен за рад а ноћ за одмор“. И лети и зими важила је одредба да се „како сване на дјело иде“, где се ради „до времена ручка“, за који се одређује један сат и исто толико за одмор, а потом да се поново иде на рад, „при којему да се пребуде до мрака“.³²⁹ Другачија уредба затиче се након свега неколико година, где је радно време прецизирано тачном сатницом. Тако се 1841. прописује чиновницима Књажевске типографије да радно време зими почиње „у јутру како сване“ па до „12 сати по Европејски (до подне)“, а по подне од 1 од 7 сати. Летње радно време започињало је у 6 сати ујутру до 11 сати, и после подне од 1 до 6 сати.³³⁰ У уредби се наглашава да је подразумевано рачунање времена европско, односно да није турско, што указује да су се међу српским грађанством још увек практиковала оба модела рачунања времена, *алатурка* и *алафранга*.³³¹

Поседовање малог сата имало је такође и симболичну функцију, као знак високог стандарда и социјалног престижа. Ширење његове употребе у Србији било је везано за богатије урбане слојеве, који су могли приуштити овај објекат луксуза и модерности. Његову популарност потврђује и поруџбина кнеза Милоша 1838. за набавку у Бечу, где је међу другим накитом наручено и шест златних сатова.³³² Тек је временом поседовање малог сата постало приступачно и другим социјалним слојевима, те се ка крају века његов статус луксузности задржава на квалитету израде и скупocenости материјала. У Србији, као и у Османском царству, увозили су се европски сатови, од којих су швајцарски у другој половини века освојили већину тржишта. Тада се појављују и домаћи јувелири и занатлије које су се извештиле у часовничарском послу.³³³ Понуда и потражња сатова се може ближе пратити и преко оглашавања у новинама, који временом постају све присутнији. Тако се сајџија Јосиф Лехнер из Пеште оглашава у Шумадинци 1856. године,³³⁴ док 1866. јувелир и златар из Земуна Јован Пециковић нуди у Београдским илустрованим новинама, између осталог, и „најфиније златне сатове за Господу и Госпође“.³³⁵ У каснијим огласима може се пратити и цена, као и детаљно изложена понуда типова часовника. Такве огласе је у Видовдану давао 1871. бечки трговац А. Фридман, са понудом швајцарских и енглеских џепних сатова, као и ланаца за њих

³²⁹ *Зборник закона и уредаба у Књажеству Србији: у досадашњим зборницима нештампаних а изданих од 2. фебруара 1835. до 23. октобра 1875. год.*, књ. 30, Београд 1877, 185-186.

³³⁰ Исто, 285.

³³¹ О овим моделима рачунања времена: А. Lyberatos, *Time and Timekeeping in the Balkans: Representations and Realities*, 257-290.

³³² С. Бојковић, *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије, Београд 2013, 16.

³³³ А. Lyberatos, *Clocks, Watches and Time Perception in the Balkans: Studying a Case of Cultural Transfer*, 241-248.

³³⁴ *Шумадинка*, теч. V, бр. 84, 30. август 1856, Београд, 536.

³³⁵ *Београдске илустроване новине*, год. I, бр. 8, 16. април 1866, Београд, 32.

од „талми-злата“ који су „најновијег прекрасног фазона“.³³⁶ Специјално декорисање сатова према захтеваним фотографијама такође је постала понуда домаћих часовничара, међу којима се појављују и патриотски оријентисане теме. Тако Љубомир С. Петровић, часовничар и јувелир у Београду, нуди 1894. најновије цепне сатове швајцарских фабрика, са гравираним сликама „српских знаменитих личности“, као и гравирање нарочито тражених фотографија.³³⁷ Такви сатови у луксузној варијанти били су интересантни и владарском дому. Према наруџбини краља Александра Обреновића 1901. године, Patek Philippe кућа за израду сатова из Женева израдила је златан цепни сат са портретима краљице Драге и краља Александра.³³⁸

Увезан са организацијом времена, пословним распоредима и професионалним радом, цепни сат је био важан знак мушкости и престижни комад мушког аксесоара. Рефлектовао је професионалну самооствареност, материјални успех, или пак интелект, као комад технологије који се поседовао и који је означавао праћење савремених достигнућа и напретка.³³⁹ Ширењем његове употребе у Србији, цепни сатови су постали и обавезни део инвентара жена из добростојећих слојева, као престижни артикал који се истицао међу осталим аксесоаром. Иако су за разлику од мушкараца биле изван професионалног занимања, време и управљање временом се исто тако постављало као есенцијално за жене, у њиховим дневним распоредима. Уједно, то је и цепним сатовима у женском поседу давало сложенију функцију од луксузног објекта изједначеног са накитом. Рад у домаћинству и породичне дужности, социјалне и друге разне обавезе које су трајале током читавог дана, захтевале су такође правилну организацију времена и његово ефикасно коришћење, у чему су сатови имали значајну улогу у прецизнијој временској контроли.³⁴⁰ У том смислу је поседовање цепног сата, у циљу важности потрошње времена, могло понети и моралне импликације – он је означавао упосленост која није остављала времена за доколицу, перципирану као морално проблематични знак лењости и гордости.³⁴¹ У таквом светлу се може тумачити и навод о кнегињи Љубици и њеном аксесоару. Боа-ле-Конт записао је да кнегиња чини све да би задржала жене у простоти обичаја, те да би ограничила „употребу злата и драгог камења у њиховом кићењу.“³⁴² Исто тако се за њу

³³⁶ З. Јанц, *Огласи у старој српској штампи 1834-1915*, Београд 1978 (репринт 2014), 16, кат. бр. 26.

³³⁷ Исто, 26, кат. бр. 92

³³⁸ http://stage.patek-institutional.com/contents/default/en/ladies/the_story_so_far/default.html (посећено 12. 8. 2019)

³³⁹ A. Vickery, *Behind Closed Doors: At Home in Georgian England*, New Haven: Yale University Press, 2009, 124-125.

³⁴⁰ A. Korhonen, 'the several hours of the day had variety of employments assigned to them': *Women's Timekeeping in Early Modern England*, *Journal of Early Modern Studies*, No. 6 (2017), 61-85.

³⁴¹ Исто, 75-78.

³⁴² С. Новаковић, *Србија у години 1834 : писма грофа Боа-ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА XXIV (1894), 22.

забележило да су бурма на руци и сат с најтањим млетачким ланчићем били једини женски накит који је носила.³⁴³

Сатови су се успоставили као важни у временским одредницама за организацију дана, али и као маркери којима се ближе дефинишу догађаји и њихова перцепција. Илустративан пример такве конкретизације времена дају дневнички записи Анке Обреновић, које као девојка од шеснаест година почиње да води крајем 1836, па све до 1838. Тако се већ у првом њеном запису наилази на помен пожара у оближњој кући, уз тачну сатницу догађаја „ујутру рано у 10 сати“.³⁴⁴ У даљим дневничким белешкама се свакодневни догађаји и ситуације често описују уз помен сатнице као додатне детерминанте, везано за одласке или доласке кући, време ручка, нечије посете, и слично. Тако је, на пример, забележено да је лекар долазио „после подне око 10 сати“, или да су са пријема код енглеског конзула „сретно кући у 4 сата ноћи дошли“.³⁴⁵ Такође се сатницама дефинише и само трајање неког догађаја, као што су трајање посете, разговор са неким, или служба у цркви која је трајала „два сата и по“.³⁴⁶ Временска одредница је такође имала битан удео и у меморисању важних социјалних и породичних догађаја. Тако се бележи порођај Анкине сестре Јелке, о чему су добили вест да се десио ту ноћ „у 3 фртала на 10 сати“, или пак смрт њене сестре Симке која је умрла у „10 сати после подне“.³⁴⁷ Драгоцен увид дневник даје и по питању оновременог модела мерења времена, односно паралелне примене и турског и европског. У њеним записима чешће је присутан османски модел, као на пример „после подне око 10 сати“, или време ручка у 8 сати,³⁴⁸ док она сама напомиње да подразумева време „по римски“ када сатницу догађаја бележи по европском рачунању.³⁴⁹ Таква ситуација ће у потоњим годинама у Србији убрзо бити промењена, где ће европски модел однети превагу.

Цепни сатови дизајнирани за жене одликовали су се својим украсом, који их је третирао једнако као накит. Популарни тип средином 19. века креиран је у виду медаљона који се носио на дугачком ланцу, ношен око врата или закачен брошем за одећу. На неколико примерака сачуваних у колекцији београдског Музеја примењене уметности, може се видети како је изгледала њихова луксузна израда, са позлатама, богатим гравурама, драгим камењем и бисерима, концентрисаним на поклопцима сатова.³⁵⁰ Са премисом женског украса, њихова

³⁴³ Р. Љушић, *Кнегиња Љубица*, Београд 213, 219.

³⁴⁴ Р. Гикић Петровић, *Дневник Анке Обреновић (1836-1838)*, Нови Сад 2007, 19.

³⁴⁵ Исто 27, 147.

³⁴⁶ Исто, 61.

³⁴⁷ Исто, 186.

³⁴⁸ Исто, 27, 169.

³⁴⁹ Исто, 59.

³⁵⁰ Д. Миловановић, *Сачувано време: МПУ*, Београд 2005, кат. бр. 150-161.

орнаментација је елаборирана у низу феминитетних мотива, какве су вреже, лозице, цветни букети, као и софистицирани биљни орнаменти.

Креације сатова нису биле једина разлика између мушких и женских верзија, већ је и у начину њиховог ношења и излагања постојала различита пракса. Као део уобличавања појавности кроз одело и аксесоар, код мушкараца су цепни сатови подразумевали видљивост и истицање само ланца од сата, док је он остајао заденут у прслук. Исти манир је поштован и код мушкараца у костимима српске грађанске ношње, са сатом утакнутим у појас и ланцем који је једини видљиво сведочио о његовом поседовању. Примере такве праксе можемо видети на низу портрета из средине 19. века. Као парадигматични могу се навести два портрета Арсе Петровића, трговца Ђоке Цеваировића и Ђуре Савића Главинића, обојице у различитим одевним варијантама, али са истим маниром сакривеног сата.³⁵¹

За разлику од тога, у женској представности мали сатови су били објекти који су се истицали у свој декорацији и сјају. У време када је у Србији њихово поседовање означавало и сваку врсту престижа, у женском декоруму они су добијали посебно место. На низу портрета из средине 19. века, жене у српским костимима позирале су са сатовима, истичући их уз остатак накита као драгоцен аксесоар који поседују. Тако су у портретним аранжманима они добијали пажљив третман, који је материјализовао њихову декоративност и скупоцене материјале. У то име се често на портретима обраћала пажња и на позицију сата. Ношен на ланцу и окачен уз горњи руб хаљине која се завршавала испод груди, сат се постављао на страни тела на којој је либаде разгрнуто, или се постављао ближе средини тако да га либаде не прекрива. Такав режим визибилности сата може се испратити на мноштву портрета, међу којима су Варошанка Арсе Петровића (1850-55),³⁵² портрети Уроша Кнежевића ћерки М. Ресавца (1858), Младе жене у српској ношњи (1849),³⁵³ Жене са црвеном марамом (1850),³⁵⁴ као и супруге Косте Овчаревића (1861) од Стеве Тодоровића.³⁵⁵ Симболички капацитет малог сата, као објекта луксуза резервисаног за елитне кругове, учинио је да буде истакнут и у делу опреме у којој се представила кнегиња Персида Карађорђевић на портрету Уроша Кнежевића, како видимо из његове литографисане верзије (1855).³⁵⁶

Као важна драгоценост, сат је исто тако био пожељан детаљ и на портретима жена насталим поводом венчања, као део невестињске опреме. Портрети Уроша Кнежевића, Смиље

³⁵¹ Р. Антић, *Арсеније Петровић*, 51 (кат. бр. 51, 53)

³⁵² Исто, 50 (кат. бр. 50).

³⁵³ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 112, 127.

³⁵⁴ М. Макарић, *Портрет, трајна инспирација уметника*, Београд 2011, 20-21.

³⁵⁵ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 156 (кат. бр. 41).

³⁵⁶ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58-59, 60, 121.

Вукашиновић (1851)³⁵⁷ и једне од сестара Книћанина,³⁵⁸ приказују обе као невесте са белим прозирним велом, у склопу чије свечане опреме се налазе и сатови луксузног изгледа, истакнути као централни украс. Оба сата су истог типа, са ланцем који полази од броша закаченог за укрсницу мараме на грудима, са којим заједно чине раскошну композицију са сјајем позлате и драгог камења. Као невеста и то у хаљини европског кроја, сат ће понети и Милева Вујић, такође на портрету Уроша Кнежевића (1855).³⁵⁹ Окачен за појас, издваја се на белини венчане хаљине заједно са дугачким ланцем и брошем, као екстравагантни аксесоар комплементаран невестињском свечаном издању.

У портретној презентацији хабсбуршког грађанства, женски сат је ретко присутан мотив. Мода из 18. века да се у портретној презентацији појављују и мали сатови, какве примере дају портрет Ане Марије, ћерке осијечког трговца Јефтимија Којића (1783), или Полексије Чокић, супруге бечејског спахије (1780-90),³⁶⁰ временом ће бити замењена другачијом културом аксесоара. Његова појава на портрету ретко се сусреће, а и тада као део пратећег аранжмана, што му мења и симболичку улогу. Такав пример даје портрет Ане Савић Николић, рад Новака Радонића (1854).³⁶¹ На њему сат није део аксесоара који она носи на себи, већ је део аранжмана на столу, намештен на књиге поред којих се наслања руком. У таквој поставци појава сата делује у релацији са књигама, износећи идентитетске квалитете портретисане жене, из дијапазона врлина какве су просвећеност и самодисциплинованост.³⁶²

О симболичком значају сата у женској портретној представности, вредно сведочанство пружа Милица Стојадиновић Српкиња. Са малим женским сатом истакнутим на ланцу, Милица је позирала за фотографисање Анастасу Јовановићу, по којој ће израдити и њен литографисани портрет.³⁶³ Могуће је претпоставити да је у питању био сат који је извесном приликом добила на поклон од кнеза Михаила.³⁶⁴ У свом дневнику забележила је 1861. реченицу једне познанице, која сведочи о томе: „књаз Михаило, (...) почествовао вас је сатом, том се почешћу можете дичити“.³⁶⁵ О значају овог сата за Милицу Стојадиновић, даће она

³⁵⁷ Исто, 113.

³⁵⁸ Lj. Milanović, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, 181-189, Fig-M1

³⁵⁹ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 122.

³⁶⁰ М. Тимотијевић, *Индивидуална приватност*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, ур. Александар Фотић, Београд 2005, 713.

³⁶¹ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 241, 446, кат. бр. 42

³⁶² Употреба сатова на портретима аристократије и чланова буржоазије имала је већ дугу традицију, у исказу материјалног богатства, али и врлине, морала и дисциплинованости: G. Dohrn-van Rossum, *Clocks, Clock Time and Time Consciousness in the Visual Arts. William Hogarth's Modern Moral Subjects*, Material Histories of Time. Objects and Practices, 14th-19th Centuries, (eds.) G. Bernasconi and S. Thürigen, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, 76.

³⁶³ О портрету Милице Стојадиновић од Анастаса Јовановића: М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 295-313.

³⁶⁴ Р. Гикић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 115.

³⁶⁵ М. Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој гори*, 1854, св. 1, Нови Сад 1861, 43.

сама реч поводом могућности израде нове литографије њеног портрета. У преписци са Вуком Караџићем, она ће инсистирати да се на новом портрету представи са малим сатом. Као узор за нову литографију, Милица је послала Вуку свој портрет који је насликао Павле Симић. Како се на њему није нашао и сат, који је сликар прескочио услед недостатка времена, Милица ће напоменути жељу да се он накнадно уклопи у њен будући портрет, јер је она за свој сат више држала „него ђенерал на први орден“.³⁶⁶

Транзиција моде у Србији ка европском моделу, такође је донела и промену да сат нестаје из портретног аксесоара. Он се у потоњем времену појављује искључиво као варијанта конзервативности, на портретима жена које задржавају одевну варијанту српског грађанског костима. Промена коју је донео нестанак хаљине типа фистана из ове одевне комбинације, утицала је и на измењен манир ношења сата, који се сада излагао углавном закачен за појас сукње. Такви примери могу се видети на неколицини портрета, какви су Настасије Николић Терзибаше (1873) од Стеве Тодоровића,³⁶⁷ Саре Анчић од Милисаве Марковића (крај 19. в.),³⁶⁸ или портрет Персиде Валовић од Николе Милојевића (1910).³⁶⁹

³⁶⁶ Писмо Милице Вуку, из Врдника, у Томину недељу 1852. године: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987, 63.

³⁶⁷ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић 1832-1925*, 159 (кат. бр. 61).

³⁶⁸ Колекција Завичајног музеја Књажевац:

<https://www.muzejknjazevac.org.rs/rs/component/content/article?id=24&tmpl=component&Itemid=101>?портрет-саре-аничић (посећено 2. 9. 2020)

³⁶⁹ У. Рајчевић, *Сликар Никола Милојевић 1865-1942*, Београд 1999, 167 (сл. 51).

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ОДЛИКОВАЊА

Недуго након што је кнез Александар учинио подворење султану Абдулмециду у Казанлаку, исте 1846. године стигао је у Београд султанов комесар, доносећи одликовања за заслужне српске старешине.³⁷⁰ Свечаност предаје одликовања одржана је церемонијално у кнежевом двору, уз присуство свих званичника, чланова попечитељства и саветника, митрополита, као и београдског паше са својом свитом. Након читања писма првог султановог секретара Шефик-Бега, прва која је од свих примила одликовање била је кнегиња Персида Карађорђевић. Како се у писму појашњавало, “уважавајући личност Књажеву, за више јошт излити на дом Његов своје високо благоволеније“ султан је даровао кнегињу овим ретким знаком високе почести.³⁷¹

Указана част кнегињи представљала је варијанту одликовања које је кнез Александар већ добио, односно ордена са султановим портретом (*Tasvir-i Hümayun*),³⁷² направљеног наменски за жену у виду скупоцене огрлице. Оваква привилегија да и кнегиња понесе султанов лик на себи, коментарисана је у новинском извештају као изузетан чин, будући да је то „први случај у историји, да је Султан Христијанку орденом и ликом својим украсио“.³⁷³

Одликовање добијено у склопу дипломатских релација, за кнегињу је уједно постало једина конкретна ознака коју је могла истаћи као инсигнију кнежевског достојанства.³⁷⁴ Могуће да је управо то и дало повода да кнегиња, по други пут у кратком времену, наручи свој портрет. Оба портрета радила је Катарина Ивановић, током свог једногодишњег боравка у Београду.³⁷⁵ На верзији која је датирана 1847, кнегиња је позирала са својим одликовањем и то у фронталном ставу, тако да се оно поставља као централна тачка представе. На портрету се може видети и како је изгледала ова скупоцена брилијантска огрлица, са крупним

³⁷⁰ Сусрет кнеза Александра са султаном Абдулмецидом у бугарском месту Казанлаку, одвијао се од 10. до 14. маја 1846. године, којом приликом је и кнез одликован: *Србске новине*, год. 13, бр. 40, 20. мај 1846, Београд, (изванредни додатак), 161-165.

³⁷¹ *Србске новине*, год. 13, бр. 92, 19. новембар 1846, Београд, 1.

³⁷² E. Eldem, *Pride and Privilege. A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations*, Istanbul, Ottoman Bank Archive and Research Centre, 2004, 126-127.

³⁷³ *Србске новине*, год. 13, бр. 92, 19. новембар 1846, Београд, 1. Орден ће након смрти кнегиње Персиде остати у поседу породице Карађорђевић, како се може видети из тестамент кнеза Александра из 1885. године: Тестамент Њ. В. Књаза Србије Александра Карађорђевића, Архива кнеза Павла, микрофилм, ролна бр. 10, 0091-0107 (http://www.27mart.com/archive_item.php?archives_id=20&phrase=)

³⁷⁴ И. Тировић, *Између моде и нације: национални костим и репрезентација кнегиња и краљица у Србији 19. века*, 284.

³⁷⁵ Катарина Ивановић је у Београду боравила од половине 1846. до краја септембра наредне године. Према потписаној сигнатури, портрет са орденом урађен је 1847, док је тачно време настанка првог портрета остало нејасно. Како на њему кнегиња не носи орден, сва је вероватноћа да је урађен пре добијања одликовања 16. новембра 1846. За портрете видети: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 52-53 (кат. бр. 282, 283).

медаљоном који је носио султанов лик, опточен сјајем брилијаната. Истичући је као важну инсигнију, кнегиња је са својим одликовањем позирала и за портрет Урошу Кнежевићу, према коме је урађена њена литографија.³⁷⁶

Султанско одликовање које је Персида добила као кнежева супруга, представља и први познат случај одликовања жене у Србији 19. века. Од тада ће проћи још неколико деценија, када су се створили услови да и жене понесу јавна одликовања за своје заслуге, еквивалентно са мушкарцима. Искључене из јавних послова и професионалног рада, такву могућност добиле су тек са организованим хуманитарним ангажовањем у време српско-турских ратова. Пресудну улогу у томе имало је тек основано Београдско женско друштво, чији су циљеви, између осталог, били усмерени на хуманитаран рад.³⁷⁷ Одмах по избијању рата 1876. године, чланице друштва укључиле су се у бригу о рањеницима и то отварањем болнице, у којој су цела управа и лечење били у њиховим рукама. Са докторкама које су стигле из страних лекарских мисија и добровољним болничаркама, негу рањеника и сва одржавања у болници обављале су чланице Женског друштва, које је уједно било и финансијер ове установе. Ипак, њихова организованост и пожртвовање нису били довољна гаранција за државне власти – по поновном избијању Српско-турског рата 1877, тадашњи војни министар Сава Грујић забранио је да се жене примају за болничарке, остављајући им простора само за улогу надзорница, као и за бригу о организацији и снабдевању болница.³⁷⁸ Друштво је током рата било ангажовано и на другим активностима, сакупљању новчане помоћи за болнице, као и за пострадале у рату. По позиву кнегиње Наталије, чланице су учествовале и у радионици рубља коју је кнегиња отворила у малом Кнежевом двору током рата. Израђени санитарски материјал дат је Друштву Црвеног крста, а део је поклоњен сиромашнима.³⁷⁹

Иницијални ангажман жена који су донеле ратне прилике, може се сврстати у општу линију која је обележила делатност женских организација након тога. Хуманитарни рад, као и едукативно-просветни, донео је уједно нова искуства којима су сазревале идеје о већој улози жене у друштву и њиховој јавној позицији.³⁸⁰ У том светлу може се видети и промена коју је донело њихово учешће у ратним збивањима.³⁸¹ Као награду за патриотско деловање, држава

³⁷⁶ П. Васић, *Урош Кнежевић - портретист*, 58-59, 60, 121.

³⁷⁷ Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, Београд 2020.

³⁷⁸ Исто, 189-199.

³⁷⁹ Исто, 100-104.

³⁸⁰ О процесима који су утицали на покрет за еманципацију жена: А. Столић, *Сестре Српкиње: појава покрета за еманципацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Београд 2015. Видети и: А. Столић, *Држава и Београдско женско друштво: (ре)продукција родних улога и друштвених позиција жена као део стратегија управљања (1875–1914)*, Држава и политике управљања (18-20. век), ур. П. В. Крстић, Београд 2017, 149-173.

³⁸¹ S. Stefanović, *Žene u službi nacije i vojske (1875–1918)*, Књиженство [Електронски извор] : часопис за студије књижевности, рода и културе, Год. 6, бр. 6 (2016), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=197> (приступљено 8. 3. 2018)

је успоставила нову медаљу за заслуге, као прво одликовање такве врсте намењено женама. Указом кнеза Милана, 27. маја 1878. установљена је Медаља кнегиње Наталије, под чијим је иначе протекторатом стајало и Женско друштво. У златној и сребрној класи, медаља је имала облик емајлираног медаљона са монограмом кнегиње (N). Феминитетни моменат на њој је уносила трака увезана у машну, на чијем се чвору налазио кнежевски грб, док је траком текао натпис „За помагање рањених и болних војника у рату 1876-77-78. г.“ Около се налазио зелени венац ловора, а горе круна кнежевине Србије.³⁸² Овом медаљом уједно се успоставила пракса одликовања која су носила име по супругама владара. У склопу популаризације краљице Драге Обреновић, такође ће 1902. бити установљена Медаља краљице Драге, намењена „заслужним женскињама, без разлике у сталежу, као награда за заслуге према краљу, краљевском Дому или држави“.³⁸³

Одмах по установљењу Наталијине медаље, уследила су и одликовања њоме, углавном чланица Женског друштва и подружина које су се истакле у ревносној служби и нези ратних рањеника. Српске новине су доносиле спискове са именима одликованих, што је такође медијски доприносило афирмацији жена, у контексту заслуга за патриотски рад.³⁸⁴

И са наредним српско-бугарским ратом 1885, женске организације и добровољке поновиле су своју ангажованост, у чему се такође поново истакла и краљица Наталија организујући на двору радионицу за израђивање рубља и завоја за рањенике.³⁸⁵ Одмах по потписивању мира у Букурешту, установљено је и ново признање у име Наталије, сада под називом Медаље њеног величанства краљице,³⁸⁶ коју је добило преко 220 чланица Женског друштва и оне које су допринеле својим ангажовањем.³⁸⁷

У јавном дискурсу тиме уведена слика о заслужним женама, била је кореспондентна и са искуствима самих чланица, које су изједначавале свој ангажман током рата са војном обавезом мушкараца, називајући га и својом „светом дужношћу“.³⁸⁸ Уједно се такав рад може разумети и у перспективи еманципацијске потврде, у име доказа о способности жена за јавни круг деловања. Ипак, он није протицао без подозрења у конзервативним круговима. О томе је писала и Милка Гргуrowa, глумица и књижевница, иначе и болничарка у српско-турским

³⁸² М. Пилетић, *Одликовања југословенских народа XIX и прве половине XX века (до 1941) из збирке Војног музеја у Београду*, Београд 1987, 79.

³⁸³ А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009, 130.

³⁸⁴ Спискове објављене у Српским новинама у јуну, августу и новембру 1878. пренела је: Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, 203-204.

³⁸⁵ Исто, 205-207.

³⁸⁶ Акт установљења медаље: *Српске новине*, год. LIII, бр. 58, 13. март 1886, 1.

³⁸⁷ Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, 207-208; Целокупни спискови добитница медаље су у: *Српске новине*, год. LIII, бр. 125, 6 јун 1886; бр. 140, 24. јун 1886.

³⁸⁸ S. Stefanović, *Žene u službi nacije i vojske (1875–1918)*

ратовима.³⁸⁹ У њеној причи *Мара Буњевка* описана је девојка која одлучује да буде болничарка, због чега наилази на осуду средине која је таквим девојкама приписивала нечасне намере.³⁹⁰

Од првих Наталијиних медаља, па на даље, у јавним и свечаним наступима жене су истицале своја одликовања, еквивалентно мушкарцима. Она су постала и обавезан моменат у портретним представама, незаобилазно сведочећи о новом идентитетском обрасцу жене као носиоца јавне заслуге. У таквом репрезентацијском наративу можемо видети портрет Јелене Новаковић, супруге државника и професора Стојана Новаковића, коју Стева Тодоровић слика 1888.³⁹¹ Њену појаву у балској тоалети прате и одликовања, закачена уз леви руб хаљине – златна медаља краљице Наталије коју је стекла као једна од главних надзорница болнице,³⁹² уз коју је истакнут и Орден црвеног крста или Друштвени крст.³⁹³ Њена ћерка Милица Новаковић се на Тодоровићевом портрету представила у истом маниру.³⁹⁴ Шта више, уз своју свечану тоалету не носи ниједан комад накита, већ само медаљу краљице Наталије. У сребрној класи, добила ју је као редовна чланица Женског друштва, која је радила у радионици „20 дана и више“.³⁹⁵

Јелена Грујић се такође, као и њен супруг Јеврем Грујић, представила са својим одликовањима као заслужна личност, на портрету које је у пару заједно сликао Стева Тодоровић (1888). Обоје су у репрезентативним издањима, Јеврем Грујић у оделу дипломатског представника,³⁹⁶ док је Јелена у свечаној балској хаљини. На њој се истиче лента и одликовање – султански *Şefkat Nişanı* или Орден добротинства прве класе,³⁹⁷ који носи као

³⁸⁹ О својим искуствима Милка Гргурова је оставила и аутобиографски запис *Из болнице 1876*, публикован у часопису Домаћица 1895. године: Istorijски Institut, Portal za žensku i rodnu istoriju. "Iz bolnice 1876". Datum: 05. May 2021. Link: https://zrstorija.iib.ac.rs/istorijski_arhiv/iz-bolnice-1876/

³⁹⁰ С. Томић, *Значај књижевног стваралаштва Милке Гргурове*, у: М. Гргурова, *Атентаторка Илка и друге приче*, прир. С. Томић, Београд 2014, 437.

³⁹¹ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 170 (кат. бр. 134). О Јелени Новаковић: Vlastoje D. Aleksijević, *Savremenici i poslednici Dositeja Obradovića i Vuka Stefanovića Karadžića*, sveska 5: K-L. О породици Новаковић, такође: N. Mišković, *Marriage and household in the Belgrade elite at the beginning of the 20th century: The Novaković family*, History of the Family 13 (2008), 152–162.

³⁹² *Српске новине*, год. LXIII, бр. 125, 6. јун 1886; *Српске новине*, год. LXIII, бр. 140, 24. јун 1886.

³⁹³ М. Пилетић, *Одликовања југословенских народа XIX и прве половине XX века (до 1941) из збирке Војног музеја у Београду*, 78.

³⁹⁴ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 170 (кат. бр. 135).

³⁹⁵ *Српске новине*, год. LXIII, бр. 140, 24. јун 1886.

³⁹⁶ Ч. Васић, *Одело грађанских служби*, Службено одело у Србији у 19. и 20. веку, Београд 2001, 192-193, 344-349.

³⁹⁷ Установљен 1878 од султана Абдул Хамида II, орден се додељивао одабраним женама за хуманитаран рад, као и на пољу просвете и науке, али је имао улогу и дипломатског поклона: Д. Вукелић, *Отуђено наслеђе: аукцијска продаја драгоцености краљице Драге Обреновић у Кристију 1904. године*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2017, 356-359.

супруга посланика у Цариграду. Уз њега се налазе и орден Црвеног крста, као и златна медаља кнегиње Наталије, добијена 1878. када је била и бивша потпредседница Женског друштва.³⁹⁸

Успостављање одликовања жена постајао је норматив, који је доприносио њиховој јавној афирмацији. На насловној страни часописа Босанска вила објављен је портрет Милке Гргуrove, представљајући је као знамениту српску позоришну уметницу и књижевницу. Орден Светог Саве који се истиче на портрету, у тексту о Милки Гргуровој је такође коментарисан. Објашњавајући њен значај као улазак у пантеон славних, ту се и наводи: „А Србија се учи да својим заслужним синовима и ћерима ода признање: за неуморни рад, кроз толике године, она носи српску благодарност у грудима, а одличје, орден светога Саве на грудима – заслужила је и једно и друго великим радом, талентом несравњивим и искреним пожртвовањем.“³⁹⁹

На портрету Уроша Предића (1913),⁴⁰⁰ Милка Гргурова је такође позирала са одликовањима које је до тада добила, орденом Светог Саве V степена, као истакнута првакиња Народног позоришта,⁴⁰¹ уз кога носи и Крст милосрђа који је добила као болничарка у српско-турском рату.⁴⁰² Заједно са потоњим одликовањима, биће забележен и последњи снимак Милке Гргуrove-Алексић. На одру, у Мањежу, где се одавала јавна пошта преминулој позоришној великанки, била су изложена уз њено тело и сва одликовања, која су сведочила о њеним изврсним заслугама.⁴⁰³

³⁹⁸ *Српске новине*, год. XLVL, бр. 122, 2. јун 1878.

³⁹⁹ *Босанска вила*, год. XI, бр. 21, 15. новембар 1896, Сарајево, 329-331.

⁴⁰⁰ М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998, 300-301.

⁴⁰¹ *Мале новине*, год. I, бр. 3, 2. јануар 1889, Београд, 2.

⁴⁰² Била је такође добитница и ордена Белог орла V реда и Даниловог крста IV реда: М. Радоњић, *Милка Гргурова-Алексић*, Српски биографски речник, т. 2, В-Г, Нови Сад 2006, 792.

⁴⁰³ *Време*, год. IV, бр. 817, 27. март 1924, 5.

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И КЊИГА

На портретима 19. века, књига се појављује као атрибут који је имао своју пикторалну традицију, настављену и у грађанској култури. У основном концепту она остаје резервисана за представе писаца, научника или државника, односно као идентификатор професије мушкараца.⁴⁰⁴ Са таквим значењем није могла да се појави на портретима жена, које су махом биле без могућности за професионални рад. Главни мотив на женским портретима остаје везан за феминитетност, изражену кроз аксесоаре у рукама или одговарајући атрибут попут цвета. Међутим, средином 19. века појављују се и књиге као пратећи реквизит жена, иако су такве представе чиниле још увек ретке примере у целокупној портретној продукцији.

На женским портретима књига је функционисала са вишеструким наводима, као ознака респектабилности, образовања и просвећености.⁴⁰⁵ У својој есенцији, она је представљала ознаку писмености, вештине која је у себи носила и класно обележје, посебно с обзиром на лимитаран приступ женама у образовању. У истом оквиру, књига и читање импутирани у портрет доносили су наводе о имању слободног времена, као још једну одлику добростојеће класе, али уз њих и идеале о просвећеној жени, која уздиже квалитет грађанског дома и породице.⁴⁰⁶

Примере усвајања књиге као портретног експоната, највише налазимо међу портретима жена образованих грађанских кругова, у суседним северним областима. Једна од таквих представница је Ана Милетић, пореклом из трговачке породице Милутиновић. О њеном образовању говори и податак да ју је отац већ са четири године пренумерисао на књигу. И потом, у браку са Светозарем Милетићем, Ана је имала могућност учешћа у његовом раду, па је тако водила и Милетићев лист *Застава* када је он био спречен.⁴⁰⁷ Њен портрет Новака Радонића (1857), сликан убрзо по удаји за Светозара Милетића, представља је управо као жену

⁴⁰⁴ Конзументско читање могло је да стоји на супрот идеала о успелом мушкарцу који нема времена за слободне активности: S. P. Casteras, *Reader, Beware: Images of Victorian Women and Books*, Nineteenth-Century Gender Studies, Issue 3.1 (Spring 2007), 8. [Internet] <http://www.ncgsjournal.com/issue31/casteras.html>

⁴⁰⁵ У европској пракси, портрети жена са књигама су у 17. веку раритетне, да би биле у порасту у наредном веку, посебно при његовом крају. Већина жена представљаних са књигама су припадале религиозним редовима, као и аристократским и елитним круговима: M. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago and London: Chicago University Press, 2004, 98.

⁴⁰⁶ S. P. Casteras, *Reader, Beware: Images of Victorian Women and Books*, 10-11; А. Столић, *Родни односи у „царству подељених сфера“*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 101-102.

⁴⁰⁷ Т. Пивнички Дринић, *Милетић, Ана Анка*, Српски биографски речник VI (мар-миш), Нови Сад 2014, 475-476.

из круга образоване елите, са руком положеном на књигу покрај ње.⁴⁰⁸ У опусу Новака Радонића, књиге као реквизити се појављују још и на представама супруге трговца Бокмаза из Сремске Митровице (1857), као и на портрету Ане Савић Николић (1854), супруге новосадског адвоката, аранжиране на столу покрај кога седе.⁴⁰⁹ Интересантан је и пример портрета брачног пара Бекић из Перлеза, које слика Живко Петровић (1847).⁴¹⁰ Новинар Стеван Бекић представио се са Србским народним новинама у руци, са којима је иначе и сарађивао. Његова супруга Теофана такође је одабрала као свој портретни атрибут литературу – она у руци држи књигу и то могуће забавник Драгољуб, издање Теодора Павловића намењено просвећеним Српкињама.⁴¹¹ Као важан идентитетски означитељ, књига се нашла и на портрету Милице Стојадинови Српкиње, коју је сликао Павле Симић.⁴¹² Књижевница и заговорница женског образовања, одабраће и за сваки наредни портрет модел позирања са књигом у руци, како је можемо видети на литографији Анастаса Јовановића, као и на портрету објављеном у листу Путник.⁴¹³

У Србији се књига као реквизит на портретима жена појављује знатно ређе. Најпре се могу навести портрети српских кнегиња, на којима се сусреће мала књига као део позирања, ознака правилног декорума за жене високог статуса. Литографски портрет Анастаса Јовановића приказује кнегињу Јулију у таквој типичној поставци елитних представница, са малом књигом у коју је заденут прст.⁴¹⁴ Слично је позирала и кнегиња Наталија на представи Карла Гебела (1881), са књижицом као умесним дамским реквизитом. У истом маниру држања малог штива, појављују се и портрети какав је жене устанничког вође Николе Кола Рашића, који је радио Стева Тодоровић за време рата у Нишу 1878. године.⁴¹⁵

Позирања са књигом појављују се још на понеким примерима. Боравећи у Београду, Јован Поповић између осталих портретише и Савку Симић, ћерку Стојана Симића (1852-53).⁴¹⁶ Одевена у српски костим какав је одликовао одрасле, она седи поред стола, на коме је и књига о коју је ослоњена руком. У таквом аранжману, портрет је фиксирао девојчицу у ознакама припремљености за будућу породичну и друштвену улогу. У томе се као

⁴⁰⁸ М. Јовановић, *Новак Радонић*, 152 (кат. бр. 87).

⁴⁰⁹ Исто, 149 (кат. бр. 48), 152 (кат. бр. 84).

⁴¹⁰ О. Микић, *Српско сликарство 18–20. века: одабране студије*, 238.

⁴¹¹ Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Нови Сад 2001, 53-54; О забавнику Драгољуб: М. Матицки, *Српска књижевна периодика: 1766-1850*, Нови Сад 2016, 294-299; *Женски покрет у Војводини. Приликом прославе педесетогодишњице рада свог издала Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња*, Нови Сад 1933, 98-103.

⁴¹² О. Микић, Ј. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818-1876)*, 74, 121 (кат. бр. 52).

⁴¹³ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 11-13, 94-95; *Путник, лист за умну и душевну забаву*, свеска III, Нови Сад 1862.

⁴¹⁴ П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899): каталог радова*, Нови Сад 1964, 53 (кат. бр. 256)

⁴¹⁵ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 233 (кат. бр. 29)

⁴¹⁶ Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, 179 (кат. бр. 102).

репрезентацијски знак појављује и књига, препоручујући је додатно у ознакама писмености, која је у том моменту била јасна сталешка привилегија. То је време када једино женска деца из виђенијих породица добијају образовање у приватним режијама, као и приватним школама осниваним иницијативом чиновника и богатих трговаца, који су желели образовање за своје ћерке. Уз њих се 1846. нашла и прва државна женска школа у Београду.⁴¹⁷ У општем проценту писмених који је био на минимуму,⁴¹⁸ едукација девојчица је свакако била повластица мањине, посебно гледано у светлу друштвене резервисаности према школовању женске деце.⁴¹⁹

Другачију конкретизацију књига је имала на портрету учитељице Живке Протић, коју Ђура Јакшић слика у Пожаревцу (1866).⁴²⁰ Њена учитељска вокација била је већ довољан аргумент да са књигом као атрибутом позира за свој портрет. Међутим, ближе одређење може се препознати на самим корицама књиге, на којима истакнут крст означава да је у питању религиозно штиво. Тако је књига истовремено упућивала на врлину побожности и хришћански морал, као одреднице у којима се учитељица желела представити. Нарација верске узоритости могла је импутирати шира значења од личне мотивисаности, усмерена на њен учитељски позив. Морална изузетност потраживана од учитељица, с обзиром на њихову педагошку улогу, постављала се кроз социјалне стандарде, али и институционално путем уредби о школама. Њима се, између осталог, регулисала и идеална слика наставника који негују искрену побожност и ученике васпитавају као праве хришћане.⁴²¹ Такав садржај осликавала је и Виша женска школа, чији је програм садржао и хришћанску науку, али и активно присуство богослужењима, као део васпитног задатка који је био чврсто увезан са религијом и институцијом цркве.⁴²²

⁴¹⁷ Прва школа за женску децу отворена је у 1845. у Параћину, а у Београду наредне године, када се у њу уписало 136 ученица: Љ. Трговчевић-Митровић, *Школовање девојака у Србији у 19. веку*, Образовање Срба кроз векове, ур. Р. Пековић, П. В. Крстић, Т. Живковић, Београд 2003, 81-83; Н. А. Васојевић, *Прве српске учитељице*, Узданица XI/1 (2014), 159-175.

⁴¹⁸ О процентима писмених жена у Србији говоре подаци из 1884. да их је тада било тек 3,07%, док је мушкараца износио 15,31%. Увећавање писмености жена ће показивати стагнацију у односу на мушкарце у наредном периоду, па је тако 1900. износио 5,91%, док је број писмених мушкараца порастао на 27,46%: М. Исић, *Писменост у Србији у 19. веку*, Образовање Срба кроз векове, ур. Р. Пековић, П. В. Крстић, Т. Живковић, Београд 2003, 71.

⁴¹⁹ N. Tрнавац, *Indiferentnost prema školovanju ženske dece u Srbiji 19. veka*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2, Položaj žene kao merilo modernizacije, ур. L. Perović, Beograd 1998, 55-72.

⁴²⁰ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 181-182

⁴²¹ А. Столић, *Место учитељског позива у систему образовања у Србији 19. века*, Образовање Срба кроз векове, ур. Р. Пековић, П. В. Крстић, Т. Живковић, Београд 2003, 89-100; А. Stolić, *Vocation or Hobby: The Social Identity of Female Teachers in the Nineteenth Century Serbia*, Gender Relations in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century, (eds.) M. Jovanović and S. Naumović, Belgrade – Graz, 2002, 55-90.

⁴²² L. Perović, *Modernost i patrijahalnost kroz prizmu državnih ženskih institucija: Viša ženska škola (1863-1913)*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2, Položaj žene kao merilo modernizacije, ур. L. Perović, Beograd 1998, 153-154.

Док је у сликаним портретима мотив књиге био ређи, у медију фотографије жене слободније присвајају књигу, као реквизит са којим позирају. Од раних фотографија Анастаса Јовановића, може се пратити низ примера портрета грађанки са књигом у руци. Њено устаљивање може се видети и на фотографијама жена рађеним у студију Флоријана Гантенбајна, швајцарског фотографа који је отворио први стални атеље у Београду почетком 60-их година 19. века. На неколицини фотографија видно је да је за прилику позирања женама послужила књига са истим украсним корицама, уведена као студијски реквизит.⁴²³ Ипак, без обзира да ли је књига била у личном поседу или не, она је на фотографијама жена функционисала као симболична ознака. У таквој пракси трајаће и свих наредних деценија, када за студијске фотографије жене позирају у различитим издањима, од свакодневних до балских, самостално или групно, са књигом у руци или смештене поред неког штива.

Релација између жене и књиге на сликаним портретима, пројектовала се у различитим дискурсниим значењима, који су се тицали статуса, образовања, могућности женског интелектуалног ангажмана, али и читавог скупа идеја о женскости, моралу и социјалним улогама.⁴²⁴ Физикалност књиге доносила је конотацију жене као конзумента читања, која је у контексту владајућих социо-културних политика имала своје родно нормиране специфичности. Заснован на просветитељским идеалима, дискурс о женском образовању се током 19. века базирао на контексту напретка породице и нације, али не и као развоја интелектуалног и професионалног капацитета жене.⁴²⁵ Дом је виђен као прикладна сфера за женско интересовање и активност, у коме је просвећеност жене налазила свој основни циљ, кроз морални утицај на супруга и едукацију деце. Улога супруге и мајке, васпитатељке будућих нараштаја, основни су мотиви за образовање жена, којом се путањом долазило до просвећења целокупне нације. Темељи таквих начела налазе се у просветитељским прокламацијама Доситеја Обрадовића, који је понудио програм за образовање жена, неопходан за „свенародно просвећење“, до кога неће доћи ако „жене у простоти и варварству стоје“.⁴²⁶ Парадигму његових начела поновиће у својим делима и Еустахија Арсић.⁴²⁷ У свом

⁴²³ Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд 2005, 88-89. Примери фотографија атељеа Гантенбајна налазе се у бази ФотоМузеја – Виртуелног музеја српске и светске фотографије:

<http://www.fotomuzej.com/pretraga-fotografija.html?Ime=&Prezime=&VremenskiPeriod=&Vek=&TehnikaId=&FormatId=&AteljeId=154&GeografskaLokacija=&SlobodnaPretraga=#list>

⁴²⁴ К. Ј. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890: A Space for the Imagination*, Ashgate Publishing Limited 2012; L. J. Docherty, *Women as Readers: Visual Interpretations*, Proceedings of the American Antiquarian Society vol. 107, part 2 (1997), 335-388; Видети такође: S. Diaconoff, *Through the Reading Glass: Women, Books and Sex in the French Enlightenment*, State University of New York Press, 2005.

⁴²⁵ А. Stolić, *From childhood to womanhood: The Ideological basis of the Upbringing of Female Children at the end of the 19th Century*, Childhood in South East Europe: historical perspectives on growing up in the 19th and 20th century, Eds. Slobodan Naumović, Miroslav Jovanović, Београд – Грац 2001, 97-111.

⁴²⁶ N. Božinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Београд 1996, 23-25.

⁴²⁷ Исто, 25.

првом раду *Совет матерњи*, она се позива на Доситејев едукативни програм, стављајући васпитање девојака пре свега у контекст постизања моралних врлина – њих треба учити „трудољубљу, домостројенију, благодравију, целомудрију“, да би своме мужу биле „красне Венере“.⁴²⁸ И у наредном делу *Полезнаја размишленија*, она позива жене да читају и купују књиге.⁴²⁹ Образовање кроз читање је допринос моралности и врлини жене, у понашању, разуму, вођењу дома и васпитању деце, које води ка општем народном просвећењу: „Благо нашем народу кад буде свака знала читати нравоучителне књижице“.⁴³⁰ Њене прокламоване поруке су, пак, биле задржане у безбедној зони идеја о предиспозицијама које жену лимитирају у интелекту, па се тако наводи да „ако не можемо велику науку постигнути, то нашем полу није ни од потребе“.⁴³¹

Пораст женске едукације уједно је учвршћивао током читавог 19. века и схватања да скромност, као основна женска врлина, мора генерално да штити жене од вишег образовања и озбиљних студија, које су виђене као потенцијално опасне по границе прихватљивог женског понашања. Уверења да образованост жене налази једину своју корисност за улогу добре супруге, мајке и домаћице, налазила су да би све преко тога доносило дисторзију женског погледа на свет и подстакло дестабилизацију дома и жениног места у њему. Пресек таквих ставова осликавају расправе поводом оснивања београдске Више женске школе 1863. и њене потоње реорганизације 1879, вођене у Државном савету и у Народној скупштини. Гласови забринутости и противљења, налазили су свој основ у континуираним виђењима да више образовање девојака може имати разоран утицај на „патријалне особине породице“, да предмети који се уче могу унети туђинске утицаје који штете „потреби народној“, па све до уврежених ставова о штетности образовања и занемаривања основних улога жене као мајке и домаћице.⁴³²

Морализаторска критика која је имплицирала да сувише учења удаљава жену од њених традиционалних дужности, понављала се и везано за читалачку праксу код жена.⁴³³ Читање књига је такође виђено само у дозвољеним границама, које неће нарушити испуњавање задатака према супругу, деци и вођењу дома, а које је захтевало и додатну контролу одабране литературе као адекватне за женину улогу у дому. Оновремени коментатори слагали су се да

⁴²⁸ Е. Арсић, *Советъ матерній : предрагой обоого пола юности сербской и валахійской, аки Исчадје нѣжнаго чувствованія, имже благо и щастіе отрасли рода своего обимаеть Сочинителница*, Будим 1814, 24-25.

⁴²⁹ Е. Арсић, *Полезная размышленія о четырёх годишнихъ временехъ : съ особеннымъ прибавленіемъ о Трудолюбіи челоуѣка, и оттуду происходящей всеобщей ползѣ*, Будим 1816, 14-15.

⁴³⁰ Исто, 63-65.

⁴³¹ Исто, 14-15.

⁴³² L. Perović, *Modernost i patrijahalnost kroz prizmu državnih ženskih institucija: Viša ženska skola (1863-1913)*, 143-146.

⁴³³ А. Столић, *Родни односи у „царству подељених сфера“*, 102-103.

је читање код жена захтевало надзор у одабиру литературе, која би требало да има друштвену корист, а не само личну, односно да доноси добробит због деце и мирног дома, у крајњој инстанци и због просперитета нације.

Препоруке одговарајуће литературе за жене стизале су од мушких ауторитета, кроз разноврсне едукацијске написе, као и кроз ангажман да се пишу дела која ће укључити жене као читалачку публику. Ђорђе Поповић је, при покретању Данице 1860. године, увео као главни циљ да то буде лист који ће нарочито Српкиње читати, јер тадашњи одгој девојчица није имао пожељан патриотски садржај: „Много је томе криво, што наше лепотице немају прилике подхрањивати свој ум народним књижевним производима, те тако падају у руке извиканим, јаловим, али тек свуда познатим француским и другим туђим романима и т. д. – производима голе спекулације и неприродних осећања и одношења.“ У даљој најави листа, истакнуто је да ће жене у њему моћи на свом матерњем језику да читају дела најбољих српских књижевника, а у понуди ће бити и живописа, путописа, историјских и природописних чланака. Они ће бити написани на занимљив, а не сувопаран начин, тако да ће их свака Српкиња читати, „забављајући се а учећи се“.⁴³⁴ Исту програмску мисију листа, поновиће у Даници и сликар Новак Радонић. У тексту *Дарови лепим Српкињама*, Радонић је изнео сличну претензију на просвећење жена у „народном духу“, преко потребну као исправку штете учињене едукацијом девојака у иностраним институтима. При томе је нагласио и да Даница у науци неће тако далеко ићи, „да од наши лепотица какве немачке професоре направи, који бурмут шмркају, и који од тешке науке велике главе и набрана чела добивају“.⁴³⁵ У Српском Летопису такође се наилази на чланак посвећен васпитању жена, са упутствима која се тичу, између осталог, одабира литературе за женску читалачку публику. Према аутору, жена би најпре требало да се занима „отачанственом повесницом и круном наше књижевности, са народним песмама“, што је темељ њеног даљег патриотског деловања као мајке и васпитатељке деце. Осврт је постојао и на избор међу страним писцима: „Кад се већ не може без романа бити, а оно читајте Русе, па онда честите писце енглеског романа: Скота, Купера и Булвера; сувише ревносне читатељке могу се за невољу и Хаклендера, па и Жоржа Санда (али само из каснијег доба), Виктора Ига и Октава Фељет-а машити.“⁴³⁶ Побројани писци истакнути су насупрот француских и немачких романа, који су својим сентименталним и идиличним сликама деловали на девојке као „кашика љутог отрова за њихову чисту душу“.⁴³⁷ Неопходно је било склонити се од

⁴³⁴ Даница, лист за забаву и књижевност, год. I, бр. 1, 20. фебруар 1860, Нови Сад, 1-2.

⁴³⁵ Н. Радонић, *Дарови лепим Српкињама*, Даница, лист за забаву и књижевност, год. V, бр. 1, 5. јануар 1864, Нови Сад, 2-9.

⁴³⁶ М. П., *Жена (Историјско-педагошко разматрање)*, Српски Летопис за годину 1867, 1868 и 1869., год. XLI, књ. 112, Нови Сад 1871, 201-202.

⁴³⁷ Исто, 197-198.

познатих романа „што бледе госпођице гаје, које после у цвету свог живота с пуним правом од „швиндсухта“ (ја не познајем српски израз, а радовао бих се, да га и нема) умиру.“⁴³⁸

Овакви наводи истицали су једну од главних морализаторских окосница, везаних за феномен жене и књиге. Романи, посебно они са љубавном и романтичном тематиком, виђени су као главни проблем за женску читалачку публику. Њихова очигледна популарност и пораст такве литературе на тржишту током 19. века, провоцирала је потребу за мониторингом у васпитању девојака и правилима читања, у којима се понављају исти аргументи. Читање дела народне књижевности, домаћих писаца, историјског штива, оквир су у коме жена остаје у границама правилног народног духа и просвећења. Насупрот томе стајала је идеја да читање романа оштећује женску конекцију са реалношћу, уносећи емоционалну и сентименталну фантазију, којом ће изневерити своје породичне дужности и обавезе у домаћинству.

Исту премису о женама и штетности читања романа, доносиле су и књиге намењене васпитању девојчица. Преведене са немачког, књиге попут *Девојчица како треба да се изобрази* или *Морално девическо огледало*,⁴³⁹ понављале су наводе о предиспозицији жене да својим имагинативним животом, кроз романе, буде доведена у заблуду и неморал. Сневање и разбуктала фантазија виђени су као пороци и претња, који ће учинити да се девојци домаћи послови омразе и наруши њена трезвеност. Машта која узбуњује страсти води у разврат, сневањем остају вечито несрећне, све заједно наносећи штету врлинама које девојка треба да негује, каква су мирноћа и невиности, побожност, блага нарав и стидљивост.⁴⁴⁰ Читање књига требало је да буде усмерено на изражавање, које се постиже литературом какви су путописи, животописи славних људи, књиге сваковрсне науке.⁴⁴¹ У томе се такође морала задржати умереност, да се читање не би претворило у страст и губљење времена.⁴⁴² Иста умереност је препорука и за образовање, јер жене „нити треба да буду многозналице, нити високоученице“.⁴⁴³ Разумевање у „општеполезне науке“ виђене су као пожељне особине за жену, али висока ученост је одређена као мушка одлика, постављена насупрот биолошкој есенцији жене. Тако се у тексту наводи да ако девојка настоји да се понаша и изгледа као мушкарац, ако се „високим наукама и великом учењу“ преда, онда сама себи уништава своју

⁴³⁸ Исто, 202.

⁴³⁹ *Дѣвойчица како треба да се изобрази*, Превео с њемецког Георгій Николаевичъ, Протопресвитеръ у Дубровнику, У Бечу : У Србској Печатњи Соммера, 1856; *Морално дѣвическо огледало или Нуждни увѣти за све зрѣлага возраста дѣвице, како бы се сирѣчь оне свакомъ честитомъ мужскомъ лицу допале, среѣнно удомиле, и у супружеству потомъ весело и задовольно животъ свой проводитьи могле*, По треѣемъ изданію сѣ Нѣмецкогъ превео Петаръ Петровичъ Сремоподлужанинъ, У Будиму : Писмены Крал. Всеучилища Пештанскогъ, 1836.

⁴⁴⁰ *Морално дѣвическо огледало*, 13-14, 43; *Дѣвойчица како треба да се изобрази*, 2-3, 31, 43-44, 49-50.

⁴⁴¹ *Дѣвойчица како треба да се изобрази*, 45.

⁴⁴² *Морално дѣвическо огледало*, 43.

⁴⁴³ *Дѣвойчица како треба да се изобрази*, 35.

најлепшу красоту: „За Вас дакле није од потребе, да се сасвим озбиљски и строго наукама предајете, и да високоучена девојчица изиђете; доста је за Вас, да ум Ваш толико само помоћу доброг обхођења, учења, читања и размишљања обогатите и изобразите, како ћете љубка и умиљата дружбеница моћи постати. Ваш дух теба да се изобрази женски а не мужки. Ако Ви на то узидете, да постанете оно, што није за Вас, и што никад како ваља неможете бити, тад ћете управо као награда изгледати, па ће Вам се сваки живи смејати и ругати: нико Вам се неће зачудити, него ће Вас паче сажаљевати“⁴⁴⁴

Са премисом о посебности женског имагинативног живота, идеје о родној подељености у ефектима читања такође су имале свој одраз и у визуелним сликама.⁴⁴⁵ Представа тела читатељке асоцирана је са социјалним и моралним вредностима, обавештавајући о могућем садржају књиге коју чита и њеним утицајима. Идеје о штетним ефектима читања на жену, елабориране су већ у уметности 18. века. Представљајући жене карикатурално или у стањима разбукталих телесних страсти, упозоравале су на негативно дејство читања на женски морал.⁴⁴⁶ Иста схватања пратила су и у наредном веку дискурс о жени и роману, константно упозоравајући на потенцијалне опасности акта читања за женску врлину. Таква радикализована мисао оличена је у делу Антоана Вирца, *Читатељка романа* (Antoine Wiertz, *La liseuse de romans* / 1853). У интими своје собе, читатељка лежи нага са књигом, у пози занесености. Демонско биће провирује иза завесе, додајући на кревет још књига, имплицирајући све заједно увезаност романа и недозвољене женске сексуалности.⁴⁴⁷ За разлику од тога, пригодни текст књиге ситуирао је читатељку у етаблирану културу. Информацију посредно о прописној литератури и доживљају, опасност акта читања минимализована је на представама читатељки у ставу узорног држања, са примерено одаљеном књигом од тела, у стању контролисаности која моменат читања увезује са нормираним ефектом на моралне и духовне вредности.⁴⁴⁸

Таква два различита модалитета у релацији жене и књиге, представљају слике Катарине Ивановић и Милоша Тенковића. Дело Катарина Ивановић, познато под насловом *Госпођа чита*, налазило се Народном музеју као део легата сликарке, али које је у међувремену изгубљено. Ипак, изглед ове слике познат је преко сликаркиног аутопортрета *У свом атељеу*,

⁴⁴⁴ Исто, 4, 41.

⁴⁴⁵ K. J. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890: A Space for the Imagination*, Ashgate Publishing Limited 2012.

⁴⁴⁶ S. Diaconoff, *Through the Reading Glass: Women, Books and Sex in the French Enlightenment*, 28-49; M. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago and London: Chicago University Press, 2004, 88-103; K. J. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890*, 163-164.

⁴⁴⁷ B. Jack, *The Woman Reader*, Yale University Press: New Haven and London, 2012, 229-230.

⁴⁴⁸ О релацији тела читатељке и књиге: K. J. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890*, 157-186.

на коме се наша изложена у амбијенту њеног студија.⁴⁴⁹ Одабрана према важности коју јој је дала сама ауторка, представљена као „слика у слици“, она нуди у обрисима главне контуре слике, довољне да информише о основној поставци представе. Главни протагонист композиције је жена, представљена у акту читања док седи за столом. Њено ангажовање текстом наглашено је окретањем странице књиге, као и руком наслоњеном уз образ, у знак мисаоне радње и окупираности штивом. Простор који је окружује није сасвим видљив, те могућност да је у питању ентеријер назначава црвена драперија и изложена декоративна ваза. Читатељка је одевена у српско грађанско одело, што додаје још један слој значења слици. Катарина Ивановић се познавањем ове ношње послужила на својој представи *Врачање*, у циљу егзотизације жена приказаних у харемском амбијенту.⁴⁵⁰ Ипак, тешко је одредити да ли је овде таква одевна спецификација имала исту идеју, блиску мотивима оријенталних читатељки Фридриха Амерлинга (1838).⁴⁵¹

Слика жене која чита Катарине Ивановић једна је од најранијих примера у српској уметности, док је као жанр добијала на знатној популарности у европској уметности 19. века. Као приказ женског унутрашњег имагинативног живота, овакве представе биле су и средство којим се елаборирала физичка привлачност жене. Протагонисткиње у сексуално привлачном узрасту, заносних ликова, спуштеног погледа у тихој читалачкој контемплацији, нудиле су слику пожељног пасивног феминитета. Понуђене посматрачу као привлачне појаве и у елегантним модним издањима, ове читатељке су постале амблем елеганције и префињености, фигуре којима је промовисано жељено лице женскости. Њихов језик гестикулације надовезивао је додатне атрибуте женске приватности, у широком опсегу отворене погледу посматрача. У луксузним ентеријерима и вртovima, њихова замишљена интима у заокупљености књигом, варирана је од читања у суздражном ставу седења, све до опуштених поза, лежерно испружених у својој интими.⁴⁵²

На сликама су често ове читатељке превођене у стање уснулости и дремежа, где је њихово одсуство свести имало појачавајуће дејство на моменат разоткривања женске интима. У таквим наводима формулисана је и представа Милоша Тенковића (1880), која доноси мотив уснуле жене са књигом.⁴⁵³ Сцена се нуди посматрачу као поглед на интиму жене на кревету,

⁴⁴⁹ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 170 (kat. br. 29), 176 (kat. br. 42)

⁴⁵⁰ I. Ćirović, *Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian Orientalism*, Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans, eds. Eliezer Papo and Nenad Makuljević, special issue of *El Prezente: Studies in Sephardic Culture* vol. VII & *Menorah: Collection of Papers* Vol. 3, Moshe David Gaon Center for Ladino Culture, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel, 2013, 257-258.

⁴⁵¹ *Is that Biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, Ed. S. Grabner, A. Husslein-Arco, Hirmer Verlag, 2016, 21-22.

⁴⁵² K. J. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890: A Space for the Imagination*, 157-186. Видети и: С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад 2008, 103-107.

⁴⁵³ Г. Станишић, *Када су женскиње постале грађанке*, Београд 2016, 58-59.

заспале током читања. Значењску допуну оваквом призору даје додатни аксесоар на столу испред, на коме су чаша са пићем и марамица. Тако уведен моменат опијености, у овом случају отвара могућност за допуну сентименталности девојке, изазвану књигом коју чита, аргументована и одложеном марамицом покрај чаше. Она би била могућност трансгресије моралних кодова, или макар трагично сневаше о љубави и романси, изазвано актом читања.

Крајем 19. века, мотив читања појављује се и на портретима жена, али овог пута уведен као акт који амблематски истиче идентитет образоване и умно ангазоване жене. У таквом измењеном дискурсу жене и читања, представила се на свом портрету госпођа Зорић, коју слика Никола Милојевић (1900).⁴⁵⁴ Са погледом самоуверено упртим у посматрача, она је нагнута над отвореним штивом на столу, испод кога је наслагано још литературе. Моменат активног читања наглашен је прстом руке, задржаним на отвореној страници којој је управо посвећена. У сличним асоцијацијама представила се и краљица Наталија, на портрету који Урош Предић слика 1890. године, у време њеног боравка у Београду.⁴⁵⁵ Сложена конструкција портрета, рађеног као приказ у интими будоара, оркестрирана је тако да укршта портретне конвенције са утврђеним топосом жене која чита, преводећи је у реалм респектабилности краљице. Њен став са отвореном књигом поштује конвенције женског држања, исправљеног седења и скупљених ногу, са литературом коју држи долично одаљену од тела, као показатељ самоконтролисаности. Поглед краљице упрт у посматрача, као и целокупан став, не одају утисак прекинутости у моменту занетог читања – то је инсценација у којој се краљица приказује као просвећена и интелектуално ангажована, са менталном самодисциплином. Додатни аргумент ангажованости краљице даје и литература којом је окружена – на поду се препознају разложене француске новине, поред ње је и Домаћица, лист женског удружења чији је она покровитељ, док су на сточићу наслаге књига. Све заједно говорило је о обавештености и едукованости краљице, која је помно пратила актуелне догађаје.

⁴⁵⁴ У. Рајчевић, *Сликар Никола Милојевић 1865-1942*, 67-69.

⁴⁵⁵ И. Борозан, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, 75-143.

СЛИКЕ ЖЕНА И ЈАВНА СФЕРА: ПОРТРЕТ И ГРАНИЦЕ ЈАВНЕ АФИРМАЦИЈЕ

ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ЈАВНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ

Најраније форме галерије портрета у Кнежевини Србији настале су у оквиру владарских дворских збирки, према пракси која је имала дугу традицију у европској дворској култури. Прве назнаке такве галерије везане су за кнеза Милоша Обреновића, који је већ за време прве владавине у својим конацима сакупио одређену колекцију слика. У њиховом саставу налазили су се и одабрани портрети знаменитих лица, изложени у контексту саме кнежеве репрезентације. Тако је у крагујевачком двору 1826. Јоаким Вујић видео у Милошевој канцеларији читав низ бакрореза са ликовима руских владара, као и лик султана Махмуда II и Наполеона Бонапарте.⁴⁵⁶ Три године касније, Ото Дубислав Пирх се у истој просторији сусрео са низом бакрореза који су приказивали старе српске владаре, вероватно из серије Јосифа Миловука *Образоизданије сјајниј и знатниј Србаља*.⁴⁵⁷ Неколико година касније, Милош је и свој топчидерски конак опремио целом једном збирком слика, од којих је већина стигла откупом преко земунског трговца Наума Димитријадеса, као и од новосадског трговца Лазара Милетића. Међу њима је било и портрета, какав је Доситеја Обрадовића од Арсенија Теодоровића, а вероватно је да су се у конаку налазили и кнежеви портрети које 1835. слика Урош Кнежевић.⁴⁵⁸

Упоредо са првим представама кнеза Милоша, уследиле су и наруџбине портрета чланова његове породице, који стоје на самом зачетку уплива портретне културе у Србији. Неке од њих израдио је Павел Ђурковић, који из Новог Сада стиже у Србију „ради живописанија фамилије Господарева“.⁴⁵⁹ У Крагујевцу је 1824. извео укупно четири портрета кнеза Милоша, од којих један као реплику, као и портрет Јеврема Обреновића. У исто време урађен је и портрет Милошеве супруге кнегиње Љубице.⁴⁶⁰ За разлику од већине кнежевих,

⁴⁵⁶ Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, I, Београд 1901, 163-164.

⁴⁵⁷ О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд 1900, 151-152.

⁴⁵⁸ К. Митровић, *Топчидер: двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008, 87-91.

⁴⁵⁹ М. Целебџић, *Архивска грађа за историју Народног музеја*, књ 1, Београд 1969, 54, бр. 69.

⁴⁶⁰ Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије: 1791-1848*, Београд 1986, 268-269

портрет кнегиње Љубице није сачуван.⁴⁶¹ Остало је непознато и на ком је тачно месту у Крагујевцу био изложен, с обзиром да га путописци нису уврстили у своје описе. За разлику од тога, нешто више знамо о другом женском портрету из породице Обреновић. Одмах по завршетку послова у Крагујевцу, Ђурковић је послат од стране кнеза у Београд, где се налазила кнежева кћи Јелисавета. Десетогодишња девојчица била је у Београду тек месец дана, упућена ради васпитавања код доктора Вита Ромите.⁴⁶² О Ђурковићевој изради њеног портрета, кнеза Милоша је одмах известио ђакон Личинић: „Мало Сајче предузео је одма молвати, и већ на полак је посла, и допада нам се свим да је потрефио физиономију, како што је у нарави“.⁴⁶³ Иако се и овом портрету изгубио траг у потоњем времену, ипак је сачуван драгоцен податак о самом месту излагања Савкине слике и то у ондашњој кнежевој београдској резиденцији, Господарском конаку. Како се види из инвентара овог конака, 1824. године слика се налазила у такозваној Шареној соби, најважнијој просторији конака која је имала јавни карактер. Ту се помињу, између осталих ствари, изложена султанова тугра, портрет кнеза Милоша, као и слика његове мале кћи Јелисавете – „контрафа јего сијатељства и госпође Савке“.⁴⁶⁴ Јоаким Вујић такође је у свом обиласку конака 1826. приметио портрете, „изображеније Г. Књаза Милоша и његове возљубљене Господичне кћери Јелисавете.“⁴⁶⁵ У расподели визуелних симбола власти у простору Шарене собе, султанове тугре и Милошевог портрета, изложени Јелисаветин лик је уједно и први потврђени пример женског портрета, јавно истакнутог у склопу репрезентације владарске породице. Исто тако, Савкин пример указује да је женско потомство имало подједнак третман, на самом почетку усвајања идеје визуелног истицања генеалошког стабла династије, као и да тај принцип није стајао у конфликту са иначе врло стриктним патријархалним односом који је у кнежевој породици владао.

Исти династички принцип имао је одређујућу улогу и у настанку прве официјелне дворске галерије портрета у Србији, настале по идеји кнеза Александра Карађорђевића.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Изнета је претпоставка да је овај портрет послужио као узор Урошу Кнежевићу за представу кнегиње Љубице, али без додатних аргумената: М. Коларић и М. Стевановић, *Павел Ђурковић као портретиста*, Београд 1953, 11.

⁴⁶² Јелисавета је рођена 16. марта 1814. у Шаранима: А. Ивић, *Родословне таблице српских династија и властеле*, Нови Сад 1928, бр. 16; О образовању Јелисавете у Београду: М. Гавриловић, *Милош Обреновић*, књ. 2 (1821-1826), Београд 1909, 712-713.

⁴⁶³ Павел Ђурковић је у Београду насликао портрете Јелисавете, извесне Станке, а наручен му је и портрет Ђорђа Пелеша: М. Целебцић, *Архивска грађа за историју Народног музеја*, књ. 1, 67-68, бр. 88.

⁴⁶⁴ Из инвентара се види и да је 1829. у соби остала слика Јелисавете, док се портрет кнеза Милоша ту више не помиње: М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842*, Београд 1897, 380-381. О Господарском конаку и његовом инвентару: Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2014, 96.

⁴⁶⁵ Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, I, Београд 1901, 26.

⁴⁶⁶ О галерији кнеза Александра Карађорђевића: П. Васић, *Историски портрети Уроша Кнежевића*, Зборник Музеја првог српског устанка, II, Београд 1960, 33-42; П. Васић, *Урош Кнежевић: портретиста*, 57-66; К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 313-315.

Након Обреновића, успостављање јавне слике нове династије било је значајно средство за власт кнеза Александра, којим је требало превазићи тензије династичке смене и утврдити сопствени легитимитет. Потенцијал визуелних програма за стабилизацију положаја новог владарског дома се може препознати и у иницијативи кнеза Александра, за креирање дворске галерије портрета. На послу израде слика био је ангажован Урош Кнежевић, о чијем раду на портретима, као и о настанку целокупне галерије, највише информација доноси чланак објављен 1855. у Српским новинама. Из њега сазнајемо да је до тог времена урађено укупно шеснаест портрета, који се поименце наводе, као и да је кнез са овим подухватом имао жељу да састави галерију „они знаменити људи, који су од почетка покрета од г. 1804, онако пунога последица за српску слободу, па до најновијих времена дејствовали и уплива имали на развитак народног србског живота.“⁴⁶⁷

Оваква намера била је остварена фокусирањем целокупне галеријске нарације на Први српски устанак и Карађорђа као његовог вођу, меморисане портретима као пресудне у историји формирања српске државе. Тако су ту уврштени Јаков и Алекса Ненадовић, прота Матеја Ненадовић, Хајдук Вељко, Узун Мирко Апостоловић, Цинцар Јанко, Младен Миловановић, Доситеј Обрадовић, и други. Уз њих су се налазили и портрети уставобранитељских првака Аврама Петронијевића и Стојана Симића.⁴⁶⁸ Као фокус галерије и њено идејно језгро била је постављена личност војда Карађорђа, вође устанка и родоначелника актуелне династије. Његов портрет Кнежевић је копирао 1852. са примерка руског сликара Боровиковског и означио са бројем један.⁴⁶⁹ Уз њега се нашао портрет актуелног кнеза, Карађорђевог сина Александра, заједно са портретом супруге кнегиње Персиде.⁴⁷⁰ Лоза из које потиче кнегиња Персида била је такође наглашена у галерији, поменути портретима Јакова Ненадовић и Младена Миловановића, чија је кнегиња била унука. Један сегмент галерије био је посвећен Обреновићима, са портретима кнеза Милоша и кнегиње Љубице, као и синова Милана и Михаила.⁴⁷¹ Сви заједно уносили су у галерију идеју о континуитету српске власти, која није прекидана од ослобођења под Карађорђем све до актуелног кнеза.

Тако постављена структура галерије носила је изразито херојску нарацију, усмерену ка величању Карађорђа и његовог сина, са посебним тоном који су давали портрети наоружаних устаника. У такав склоп била су укључена два женска портрета, кнегиње Љубице и актуелне

⁴⁶⁷ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58-59.

⁴⁶⁸ За потпуни састав галерије портрета, видети: Исто, 59-64.

⁴⁶⁹ Исто, 57.

⁴⁷⁰ П. Васић, *Историски портрети Уроша Кнежевића*, 35, нап. 8.

⁴⁷¹ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 59-61.

кнегиње Персиде, по принципу брачне линије која је уједно представљала и династичко утемељење. Осим њих, у колекцији се нашло још неколико женских портрета. Кнежевић је урадио и представе три Карађорђеве ћерке, Саве Ристић Пљакић, Стаменке Чарапић и „Рајковићке“.⁴⁷² Њихово укључивање у дворску галерију свакако је имало за циљ истицање родослова Карађорђевића и наглашавање њихове династије. У галерији су се такође нашле и две женске представе, Девојке из Левча и попадије Миленије Ђорђевић из Тополе.⁴⁷³ Обе су рађене према замисли кнеза Александра да се галерији придружи и збирка представа народног ношива, „из свију окружја и срезова у отечеству нашем“.⁴⁷⁴ Таква идеја остала је само у зачетку са две слике, али су и оне у дворској галерији доприносиле промоцији кнеза Александра, увезујући његову власт са симболичним концептом „народа“.⁴⁷⁵

Након ове галерије, портрети жена владарског дома усталили су се у просторима владарских резиденција, као обавезни део династичке репрезентације. О томе понајвише говоре инвентарни спискови дворова. Тако се, на пример, у инвентару конака у Крагујевцу из 1887. године, помињу у Краљевој соби, осим слике кнеза Михаила, портрет његове мајке кнегиње Љубице, као и слика његове супруге кнегиње Јулије, мада без појашњења да ли су у питању графике или сликана дела.⁴⁷⁶ Инвентар београдског двора, урађен након Мајског преврата 1903. године, такође даје делимичан увид у портрете који су се налазили у његовим просторима. Међу њима су биле представе низом свих супруга владара из дома Обреновића, сведочећи о континуитету династије. Тако је забележено да су се у простору чекаонице за пријем налазили портрети кнегиње Љубице са сином Миланом, као и кнегиње Јулије.⁴⁷⁷ Приликом пописа забележена је и биста краљице Наталије, која је у том моменту била смештена у дворски магацин, заједно са пакетом њених слика.⁴⁷⁸ Краљ Александар је у свом радном кабинету држао велике фотографије својих родитеља, Наталије и Милана, у позлаћеним оквирима.⁴⁷⁹ Као последња из куће Обреновић, краљица Драга је предњачила по

⁴⁷² Стева Тодоровић наводи у списку слика из кнежеве збирке портрете кћери Карађорђевих, са презименима Пљакић, Чарапић и Рајковић: С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник Српског ученог друштва, књ. VI (1868), 63. Остаје упитан навод о портрету Карађорђевој ћерке са презименом Рајковић. У колекцији Народног музеја сачувани су Кнежевићев портрети Саве Ристић Пљакић и Стаменке Чарапић, од којих је Стаменкин претходно погрешно заведен као слика Карађорђевој ћерке Саре Бојанић: Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, кат. бр. 537, 538, 539; П. Петровић, *О једном портрету Уроша Кнежевића*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XVII/2 (2004), 323-333.

⁴⁷³ С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, 63; П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 113.

⁴⁷⁴ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 59.

⁴⁷⁵ О народу као топосу националне идеологије и уметности: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 123-142.

⁴⁷⁶ С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2021, 132.

⁴⁷⁷ С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, 181.

⁴⁷⁸ Исто, 128.

⁴⁷⁹ Исто, 185.

броју портрета у дворским просторијама. Осим измена у уређењу и дворској етикецији које је спровела по свом доласку, потврђивање улоге краљице налазила је и размештајући своје слике у свим просторима двора. Парадигму такве манипулације сликама представљала је сала за министарске седнице, у којој су се одржавали сви састанци на двору. Према својој намени, овај простор био је уређен предметима и уметничким делима који су носили националну и државну симболику. Међу њима су у тој сали истакнути и репрезентативни портрети краља Александра и краљице Драге, радови Влаха Буковца. Сала је циљано изабрана да се у њој изложи и биста краљице Драге, док су се ликови краљевског пара поновили и на фотографијама постављеним на зид.⁴⁸⁰

У дворске резиденције су позивани и уметници за израду портрета.⁴⁸¹ Етаблирани сликар Влахо Буковац, исте 1882. године када је стекао углед излажући на париском Салону, долази на двор у Београд зарад портретисања краљице Наталије Обреновић.⁴⁸² За исту краљицу на двор је био позван и вајар Петар Убавкић 1886. године, поводом израде њене мермерне бисте.⁴⁸³ У својим успоменама Милан Ђ. Милићевић је описао позирање краљице пред Убавкићем за израду модела: „У подне бејаш у Њ. В. Краљице. Дадох јој Челебију за њу и Краљевића. Она сад седи пред уметником Убавкићем те је он меси у земљи да начини њено попресе од мрамора. Он ми каже да ће изићи добро.“⁴⁸⁴ Задовољство уметниковим радом је вероватно допринело да Убавкић као државни питомац остане још две године у Риму, где је и завршио рад на Наталијиној мермерној бисти.⁴⁸⁵ Аустријски сликар Фридрих Вајланд такође је био гост двора, када ради портрете краљице Наталије (1887) и престолонаследника Александра.⁴⁸⁶ Дојам о изложеним портретима краљице у владарским просторима, забележиће потом Херберт Вивијен, британски новинар и путописац. Обилазећи 1897. године здање Старог конака, под утиском је коментарисао слике краљице Наталије и краља Александра: „У двору има неколико лепих краљичиних портрета, али ниједан краљев није садржао љупкост његовог израза“.⁴⁸⁷

⁴⁸⁰ А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 336, 341-343; С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, 178.

⁴⁸¹ С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, 74-77.

⁴⁸² И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд 2020, 75-80.

⁴⁸³ Н. Симић, *Петар Убавкић (1850-1910): живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 147-149.

⁴⁸⁴ Исто, 147, нап. 1134.

⁴⁸⁵ Исто, 147.

⁴⁸⁶ С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, 77; С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 19, 121 (кат. бр. 350); З. Јанковић, *Наталија Обреновић у фонду Бранка Стојановића: каталог изложбе*, Београд 2015, 44.

⁴⁸⁷ Х. Вивијен, *Србија, рај сиромашног човека*, Београд у деветнаестом веку: из дела страних писаца, гл. ур. О. Перић, Београд 1967, 159.

Са наредном краљицом Драгом Обреновић настављена је иста пракса. Сликара Влахо Буковац ће доћи зарад портретисања краљевског пара у њихов летњи двор у Смедереву 1901. године, намењених потом за олеографисање.⁴⁸⁸ По свој прилици је краљица Драга у београдском двору позирала и за свој портрет Ристи Вукановићу. Такав чин ће бити наглашен у одговору на критику Вукановићевог портрета, који је 1902. изложен у Вишој женској школи.⁴⁸⁹

Као круцијални симбол власти и династије, портрети владара су заузимали просторе и других јавних институција. Са истом улогом су се у њима излагали и портрети супруга владара, у пару или самостално. Такви примери прате се већ из времена кнеза Михаила и кнегиње Јулије. Тако је забележено да су се њихове слике у пару налазиле изложене у београдској Женској школи.⁴⁹⁰ У сликању владарских портрета за кућу Обреновића истицао се међу уметницима Стева Тодоровић. У низу његових радова били су и портрети краљице Наталије, рађени за државне институције. Према наруџбини посланства у Цариграду, Тодоровић је 1883. насликао њен портрет у попрсју. Портрет кнегиње Наталије, у варијанти до лакта, сликар је урадио и за Општину београдску. Такође је за Женско друштво, чији је Наталија била покровитељ, Тодоровић извео њен портрет у попрсју.⁴⁹¹ Већег формата био је његов портрет Наталије, рађен у фигури до колена, који се налазио изложен у Официрском дому.⁴⁹²

Симболични слојеви значења портрета подразумевали су да са променом положаја или сменама династије, они постају објекти непожељности, измештајући се из првобитних јавних простора. У периоду након протеривања краљице Наталије из Србије 1891. године, њен портрет од Буковца и Убавкићева биста нашли су се смештени у Вишој женској школи,⁴⁹³ као сигурном месту које је наставило да негује култ своје заштитнице. О призору Наталијиног портрета у школи оставила је белешку Наталија Матић Зрнић, присећајући се свога ђачког доба: „У тој великој сали на зиду је висила велика слика краљице Наталије. Била је представљена цела фигура у боји, рад сликара Влаха Буковца, која се сада налази у музеју. Краљица Наталија је била врло лепа жена, а за мене је на тој слици била као из бајке. У њу сам

⁴⁸⁸ I. Borozan, *Između intencije i recepcije: vladarski portreti Vlaha Bukovca*, Ciklus Vlaho Bukovac 1/3: pariško razdoblje 1877-1893, Zagreb 2018, 38.

⁴⁸⁹ *Изложбе у Београду 1880-1904*, прир. М. Коларић, Београд 1958, 136-142.

⁴⁹⁰ Портрети су поменути у инвентару школе из 1863-66. године: *Виша женска школа у Београду. Педесетогодишњица 1863-1913*, Београд 1913, 32.

⁴⁹¹ Портрете помиње Стева Тодоровић у попису својих радова, наводећи намену: Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 251 (бр. 145, 151, 153).

⁴⁹² С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, 65.

⁴⁹³ Н. Симић, *Петар Убавкић (1850-1910)*, 149.

гледала са љубављу и дивљењем на часовима гимнастике и била нарочито поносна што носим њено име“.⁴⁹⁴

Мајски преврат 1903. године и династичка смена, биће један од догађаја који је произвео и поновно измештање портрета.⁴⁹⁵ Одмах по преврату појављује се извештај да је извесни портрет Наталије нестао из просторија Женског друштва.⁴⁹⁶ Исто тако су, у наредним годинама, обе Наталијине представе из Више женске школе предате Народном музеју. Буковчев портрет стигао је у музеј 1905. године, када су такође поклоњене и биста краља Александра од Убавкића, као и неколико литографија и цртежа краља Милана, краљице Наталије и краља Александра.⁴⁹⁷ Биста краљице Наталије од Убавкића приложена је музејској колекцији 1910. године.⁴⁹⁸

Претходна династичка смена, када су се 1858. вратили на власт Обреновићи, такође је утицала на судбину портрета затечених на двору. Галерија кнеза Александра Карађорђевића је 1863. предата колекцији Народног музеја,⁴⁹⁹ где ће у потоњем времену изгубити првобитно замишљени концепт. Управо те 1863. године, започео је и важан период развоја у историји Народног музеја, најстаријој и централној музејској институцији у Србији. Од свог оснивања 1844. године, Музеј је, заједно са библиотеком, имао константан проблем адекватних просторија за смештај. Нешто повољнија ситуација дошла је управо 1863. године. Са пресељењем у новосаграђено здање Мише Анастасијевића, добијено је неколико просторија за смештај библиотеке и музејске колекције.⁵⁰⁰ Од те године, у новим просторима се и збирка слика знатно увећава, када у Музеј стижу као поклон друге, већ формиране колекције. Њихов тачан попис и то према пристиглим збиркама, урадио је 1868. сликар Стева Годоровић, као председник Одсека за вештине Српског ученог друштва. Уједно је то био и први систематизован попис дела из Народног музеја.⁵⁰¹ Поред збирке портрета из двора, Музеју је тада предата и постојећа Галерија слика из београдске митрополије, једна од првих институционално образованих збирки, основана 1856. од стране групе свештеника и

⁴⁹⁴ *Наталија: дневнички записи Наталије Матић Зрнић 1880-1956*, ур. О. Поповић Ошмјански, Београд 2002, 22.

⁴⁹⁵ О брисању сећања на Обреновиће након Мајског преврата: В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1-3 (2007), 31-46.

⁴⁹⁶ И. Борозан, *Између самоинсценирације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, 77.

⁴⁹⁷ М. Валтровић, *Народни Музеј Српској Краљевској Академији. Извештај о раду за 1905*, Годишњак СКА, књ. 19, 1905, Београд 1906, 238.

⁴⁹⁸ В. Р. Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд 2017, 481 (кат. бр. 845)

⁴⁹⁹ *Србадија, часопис за забаву и поуку*, год. I, св. 3, 1881, 140.

⁵⁰⁰ М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881-1905)*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975), 612-613; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, Београд 1994, 11.

⁵⁰¹ С. Годоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, 54-73.

грађана.⁵⁰² Збирка је садржала шездесет четири слике, махом дела Димитрија Аврамовића, који су сада прешли у руке Народног музеја.⁵⁰³ Анастас Јовановић, уметник и управитељ двора кнеза Михаила, упутио је музеју тих година осам слика из своје колекције, односно портрете чланова владалачког дома и портрет Стевана Книћанина. Тако су у Музеј из ове колекције стигле слике Карађорђа, кнеза Александра, кнеза Милоша и његових синова Милана и Михаила. Од женских портрета ту су се налазиле представе кнегиње Љубице и кнегиње Јулије.⁵⁰⁴

У попис дела Тодоровић је уврстио и друге слике, куповане или поклањане Музеју. Из њега тако сазнајемо да је портрет Мише Анастасијевића за Музеј насликао Стева Тодоровић, по нарочитом налогу правитељства. Тодоровић је био и аутор портрета Аврама Петронијевића, министра иностраних дела, који је за Музеј наручио његов син Милан Петронијевић. За колекцију је купљена и слика Танаска Рајића, минхенског сликара Рихарда Пухте. Ту су такође били и даровани портрети, Ђуре Даничића од Стеве Тодоровића, као и портрети Вука Карацића и Јанка Шафарика поклоњени од Милана Миловука, а на списку се наводи и портрет Ђурђа Бранковића из патријаршије Сентандрејске.⁵⁰⁵ Из целокупног пописа дела може се видети да је у тадашњој музејској збирци била већ оформљена својеврсна галерија портрета. Њен састав био је преваходно вођен наративом о заслужницима и знаменитим личностима, чије се дело путем портрета уводило у национално-меморијски контекст.

У таквом склопу, портрети жена који су сабирани чинили су искључиво део владарског и династичког програма, какви су портрети кнегиње Љубице, кнегиње Јулије, или пак Карађорђевићих ћерки из дворске колекције. Међутим, логичан потенцијал музеја за пропагандно деловање на релацији владара и јавности, остваривао се и кроз дарове који су Музеју стизали из владарског дома. Са таквом идејном позадином, као покровитељка ове важне националне институције појављује се кнегиња Јулија Обреновић. Музејској колекцији је даровала неколико уметничких дела, бираних по принципу интересантности за националну историју. Тако је, после смрти кнеза Милоша, Јулија поклонила музеју 1861. кнежеву бисту од гипса.⁵⁰⁶ Као њен поклон стигла је и историјска композиција Бој код Београда под принцем Еугеном, копија Черутија по оригиналу Јан ван Хуктенбурга, који се чувао у краљевској палати у Турину.⁵⁰⁷ Са трећом дарованом сликом, кнегиња Јулија је у Народног музеј уврстила

⁵⁰² М. Рашковић, *Прва друштвена Галерија слика у Србији*, Зборник Народног музеја IX-X (Београд 1979), 609-620.

⁵⁰³ С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, 58-62.

⁵⁰⁴ Исто, 64.

⁵⁰⁵ Исто, 65-66.

⁵⁰⁶ С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 14.

⁵⁰⁷ С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, 65.

и један женски портрет. У питању је била слика Констанце Морозини, односно копија њеног оригиналног портрета који се чувао у Палати Морозини, урађена по поруџбини кнегиње Јулије за Народни музеј.⁵⁰⁸

Оригинални портрет Констанце из друге половине 18. века, натписом ју је титулисао као краљицу Србије, жену краља Владислава, са годином 1293. Њен натпис имао је ослонца у сачуваном уговору о веридби Констанце, ћерке Микелеа Морозинија прокуратора Св. Марка, и Владислава II, сина краља Драгутина, склопљен управо 1293. године. У италијанској традицији и списима ранијих хроничара, такође се сачувао наратив о Констанци која је постала краљица удајом за краља Србије. Меморија је о њој говорила као о мудрој краљици, која је охрабривала мужа да подржава хришћанску веру и да се брани од непријатеља, која је била посвећена католичанству, а након смрти остала упамћена као поштована и вољена српска краљица.⁵⁰⁹

Са таквим предањем се и кнегиња Јулија могла упознати, заједно са Констанциним портретом. Током боравка у Венецији,⁵¹⁰ кнегиња се лично ангажовала да овај портрет постане део колекције Народног музеја. Копија слике коју је израдио извесни Скјавони, стигла је у Музеј 1864. године. Дело је пристигло пар месеци пре повратка саме кнегиње у Србију, која је из Венеције поново продужила у Париз. Вест о пристиглој слици пренела је новинска штампа, истичући је не само по важности кнежевског дара већ и као портрет српске краљице из старих времена, која се имала предочити јавности. Тако се у Народним новинама доноси вест о дарованој слици, заједно са појашњењем значаја портрета и биографије Констанце: „Сvietла кнегиња Јулија послала је музеуму нашем у слику једну, која је за нас верло знатна. То ће сад бити перва оригинална слика из старих времена. И то је лик краљице сербске Констанције жене Драгутиновог сина Владислава, који је краљем наречен а није владао. Краљица је та кћер дужда миетачкога Мавроцена. Ту стару слику од год. 1198. нашла је кнегиња наша код потомака исте краљице, те је њу дала снимити као што је у оригиналу, и у богатом оквиру ево сада тога лика у нашем музеју. Лице те краљице верло је липо и умиљато“.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Исто, 65.

⁵⁰⁹ Титулисање Констанце као српске краљице испоставља се историјски спорно услед многих непознаница везаних за овај брак, посебно проблематично у вези могућности да је трајао до времена када је Владислав од оца примио краљевство. За детаљну анализу овог питања, заједно са италијанском традицијом о Констанци Морозини: А. Фостиков, Н. Исаиловић, *Уговор о веридби Владислава II Немањића и Констанце Морозини. Венеција, 24. август 1293. године*, Мешовита грађа (Miscellanea) XXXIX (2018), 7-46.

⁵¹⁰ Неки од оновремених водича по Венецији, у краткој препоруци за обилазак Палате Морозини истицали су управо портрет Констанце као куриозитет који треба видети: *Nuova guida di Venezia di mons. G. A. Moschini*, Venezia Presso Vincenzo Maisner, 1847, 43.

⁵¹¹ *Narodne novine*, god. XXI, br. 194, 26. kolovoz 1864, Zagreb.

Аквизиција портрета Констанце за музејску колекцију, као дар Јулије Обреновић, може се сагледати са вишеструким дејством. Њиме је проширен постојећи репертоар портрета жена из владарског круга са новом хероином, српском краљицом која је осведочавала националну прошлост. Уједно је и улога кнегиње, као покровитељке Музеја, са собом носила карактер самопромотивног дејства. У томе свакако није била занемарљива асоцијативна линија која се могла повући између дарованог портрета и саме кнегиње. Као и Констанца Морозини, Јулија је била племићког порекла, странкиња и католичке вероисповести, што су уједно биле и тачке које су у домаћој јавности потраживале појачану легитимизацију њене кнежевске улоге. Тако је портрет Констанце, уведен у музејску колекцију од стране Јулије лично, могао функционисати и као врли егземплар српске краљице из прошлости, са компаративном линијом која је аргументовала статус актуелне кнегиње.

У потоњем времену, музејска колекција портрета наставила је са увећавањем, углавном на принципу поклона, али и наруцбинама и откупима портрета истакнутих личности. Међу таквим наруцбинама издваја се и један пример портрета жене, који није потицао из династичког круга. У питању је била представа Жане Меркус, Холанђанке, која се у домаћој и страниј јавности прославила као неустрашива ратница, учесница борбе против Османске војске.⁵¹² Недуго по избијању Херцеговачког устанка, Жана Меркус се прикључила устаницима, стижући преко Дубровника, доносећи им финансијску потпору и оружје. Убрзо се укључила у штаб Миће Љубибратића, у коме је остала сво време боравка у Херцеговини. Након њиховог хапшења у Далмацији 1876, Жана је успела да се сама пребаци у Србију.⁵¹³ Њена појава у Београду одмах је изазвала праву сензацију, у коме се већ прочула као женски ускок и амазонка херцеговачког устанка. Вест о доласку преносили су листови, да би у њену част убрзо била приређена и свечана бакљада. На први дан Ускрса, свечана поворка са певачким друштвом, музиком и хиљадама људи, кренула је увече кроз град у организованој бакљадни, од гостионице Лондон, поред кнежевог двора, све до старог здања где је Жана Меркус била смештена. Њена појава на балкону, са црногорском капом на глави, изазвала је одушевљење окупљеног народа, који ју је поздрављао клицањем. Милан Кујунџић Абердар, професор и промотер идеја Уједињене омладине српске, одржао је испред здања и свечану беседу којом је Жани одао част и благодарност, уједно и позивајући на спремност за борбу за национално ослобођење.⁵¹⁴ Занос пристиглом ратном хероином, Жаном Меркус, била је

⁵¹² О Жани Меркус: R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard. Het opzienbarende leven van Jenny Merkus (1839–1897)*, Delft 2014; W. van den Bosch, R. Grémaux, *Jenny Merkus/Jovanka Merkusova: The Dutch Joan of Arc of Serbia and Herzegovina*, Belgrade 2016.

⁵¹³ R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard*, 289.

⁵¹⁴ *Застава*, год. XI, бр. 55, 11. (23) април 1876, Београд; R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard*, 297-306.

оличена и у песми коју је поводом њеног доласка испевао Ђура Јакшић. Објављена у листовима Исток и Шумадија као *Добродошлица Јованци Меркусовој*, опевала је њено јунаштво родољубивим стиховима: „...Девојко дична! Јованко наша, не орлеанска / Ал' она иста..Анђео чист!“⁵¹⁵

И у наредним данима Жани Меркус су указиване почести. Изабрана је за почасну чланицу тек основаног Женског друштва, док су приједи одржани и са војним министром Тихомиљем Николићем, председником владе Љубомиром Каљевићем, као и кнежевским паром Миланом и Наталијом Обреновић. У читавој атмосфери, убрзо се појавила и званична иницијатива да се изради портрет Жане Меркус за Народни музеј, како би се сачувао њен лик за наредна покољења. У то име упутила се и делегација на челу са министром просвете Матићем. Намера је била умолити Жану да позира за портрет који би радио Стева Тодоровић, сликар од највеће репутације. За саму израду портрета планирана је акција прикупљања прилога грађана, које би уједно биле и донације за децу страдалих у Херцеговини, чиме је свеукупно ангажовање око портрета протицало у знаку патриотске акције.⁵¹⁶

За биографе Жане Меркус, даља судбина портрета остала је непознаница, са питањем да ли је уопште дошло до његове израде, с обзиром да га у данашњој колекцији Народног музеја нема заведеног.⁵¹⁷ Међутим, да је портрет урађен према најавама и плановима упућује његово публикавање у руском часопису Пчела. У јунском броју 1876. године, заједно са текстом о Жани Меркус може се видети њена слика, коју је према портрету Стеве Тодоровића графички извео Михаило Борисављевић.⁵¹⁸ Објављена у часопису, она уједно помаже и да се портрет препозна у колекцији Народног музеја, али приписан руци Мине Караџић и насловљен као слика *Младог Црногорца*.⁵¹⁹ Таква грешка у идентификацији проистекла је из особености манира у коме је Жана Меркус позирала за свој портрет. Њено издање у мушкој црногорској ношњи и капи, подрезане косе, са пиштољем заденутим за појас, дало је основу да се у потоњем времену портрет уврсти као мушки, и то у серију слика Црногораца које је радила Мина Караџић. Оваква травестија одећом и изгледом у лик наоружаног ратника, било је заправо битно идентитетско обележје Жане Меркус. Такав њен имиџ провејавао је у свим описима који су је пратили у Херцеговини, из којих видимо да је Жана кроз одећу и друге манире отворено присвојила мушке атрибуте, изједначавајући свој ауторитет са осталим

⁵¹⁵ R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard*, 289.

⁵¹⁶ Исто, 306-310.

⁵¹⁷ Исто, 309-310.

⁵¹⁸ *Пчела. Русская иллюстрация, журнал искусства и литературы, политики и общественной жизни*, т. II, No 21, 9 июня 1876, 16.

⁵¹⁹ Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, Београд 1974, 30 (кат. бр. 11); Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 36-37 (кат. бр. 196).

ратницима.⁵²⁰ У истом издању она се појавила и у Београду пред свечаном масом, што се прочуло као велика сензација. Таква њена појава, са преузимањем мушке одеће, изазивала је и појаву негативних коментара, какав је имао Слободан Јовановић. О овом догађају он је прибележио: „Она се појавила на балкону са црногорском капицом врх огромне плаве фризури, – и та женска прилика са мушком капом, која је опомињала на месојеђе и на машкаре, изазивала је већи урнебес него да се појавио главом Пеко Павловић“.⁵²¹

Колекција Народног музеја временом је стално увећавана, док је исти проблем са оскудицом простора остајао. Упркос свим напорима музејских челника, збирке нису могле да се адекватно изложе и обезбеде у тескобним просторијама, што је уједно утицало и на лимитирану отвореност Музеја и ограничен број посетилаца.⁵²² О стању у Народног музеју сликовито говори навод Јована Бошковића, управника Музеја, који 1875. напомиње да „толке слике стоје по патосу“. Михаило Валтровић, на месту чувара Народног музеја, годинама је такође понављао захтеве министрима за бољим простором и опремом. Након четири године управљања, он је забележио да је у музеју владала неуређеност, пренатрпаност и помешаност предмета.⁵²³ Тек 1891. са откупом кућа Мише Анастасијевића и браће Величковић на Краљевом тргу, створили су се услови за оптималан рад. Збирке су у њих премештене 1893. године, али ће адаптација простора и поновни недостатак средстава и особља одлагати моменат да се Музеј отвори за јавност са сталном изложбеном поставком.⁵²⁴ Михаило Валтровић је у међувремену већ радио на планирању изложбене концепције. Тако у извештају о раду Народног музеја 1895. износи осмишљен програм за излагање музејског фонда. Велика зграда била би посвећена збирци слика, као и „праисторијским, јелинским, римским и осталим старинама“.⁵²⁵ У мањем здању планиране су изложбе збирки „које се тичу српског живота“. Извесна новчана средства за уређење простора стигла су тек 1896. по жељи краља Александра, да би Музеј био спреман за државничку посету црногорског кнеза Николе Петровића. Убрзано спремање, завршено у року од пет недеља, омогућило је да Валтровић изведе већ осмишљену

⁵²⁰ По томе Жана Меркус остаје скоро јединствен случај, за разлику од других примера добровољки које су, да би узеле учешћа у борби, користиле мушку одећу у циљу прерушавања и сакривања женског идентитета: R. Grémaux, *Alone of All Her Sex? The Dutch Jeanne Merkus and the Hitherto Hidden Other Viragos in the Balkans during the Great Eastern Crisis (1875–1878)*, *Balkanica XLVIII* (2017), 67-106.

⁵²¹ С. Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, књ. I, Београд 1934, 495.

⁵²² Музеј је походило 1872. године 939 посетилаца, 1873. године 401, а 1874. године 281 посетиоц: М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд 1876. О Народног музеју у 19. веку: В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, Београд 1994; М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881-1905)*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975), 611-645.

⁵²³ В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, 12-13; М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881-1905)*, 611-623.

⁵²⁴ М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881-1905)*, 623-628; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, 13-14.

⁵²⁵ М. Валтровић, *Извештај о раду у Народног музеју године 1895*, Годишњак СКА IX, Београд 1896, 68-69; М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, 626-627.

поставку. На горњем спрату велике зграде изложене су слике у шест соба и ходнику, „хронолошки и по галеријским прописима“. Мања зграда је одређена за репрезентацију националног музејског садржаја. На доњем спрату налазили су се етнографски предмети. Горњи спрат са ходником и три собе заузимали су ликови српских владара, војвода, научењака и других заслужника, уз које су се нашли изложени заставе, оружје и други предмети од националне културно-историјске вредности.⁵²⁶

Наратив о заслужницима и истакнутим личностима задржаће се као једна од идејних линија и у потоњој музејској поставци. Михаило Валтровић успео је, упркос сталном недостатку средстава, да се просторије и стална музејска поставка уреде и 1901. отворе за широку публику.⁵²⁷ Са организовањем изложбе слике *Пад Сталаћа* од Ђорђа Крстића, Музеј је отворио своје просторе за посету у току њеног трајања.⁵²⁸ За ту прилику штампан је и *Списак слика изложених у галерији Народног музеја*, који је уједно био и први каталог музејске збирке. На спрату већег здања, галерија је изложена у пет соба и ходнику са 214 дела.⁵²⁹ Концепција поставке, према замисли Валтровића, базирала се на подели радова према пореклу уметника, концентришући по просторијама стране и домаће сликаре. Простор ходника остављен је за изложбу портрета знаменитих личности, чију је репрезентацијску нарацију чинило укупно тридесет шест радова.⁵³⁰ Одабрани портрети представљали су српске владаре династија Обреновић и Карађорђевић, као и ликове страних владара, руске цареve Николу I, Александра I и Петра Великог. Остатак су били портрети националних великана, војних лица, државних и црквених званичника, научника, сликара, као и утицајних трговаца. Међу њима се нашло свега неколико женских портрета. Већина их је припадала владарском репертоару, па је тако ту био изложен поменути портрет Констанце Морозини, као српске краљице, копија добијена даром кнегиње Јулије Обреновић. Портрети кнегиње Љубице Обреновић и Јелене Петровић нашли су се изложени као представе супруга родоначелника српских династија. Лик кнегиње Љубице рад је Уроша Кнежевића, док је портрет Јелене Петровић од Јована Поповића стигао у музеј поклоном Машинке Лукачевић, сестре кнегиње Персиде. У изложбеном одабиру се налазио и портрет аустријске царице Марије Терезије из 18. века, добијен у склопу поклоњене збирке

⁵²⁶ М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју 1896*, Годишњак СКА X, 1897, Београд 1898, 187-190. М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, 631-632; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, 14.

⁵²⁷ М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, 639; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, 14-15.

⁵²⁸ Због недостатка особља и потребе додатног уређења, Музеј ће поново бити отворен за широку публику тек 1904. године, у ширем склопу обележавања стогодишњице Првог српског устанка: М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, 640-644; В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, 15.

⁵²⁹ В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, Београд 1994, 15.

⁵³⁰ *Списак слика изложених у галерији Народног музеја*, Београд 1901, 22-25.

слика од сликара Бертолда Липаја из Беча.⁵³¹ У групи портрета чланова знамените породице Авакумовић био је изложен и лик „Племићке Фелдварије“, супруге сенатора Авакумовића из Сент-Андреје и мајке владика Стевана и Павла Авакумовића. Њихови портрети у том моменту су се водили као радови непознатог уметника, да би тек касније били препознати као дело Теодора Илића Чешљара.⁵³²

Последњи кога треба навести у изложбеном саставу хола је портрет Жане Меркус, рад Стеве Тодоровића. Њен лик у издању наоружане ратнице, у мушкој ношњи, чинио је својеврсни ексклузивитет међу осталим портретима, посебице стога што се у галерији знаменитих нашао због заслуга стечених њеним деловањем, а не преко посредних улога супруги. Истицањем портрета у холу заједно са другим великанима, још једном је потврђено јавно меморисање Жане Меркус као ратне хероине. Очигледно је да таквом дискурсу није сметала неславна епизода њеног напуштања Србије. Као добровољац, Жана се из Београда прикључила борби одмах по избијању Српско-турског рата 1876. године. На Дринском фронту, њени проблеми су настали већ у сукобу са генералом Ранком Алимпићем, да би праћена гласинама о шпијунажи била повучена са фронта и приморана да напусти земљу.⁵³³

У отвореној изложбеној поставци Музеја, жене су биле заступљене и кроз статус ауторки, које су јавности предочене путем њихових сликарских дела. У једној од просторија која је одређена за радове српских уметника, наша су се изложена и три дела Катарине Ивановић. Друга, пак, просторија била је резервисана искључиво за њене радове, којих је изложено укупно двадесет.⁵³⁴ Међу њима су се наша и три аутопортрета сликарке, којима се јавност могла упознати са њеним ликом. Са таквим изложбеним распоредом, Катарина Ивановић је добила заслужено место које је резонирало идеју о успеху жене на пољу уметности, уврштено у наратив о националном идентитету. Такав дискурс обележио је почаст Катарине Ивановић, које су уследиле након што је 1873. своје радове даровала за збирку Српског ученог друштва, односно Народном музеју.⁵³⁵ Међу њима је било и примање за чланицу Српског ученог друштва, као прве жене којој је указана таква почаст. Изложбеном поставком из 1901. године, исто тако се уважио и услов уметнице, који је пратио њено завештање уметничких дела. Већ са првим послатим радовима, она је изразила захтев да дела

⁵³¹ Као поклон Липаја у холу су биле изложене још две слике, портрет извесног папе из 18. века, као и портрет заповедника млетачког бродовља (Ђузепе Нагари, 18. в.): *Списак слика изложених у галерији Народног музеја*, Београд 1901, 22. Бертолд фон Липај поконио је Народном музеју 1892. и 1893. из своје збирке млетачких и француских мајстора 90 слика: М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1895*, Годишњак СКА IX, Београд 1896, 77-80.

⁵³² Портрети су купљени од српске општине у Коморану 1883. године: З. Симић, *Портрети Теодора Илића-Чешљара*, Старинар, књ. 5 (за 1928, 1929 и 1930), Београд 1930, 120-127.

⁵³³ R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard*, 377-419.

⁵³⁴ *Списак слика изложених у галерији Народног музеја*, Београд 1901, 6, 18-19.

⁵³⁵ Дарована дела су пристизала од 1873. до 1880. године: М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 25-26.

буду изложена у засебној просторији, која не би имала другу намену.⁵³⁶ Омаж уметници је Народни музеј већ једном предузео. На вест о смрти Катарине Ивановић 1882. године, музеј је организовао у једној просторији изложбу њених дела, што је уједно била и прва изложба направљена у част преминулог уметника.⁵³⁷

У оквиру сталне музејске поставке 1901. године, још једна жена се нашла заступљена уметничким радом, мада посреднијим путем него што је то био случај са Катарином Ивановић. У Народном музеју се од 1897. може пратити интензивни рад на креирању музеја Вука Караџића, као засебног одељења, у коме су биле изложене ствари примљене из његове заоставштине. Тако је у малој згради Музеја организована до 1899. изложбена поставка Вукових ствари, распоређених у две просторије. Као што је био случај и са другим музејским просторима, њој су имали приступ само одабрани посетиоци, да би тек са отварањем Музеја 1901. године, Вуково одељење имало масовну посету. Исте године изашао је из штампе и каталог овог одељења, који је приредио Михаило Валтровић.⁵³⁸ Из њега се тако сазнаје списак изложених и неизложених ствари из примљеног фонда, те да је Валтровић у изложбени део уврстио и сликарску збирку Мине Караџић, Вукове ћерке. Тако су посетиоци могли видети двадесет и два њена сликарска рада, међу којима се налазио и Минин аутопортрет.⁵³⁹

Другачијим принципима водило се сабирање портрета жена у збирци Матице српске, једне од најважнијих просветних и културних установа. Од самог оснивања Музеја Матице 1847. године у Пешти, а посебно од пресељења у Нови Сад, у оквиру музејских збирки посебна пажња се усмерила на сакупљање портрета угледних чланова Матице и других заслужника. У корену таквог ангажовања била је идеја Саве Текелије о сакупљању ликова „свију знаменитих Србаља“, својеврсни Пантеон славних, коме је одредио и просторију у својој задужбини Текелијануму, у којој је Матица одржавала састанке.⁵⁴⁰ Временом је формирана прилично импозантна галерија портрета, сабирана откупима, наруџбинама, као и поклонима приложника. Изложени у просторијама Матице српске, језгро су чинили портрети часника ове установе, односно председника Матице, уредника њених часописа, књижевника, сарадника, као и националних добротвора.⁵⁴¹ У тако формираној галерији нашла се и неколицина

⁵³⁶ Исто, 25-27.

⁵³⁷ Исто, 28.

⁵³⁸ М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, 633-635, 639.

⁵³⁹ М. Валтровић, *Опис ствари из заоставштине Вука Стеф. Караџића*, Београд 1900, 34-46.

⁵⁴⁰ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 10-11, 20-24. О стању портрета у Текелијануму 1861. године, као и намери да се испуни Текелијина жеља за галеријом знаменитих до обележавања 50-годишњице Завода: С. В. И., *Реформе у Текелијином заводу*. – *Божјића слава*. – *Жеља Текелијина*, Стражилово, лист за забаву, поуку и уметност, год. I, бр. 4, 24. јануар 1885, Нови Сад, 119-124.

⁵⁴¹ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 27-43, 49-60.

портрета жена, уврштене као чланови породице неког од часника Матице или пак у улози истакнуте донаторке установи, чији се акт приложништва овим путем јавно меморисао.

Грађанско приложништво је у 19. веку било једно од доминантних појава у дискурсу патриотског деловања, којим су подржаване новоформиране институције, културне, научне, образовне, добротворне и верске.⁵⁴² У развијаној приложничкој култури значајно место заузимале су и имућније жене из грађанских кругова, такође као важни филантропски актери. Донаторство је успостављено као социјални идеал не само мушког већ и женског ангажмана, у сфери пожртвованог деловања „за опште добро“. Уједно, приложништво је било једно од поља путем кога су жене остваривале утицај у јавности, која је за њих била лимитирана, углавном сведена на хуманитарни, културни и едукативни делокруг. Таква позиција налазила је своју рефлексију управо у јавним галеријама портрета, где се приложништво испоставља као главни акт којим је жена заузимала место међу заслужницима.

Треба напоменути да у време оснивања Матице, жене нису позиване, нити предвиђене за учлањење у ову институцију. Деценију по оснивању, 1837. године, у јавној иницијативи Теодора Павловића као секретара Матице, родољубиве Српкиње су јавно позване да буду прилагачи Матици. На то се међу првима одазвала Еустахија Арсић, једна од првих српских књижевница тога времена. Са новчаним прилогом од 50 форинти она је остала у улози прилагача, док су мушкарци тада са 40 форинти постајали пуноправни чланови Матице.⁵⁴³ Чак и учињени изузеци да супруг учлани своју жену у Матицу, схватани су као својеврсни друштвени ексцес. Тако Милан Ђ. Милићевић бележи да је Илија Коларац уписао за члана и своју супругу Синђелију, што и коментарише: „Кад је, године 1854, постао члан Матице Српске, уписао је, у исто време, и жену своју Синђелију Матици за члана, положивши за њу 40 форината. Онда се појав тај, да жена постане члан Матице, сматрао као нешто необично, и муж, који је толико пажње имао према својој супрузи, прстом се показивао“.⁵⁴⁴

Карактеристично је да су портрети добротворки у Матицу пристизали у пару са портретом супружника, или неким чланом породице. Такав принцип био је усклађен са самим поклонима Матици, који су у виду фондова оснивани заједнички под именом оба супружника, или пак чланова породице. Након смрти супруга, удовице су такође истицале у називима својих задужбина успомену на обоје као брачни пар, те је иста меморијска структура

⁵⁴² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 21-23; М. Лазић, *Критори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић и Н.

Макуљевић, Београд 2006, 611-659; *Задужбине и задужбинарство у традицији српског народа*, прир. Гордана Гордић, Београд 2010; Љ. Трговчевић, *Залог за будућност: дародавци Велике школе и Универзитета у Београду*, Од Велике школе и Лицеја до данас: Универзитет у Београду 1808-2008, Београд 2008, 67-87.

⁵⁴³ *Женски покрет у Војводини*, 47-49.

⁵⁴⁴ М. Ђ Милићевић, *Илија Коларац, добротвор српске просвете*, Београд 1896, 112.

наглашавана и у аквизицијама портрета за Матицу. Тако је Јулијана Недељковић, удовица вршачког трговца, основала након смрти супруга 1898. задужбину стављену под управу Матице, а која је названа заједнички као Задужбина Љубомира Недељковића и супруге му Јулијане, рођ. Барбуловић.⁵⁴⁵ Њихове портрете које је сликао Стеван Радак, Матица је добила на дар од добротворке и то да се преузму након њене смрти, како Матица не би правила трошкове око израде и набавке њихових нових слика.⁵⁴⁶ Марија Димитријевић је такође основала задужбину 1897. под именом ње и њеног супруга. Портрет Милоша Димитријевића, као некадашњег председника Матице, наручен је још 1896. од Уроша Предића и плаћен из Матичиног фонда, док је Маријином опоруком Матица добила и њен портрет, рад Новака Радонића.⁵⁴⁷ Адвокат Ђорђе Радак из Велике Кикинде, поред својих дарова Матици, основао је опоруком и задужбину на име својих родитеља Григорија и Јулијане Радак 1903, у њихов спомен. Матици је даровао свој портрет, као и портрете родитеља у златном оквиру, касније приписане сликару Николи Алексићу.⁵⁴⁸

Многе од портрета урадио је Урош Предић, који је за скромне своте из године у годину сликао Матичине часнике и добротворе, углавном по фотографијама или графикама.⁵⁴⁹ Постхумно рађени портрети задужбинара наручивали су се уобичајено новцима из њихових фондова.⁵⁵⁰ Предић је насликао 1901. постхумне портрете Новака Голубског и Софије Голубски рођ. Живановић, који су заједно опоруком установили задужбину, примљену по смрти Софије 1900. године.⁵⁵¹ Предић је такође аутор и портрета Рахиле Манојловић, рођене Белеслијин, која је основала своју задужбину намењену стипендирању српских ученика. Њен постхумни портрет сликан је 1893. године.⁵⁵² Јулијана Обрадовић, рођена Новак, удата за Јосу Обрадовића трговца из Вршца, као удовица је 1886. опоруком успоставила за Матицу фонд на име њих двоје. Портрети брачног пара наручени су од Уроша Предића 1897. године.⁵⁵³ Предић је сликао и постхумне портрете Димитрија и Анастасије Коларовић из Сремских Карловаца,

⁵⁴⁵ Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, Матица српска 1826-1926, Нови Сад 1927, 595-598.

⁵⁴⁶ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 57, нап. 63.

⁵⁴⁷ В. Стајић, *Оснивачи, заслужни часници и чиновници Матице Српске*, Матица српска 1826-1926, Нови Сад 1927, 534; Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 560; Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 57.

⁵⁴⁸ Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 589, 593; Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 59.

⁵⁴⁹ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 55.

⁵⁵⁰ Исто, 57.

⁵⁵¹ Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 558-559; Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 236.

⁵⁵² Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 581-582; Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 236.

⁵⁵³ Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 556-557; Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 236.

1898. године.⁵⁵⁴ Опоруком је ова добротворка основала задужбину на име њих двоје, чији ће се приход користити „за образовање Српкиња“.⁵⁵⁵ Софија Пасковић рођ. Камбер, имућна велепоседница и добротворка, основала је фонд назван по њеном рано умрлом сину Ђоки, а библиотеци Матице поклонила књиге и слике њеног сина.⁵⁵⁶ Одлуком Управног одбора 1897, портрет сина наручен је према устаљеној пракси од Уроша Предића, док је портрет задужбинарке овог пута поверен сликару Марку Мурату, који је тада живео у Новом Саду.⁵⁵⁷

Матица је фондове портрета попуњавала и поклонима, иницирани позивима који су упућивани родољубивим грађанима да дарују или поверавају на чување Матици радове српских уметника, вредновани као важна грађа за историју српске уметности.⁵⁵⁸ Тако је Матица на дар добила 1884. портрет Марије Трандафил, једне од својих највећих добротворки. Њена фондација „Заведеније Марије Трандафил за српску православну сирочад“ дата је на руковање Матици. У здање подигнуто овим средствима, Матица се преселила након што је изграђено ново Сиротиште 1928. године.⁵⁵⁹ Заједно са портретом њеног супруга Јована, које је 1856. сликао Новак Радонић, портрет Марије Трандафил стигао је захваљујући Илији Јовановићу, Луки Јоцићу и Варвари Стефановић.⁵⁶⁰

Портрети угледника и добротвора Матице српске и данас су изложени у просторијама њеног главног седишта, у задужбинском здању Марије Трандафил. О некадашњем изгледу ове галерије у старом здању Матице, сведоче сачуване фотографије. Тако се на снимку из 1904. могу препознати и неки од портрета добротворки који су се налазили у самој свечаној сали.⁵⁶¹ У низу портрета, са десне стране сале, налазили су се изложени портрети Васе Јагазовић, трговца и потпредседника Матице, који је опоруком 1886. основао задужбину под својим и именом његове супруге Саранфиле.⁵⁶² Њихове портрете Матица је наручила од Фрање Биланица 1891, минхенског ђака који је био сарадник фотографског атељеа Јосипа Сингера, а на предлог секретара Антонија Хацића.⁵⁶³ Испод њихових портрета налазили су се и ликови Ђене и Иде Брановачки из Сенте. Заједнички су основали задужбину из које су стипендирани ученици, а Матици су такође завештали и годишњи легат од 100 форинти.⁵⁶⁴

⁵⁵⁴ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 236.

⁵⁵⁵ Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 580.

⁵⁵⁶ Исто, 564-566.

⁵⁵⁷ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 56.

⁵⁵⁸ Исто, 52.

⁵⁵⁹ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 81; Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 576-580.

⁵⁶⁰ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 54.

⁵⁶¹ *Нова искра*, год. VI, бр. 7, јул 1904, Београд, 199.

⁵⁶² Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 580-581.

⁵⁶³ Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 56, нап. 255.

⁵⁶⁴ Ђена је био син Стевана Брановачког, некадашњег председника Матице, док је Ида рођена сестра Јоце Вујића, чувеног колекционара: Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, 583-584.

ВЛАДАРСКА ПРОПАГАНДА И ГРАФИЧКИ МЕДИЈ

Међу првим појавама портрета жене у штампаном медију, нашле су се представе кћери Јеврема Обреновића. Публиковање њихових портрета уједно се испоставило као провокација, која је довела до својеврсне цензуре. Димитрије Тирол, иначе и учитељ Јевремове деце, у два своја издања Ураније 1837. и 1838. године, уврстио је слике Јевремових ћерки. Уз сваки лик била је додата и похвална песма, коју је написао професор Радишић. Појава слика у публикацији изазвала је огорченост кнеза Милоша, а нарочито узнемирење донела је слика Анке Обреновић. Кнез је наредио полицији да све примерке заплени и да се сви ликови из њих исеку.⁵⁶⁵ Објављени портрети Јевремових ћерки су се показали као место конфликта и узурпације моћи.

Са својеврсном симболиком тиме започиње и историја графичких портрета жена из дома Обреновића у 19. веку. Другачији случај од ћерки Јеврема био је са супругом кнеза Милоша, кнегињом Љубицом Обреновић. У династичкој медијској пропаганди, њено првенство обезбеђено је управо графичком представом. Кнегиња се већ нашла међу првим портретисаним женама у Србији, када је 1824. за кнежевску породицу сликао Павел Ђурковић. Урађену графику кнегиње Љубице потписао је Торш (Torsch), радећи њену допојасну представу у оновременом костиму.⁵⁶⁶ Графички приказ намеће се по важности, не само као рани пример портрета жене у овом медију, већ и по раритету представе урађене за време њенога живота. Лик кнегиње Љубице из тог периода може се наћи још само међу актерима композиције *Кнез Милан Обреновић II на одру* (1839), коју је она лично наручила од Јована Исајловића млађег.⁵⁶⁷ Као визуелна забелешка може се још поменути и представа из књиге *Путешествије по Србији* Јоакима Вујића (1828). Међу бакрорезним илустрацијама Грегорија Вујића, којима је било опремљено ово издање,⁵⁶⁸ налази се и сцена пријема код кнеза Милоша у Пожаревцу, поред кога је и „Госпожа Љубица“.⁵⁶⁹ Међутим, једини самостални портрет за који је кнегиња Љубица позирала Павелу Ђурковићу, није остао међу сачуваним делима, те је

⁵⁶⁵ Ј. Хаџић, *Спомени из мог дневника*, Огледало србско, за езикъ, повѣстницу и смѣсу књижевну, год. I, св. 6, Нови Сад 1864, 169-170; D. d' Istria, *Les femmes en Orient*, Volume 1, Zurich 1859, 192-193; В. Д. Алексијевић, *Савременици и последници Доситеја Обрадовића и Вука Стеф. Караџића*, биографско-библиографска грађа, свеска 8: слово Њ-О, 59.

⁵⁶⁶ Аустријска национална библиотека, инв. бр. PORT_00059214_01: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=5229265

⁵⁶⁷ Б. Вуксан, *Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“*, 99-115.

⁵⁶⁸ В. Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба: сликарство и графика, књ. III, Београд 1966, 25.

⁵⁶⁹ I. Вуич, *Путешествіе по Србїи: во кратцѣ собственномъ рукоѣмъ његовомъ списано у Крагевцу у Србїи*, Будим 1828.

стога и њен лик на Торшовој графици драгоцен, као сведочанство аутентичног кнегињиног изгледа.

Путеви настанка ове графике остају непознаница, те се може само нагађати да је рађена према Ђурковићевом портрету, за потребе објављивања у публикацијама.⁵⁷⁰ Графика је публикована у Сербском народном листу 1838. године, првом српском листу који је објављивао илустрације. Са штампом у Пешти, покренуо га је Теодор Павловић од 1835, након забране излажења Летописа Матице.⁵⁷¹ Од првог броја лист је доносио портрете знаменитих личности, заједно са пропратним текстовима о њима. Илустровани прилози објављени су и 1838. године, додуше у редукованом обиму, са само четири портрета. Година је започела представом карловачког митрополита Стефана Станковића, уједно и мењајући дотадашњи концепт листа. Портрети су овог пута измештени на сам крај броја, где се налазио и биографски текст представљене личности. У таквом издању биће публикован портрет кнеза Милоша Обреновића, затим песника и адвоката Михаила Витковића, а након тога и портрет кнегиње Љубице Обреновић.⁵⁷²

Слике српског владара и његове супруге чиниле су овде дефинисани сегмент националне пропаганде путем штампе, увезане са владарском репрезентацијом. Уједно оне чине и рани пример новинског публиковања слике владара и његове супруге, која ће током 19. века бити скоро обавезно место у механизму јавне популаризације династије. У Сербском народном листу, након кнеза Милоша следио је и портрет Љубице, која је у статусу кнегиње давала целовитост репрезентацији српског владарског дома. Објављивањем Торшове слике, сада се шири јавност могла упознати са изгледом кнегиње. Њен озбиљан лик и у костиму „народном“ доносио је низ жељених конотација о моралу и брачном утемељењу. Пропратни текстови уз портрете Обреновића, преузети су из Ураније за 1837. Димитрија Тирола. Последично, знатно редукована биографија Љубице, чак и величином фонта, сведена је само на податке о рођењу и пореклу, остављајући да портрет кнегиње доминира у репрезентацијском наративу.

Приказ кнегиње на Торшовој графици поновиће се и на свим њеним постхумно рађеним портретима. Радећи као литограф Државне каменорезнице у Београду (1846-1850), Едуард Брауман извео је низ цртежа знаменитих лица, међу којима и кнегињу Љубицу.⁵⁷³ Његов цртеж

⁵⁷⁰ Ђурковић је један од својих портрета кнеза Милоша прецртао и понео са собом у Пешту, где га је гравирао пештански гравер Ленхард: В. Краут, *Графика у доба класицизма*, 32.

⁵⁷¹ В. Ђ. Крстић, *Историја српске штампе у Угарској: 1791-1914*, Нови Сад 1980, 35-60.

⁵⁷² *Сербский народный листъ*, год. III, бр. 25, 19. јун 1838, 200.

⁵⁷³ О Едуарду Брауману: В. Краут, *Графика у доба класицизма*, 38.

из 1850. доследно је поновио Торшову графику, следећи је као образац за кнегињин портрет.⁵⁷⁴ Исте године Брауманов портрет може се видети објављен у страниј штампи, лајпцишком листу *Illustrierte Zeitung*. У оквиру текста о Србији, налази се као пратећа илустрација, заједно са осталим Браумановим графичким портретима кнеза Милоша, Карађорђа, кнеза Александра Карађорђевића и кнегиње Персиде, као и Томе Вучића Перишића.⁵⁷⁵ Исти портрет ће се потом наћи и на литографији Петра Марковића из Београда.⁵⁷⁶

Највећу промоцију Обреновића путем графика остварио је Анастас Јовановић, који је као питомац кнеза Милоша у Бечу стекао обуку у литографској вештини.⁵⁷⁷ Блиска релација са кнезом Милошем, а потом и Михаилом Обреновићем, током њиховог боравка у егзилу, своју рефлексију нашла је у Јовановићевим графичким портретима, који су осигуравали слику династије Обреновић. Поред Милошевих и Михаилових портрета, Јовановић је урадио и литографију са представом кнегиње Љубице. Графика која датира из 1851, потиче из времена Јовановићеве највеће графичке продукције.⁵⁷⁸ Међу његовим цртежима сачуване су и две скице, за које се претпоставља да су везане за кнегињин портрет.⁵⁷⁹ Анастас Јовановић, који је и лично познавао кнегињу Љубицу,⁵⁸⁰ поновио је скоро дословце на графици њен лик са Торшовог портрета, надограђујући га својим инвенцијама. Узимајући га за основу у приказу главе, на њега је надоградио поставку типичног бидермајерског портрета, осавремењујући кнегињину појаву. Тако је кнегиња представљена како седи, у столици украшеној раскошним дуборезом. Њено одело је овог пута у савременој верзији српског костима, са либадетом дугих рукава. У карактеристичном маниру ставова на женским портретима, рука јој је опуштена на наслону, док је друга у крилу и елегантним гестом придржава један крај појаса хаљине.

⁵⁷⁴ Све своје цртеже Брауман ће понети са собом након што је из Србије отишао за Немачку, да би их скоро пола века касније поклатио Народном музеју у Београду: *Нова искра*, год. I, бр. 8, 16. априла 1899, 142-143. У Народном музеју се данас цртеж кнегиње Љубице чува под инв. бр. 524: Е. Блануша, *Обреновићи у делима уметника из кабинета графике Народног музеја у Београду: збирка цртежа и графике српских аутора XVII и XIX века*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, Горњи Милановац 2014, 170 (кат. бр. 18).

⁵⁷⁵ *Illustrierte Zeitung*, XV, No 390, 21. December 1850, Leipzig, 388-389. За портрете видети: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 119.

⁵⁷⁶ Ј. Веселиновић, О. Латинчић, *Обреновићи у фондовима и збиркама Историјског архива Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 220 (кат. бр. 84).

⁵⁷⁷ И. Борозан, *Анастас Јовановић и визуелна репрезентација династије Обреновић*, Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017, 67-88.

⁵⁷⁸ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 71.

⁵⁷⁹ П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, Нови Сад 1964, 29 (кат. бр. 51 и 53)

⁵⁸⁰ К. А. Јовановић, *О животу и раду Анастаса Јовановића*, Српски књижевни гласник, књ. 13, септембар-децембар 1924, Београд, 524-525, 591; К. А. Јовановић, *Разне успомене Константина А. Јовановића на владаре Србије и Црне Горе 19. века*, прир. Д. Ванушић, Београд 2012, 32, 36-37, 43. Кукуљевић Сакцински доноси податак да је Анастас Јовановић чак фотографисао кнегињу Љубицу и кнеза Михаила у Београду. Међутим, у Јовановићевим белешкама налази се помен фотографисања само кнеза Михаила приликом посете њему и кнегињи 1841. у Београду.: I. Kukuljević-Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, 127. Упореди: К. А. Јовановић, *О животу и раду Анастаса Јовановића*, 592. Анастас Јовановић је начинио посмртни снимак умрле кнегиње у Новом Саду: К. А. Јовановић, *Разне успомене*, 43.

Портрет је издат у штампарији Ј. Рауха у Бечу, са натписом *Љубица Милош Обреновић, Княгиня Србска*. Међу сачуваним штампаним примерцима могу се видети и његове колорисане верзије.⁵⁸¹ Исти портрет наћи ће се већ наредне године уврштен међу остале портрете Обреновића, у књизи доктора Карола Пацека *Обреновићи. Кратко начертање житија чланова ове књажеске породице*.⁵⁸² Јовановићева представа кнегиње тако је успоставила норматив који се следио и у њеним потоњим портретима. Остављајући по страни претпоставку да је за све њих послужио као узор првобитни Ђурковићев портрет,⁵⁸³ остаје чињеница да се исти образац представе поновио на слици Уроша Кнежевића (1852/53),⁵⁸⁴ као и на портрету кнегиње са сином Миланом од Стеве Тодоровића (1882).⁵⁸⁵

Портрети у графичком медију били су такође саставни део пропагандне слике власти кнеза Александра Карађорђевића. Литографски портрети брачног пара, кнеза Александра и кнегиње Персиде, урађени су управо са претензијама на популаризацију владарског дома, пред којим је стајао задатак утемељења након смене Обреновића. На том раду био је упослен Урош Кнежевић, уметник који је добио статус дворског сликара, радећи читаву галерију портрета за кнеза Александра. Кнежевић је портрете кнежевског пара најпре насликао и потом се ангажовао око издавања њихове графичке варијанте у Бечу.⁵⁸⁶ На графикама се тако и потписао, уз навод „измолвао и издао“. Ту је и потпис чувеног литографа Габријела Декера (Lithog. von Gabriel Decker), као и бечке штампарије Ј. Хофелиха (Gedr. b. J. Höfelich's Wwe in Wien). За урађени посао, Кнежевић је био награђен од кнеза са сто дуката, у знак његовог задовољства завршеним радом.⁵⁸⁷

Портрети су осмишљени као визуелни пар, на којима кнез Александар и кнегиња Персида стоје и то у благо окренутом ставу, тако да чине један другог пандан. Репрезентативна издања кнежевског пара подразумевала су официрску униформу кнеза и раскошан српски костим кнегиње, уз које обоје носе своја одликовања. Официјелност портрета наглашена је и грбом Кнежевине Србије, постављеним у дну графике, између исписаних имена и титула на српском и француском језику.

Исти портрет кнегиње Персиде Карађорђевић имао је још једно своје графичко издање. Овог пута литографисан од М. Хофмана (М. Hofmann), на њему су унете минималне измене,

⁵⁸¹ Д. Ванушић, *Анастас Јовановић: уметност и нови медији*, Београд 2017, 93 (кат. бр. 74).

⁵⁸² Д. К. П., *Обреновићи. Кратко начертање житија чланова ове књажеске породице*, Беч 1852. 32.

⁵⁸³ П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, 82 (кат. бр. 495); Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије: 1791-1848*, Београд 1986, 269.

⁵⁸⁴ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 117.

⁵⁸⁵ Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, 107.

⁵⁸⁶ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 58-59, 60, 121.

⁵⁸⁷ П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, 59.

попут прозора са стране кроз који се назире пејзаж. Како је на литографији истакнуто, урађена је „трошком Зимзелена“.⁵⁸⁸ Календар Зимзелен, односно „српско-народни месецослов“ излазио је под уредништвом Александра Андрића, са годишњим издањима која у највећем броју излазе у Бечу. Трудом Андрића, у оквиру календара су објављивани и графички портрети, које су заинтересовани могли поручити понаособ, по цени оглашаваној у Зимзелену.⁵⁸⁹ У склопу таквих ангажовања, урађен је и популарисан портрет кнегиње Персиде, усклађено са политиком коју је Андрић заступао. Захваљујући финансијама које су стизале из Србије, његов други лист Световид опстао је са штампом у Бечу, чиме је уједно постао и експонент српских интереса. Након поновне династичке смене и повратка кнеза Милоша у Србију, Андрићу ће у неколико наврата бити забрањен улазак у Кнежевину као заговорнику династије Карађорђевић. Ситуација је потом кулминирала допуштењем кнеза Милоша да се он ухапси и преда аустријским властима, које су га потраживале од Србије у коју је пребегао.⁵⁹⁰

Међу личности ангажоване око графичких портрета династије Карађорђевић, убраја се и Анастас Јовановић. И поред улоге повереника Обреновића у егзилу и уметника који је радио на њиховој визуелној промоцији, Јовановић је такође употребио своје искуство литографа за потребе дома кнеза Александра. Као претходница томе може се видети његов рад на портрету Јелене Петровић, супруге Карађорђа, у време непосредно по доласку кнеза Александра на власт. Њену литографију Анастас је уврстио међу своја дела 1843. године, када се у Бечу самостално издржава својим радом.⁵⁹¹ Графика је израђена према уљаној слици Јована Поповића, што је и на графици унето као податак сигнатуром, заједно са потписом Јовановића као литографа, годином израде и штампарем Ј. Раухом.⁵⁹²

Анастас Јовановић ће и у потоњем времену радити на томе да успостави контакте у Србији, у покушају да премости непожељност коју је имао као сарадник Обреновића. Његов рад на Споменицима Српским, који је у Јовановићевој визији сабирао портрете знаменитих Срба без обзира на династичка опредељења, водио га је ка томе да тражи дозволе за прелазак у Србију. Испочетка одбијан, најзад је уродило плодом када се обратио лично кнезу Александру 1850. године. Потом су уследили и његови планови да отвори своју типографију

⁵⁸⁸ Примерак графике кнегиње Персиде налази се у колекцији Аустријске националне библиотеке, под сигнатуром PORT_00059247_01 POR MAG: <https://onb.digital/result/1124B345>

⁵⁸⁹ А. Андрић, *Књижевни огласи*, Зимзеленъ : српско-народный мѣсецословъ за годину 1858, VI година, Беч.

⁵⁹⁰ В. Ђ. Крстић, *Историја српске штампе у Угарској*, 125, 134-139.

⁵⁹¹ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 60. Податак да је Анастас урадио литографију према слици Јована Поповића изнео је први пут Кукуљевић Сакцински у свом Словнику: I. Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Sv. 4, Zagreb 1860, 352.

⁵⁹² Примерак графике налази се у колекцији Аустријске националне библиотеке, под сигнатуром PORT_00104518_01 POR MAG: https://onb.digital/result/BAG_7911138

у Београду, за шта је затражио дозволу 1855. године. У ишчекивању одговора, обратио се и Вуку Караџићу, са молбом да му пошаље портрете кнеза Александра и кнегиње Персиде, вероватно са идејом да их изради као литографије. Није познато да ли је до тога и дошло, а његова молба за типографију ипак је била одбијена.⁵⁹³

Анастас је у Београду продуктивно радио, одржавајући коректне односе са властима. Приближавање дому Карађорђевића манифестовало се и у његовом фотографском раду. Тако су пред његовом камером позирали кнез Александар (1855-57), кнегиња Персида (1850-57), као и два пута њихова ћерка Клеопатра (1850. и 1853-55).⁵⁹⁴ Друга по реду кћи кнежевског пара, такође је добила Анастасову пажњу у оквирима графичке репрезентације. Литографски портрет Клеопатре урадио је као засебно дело, које се могло уврстити у медијску презентацију владарског дома, заједно са графикама кнежевског пара од Уроша Кнежевића.

Клеопатрин портрет урађен је у типичном концепту репрезентативности.⁵⁹⁵ Окренута ка посматрачу и представљена у фигури до колена, на њој је изложен раскошни српски костим, употпуњен скупocenim брилијантским накитом и декоративним детаљем ружа на грудима. У рукама су јој лепеза и марамица, као ознаке дамског декорума, чији феминитетни моменат потцртава и мотив цвећа у вази поред. Иза се увијају набори тешке завесе – заједно са хермелинским огртачем у позадини, чинила је ознаку кнежевског достојанства, инкорпорирану као детаљ у портретну сценографију. Овални рам који уоквирује портрет такође је пикторално истицао статус кнежевске ћерке, са анђелима који носе круну и хералдичком ознаком штита са оцилима, око којег су гране храста и маслине. Испод рама је постављен и официјелни грб Кнежевине, између сигнатура „Књажевне“ Клеопатре на српском и француском.

О припремама Анастаса Јовановића за израду литографије, могу се наћи трагови међу његовим сачуваним скицама. У Музеју града Београда чувају се два листа који се воде као Анастасови нацрти за портрет кнегиње Јулије Обреновић, настали око 1855. године.⁵⁹⁶ Пажљивијим увидом ипак се уочавају много веће блискости ових приказа са литографијом Клеопатре Карађорђевић, те би оне заправо могле представљати студије за њену графику. Једна од скица рађена је са више детаља у обради фигуре, који се затичу и на потоњој

⁵⁹³ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 43-49.

⁵⁹⁴ Р. Антић, *Анастас Јовановић: талботипије и фотографије*, Београд 1986, 72 (бр. 78), 100 (бр. 270 и 271), 150 (бр. 307), 162 (бр. 375) кат. бр. Н 78, Н 270, II 376, II 307.

⁵⁹⁵ Графика је публикована у: Е. Блануша, *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића: из збирке Кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 261-262, 272 (сл. 10).

⁵⁹⁶ Д. Ванушић, *Визуелне представе Обреновића из Фонда Анастаса Јовановића Музеја града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2017, 129-130 (кат. бр. 64 и 65)

литографији, са свим особеностима лика, костима, накита, као и оглавља, уз мотив столице на којој је хермелински огртач. Анастас је на овој скици извео и представу грба Србије, као рељеф који краси постамент у позадини, од чега је у крајњој изведби одустао. Још један детаљ привлачи пажњу на скицама, а који изостаје на литографији. Фигура је оба пута приказана са велом на глави, што несумњиво упућује да је видимо у улози невесте. Такав детаљ позива на размишљање о времену настанка скица, могуће у време веридбе или пак венчања Клеопатре Карађорђевић јануара 1855. године, што би се самим тим односило и на настанак Јовановићеве литографије.

Анастасов графички портрет Клеопатре Карађорђевић помаже у идентификацији још једног ликовног рада. У колекцији Народног музеја у Београду чува се сликани портрет жене, чији је идентитет остао непознат.⁵⁹⁷ У поређењу са литографисаним ликом Клеопатре, открива се да је такође у питању портрет кнежевске ћерке. Рад је под знаком питања атрибуиран Полексији Тодоровић, датован у време око 1890, што би значило да је за његову израду литографија могла послужити као предложак. Међутим, други правац размишљања довео би и ову слику поново у контекст самог настанка литографије. Познато је да је Анастас Јовановић практиковао, осим коришћења фотографије, портрете других уметника у изради својих литографија. Међу њима блиско сарађује са Јохан Бесом (Johann Voess), који у неколико наврата слика портрете за Јовановићеве потребе. Исти је сликао и портрет кнеза Александра који се налазио у Анастасовој збирци.⁵⁹⁸

Рана смрт Клеопатре Карађорђевић 1855. године, након само шест месеци брака, био је потресан догађај који је у знатној мери медијски испраћен. О њеном тешком стању и одласку на лечење у бању Глајхенберг покрај Беча извештавале су новине, да би убрзо уследила и вест о Клеопатриној смрти 1. јула.⁵⁹⁹ Тело упокојене је балсамовано и њен ковчег смештен у породичну гробницу грофа Викенбурга у цркви Глајхенберга. О даљем отпремању ковчега у Београд, опелима и погребним свечаностима високог ранга, којима је тело кнежеве ћерке испраћено до Тополе, јавност је била подробно информисана новинским чланцима, који су пратили читав церемонијал.⁶⁰⁰

Емоционалност коју су подстицали фунерарни церемонијали, као и династички панегирици умрлој Клеопатри, имали су продужетак и у визуелном медију. Поводом смрти младе *књажевне*, Анастас Јовановић се поново јавља као уметник који се ставио у службу куће

⁵⁹⁷ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 170-171 (кат. бр. 1050).

⁵⁹⁸ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 134-135.

⁵⁹⁹ *Србске новине*, год. XXII, бр. 65, 9. јун 1855, 283; бр. 73, 28. јун 1855, 316; бр. 74, 2. јул 1855, 324.

⁶⁰⁰ *Србске новине*, год. XII, бр. 75, 5. јул 1855; бр. 76, 7. јул 1855; бр. 77, 9. јул 1855; бр. 79, 14. јул 1855; бр. 81, 19. јул 1855.

Карађорђевић, радећи литографију са представом њеног ковчега у гробници грофа Викенбурга. Представа је тако и насловом објашњавала сцену – ТЪЛЮ БЛАЖЕНОПОЧ. КНЯЖЕВНЕ КЛЕОПАТРЕ У фамилијарной гробници Грофа Викенбурга у Глайхенбергу (јулія 1855); печ. Ј. Стуфс./ DIE LEICHE DER SELIGVERSTORBENEN PRINZESSIN KLEOPATRA in der Familien-Grufs des Grafen Wickenburg zu Gleichenberg (Juli 1855). Догађај је Јовановић визуелизовао истоветно како су и новине обавестиле о њему. У чланку се могло прочитати да је, у склопу одавања високих почести покојници, њено тело у гробници постављено на подигнутом катафалку. Грофица Викенбург је искитила цео простор са више од две стотине саксија различитог цвећа, а воштане свеће су ту непрестано гореле. Читање јеванђеља обавио је патријархов протођакон, коме су присуствовали грофица Викенбург са две ћерке и са сестром грофицом Зичи, породица мајора Мише Анастасијевића и многи други. Обавештен о уприличеном церемонијалу, кнез Александар је био тронут указаним поштовањем грофице његовој упокојеној кћи.⁶⁰¹

Исте наводе из новина поновио је и Јовановић на својој графици. Сцена је смештена у амбијент гробнице, у коме је као истинит топографски маркер приказана статуа светитељке, каква се и данас у њој налази. Испред је на високом постољу изложен ковчег кога красе два венца, док се около нижу велики свећњаци са поменутиим упаљеним свећама. За представу је одабран моменат читања јеванђеља, уз присуство званица које већином чине жене. У групи са леве стране, три женска лика могла би представљати поменућу грофицу са породицом. Европски одевене, једна од њих клечи у молитви. Ополитно њима, са десне стране су жене у српском грађанском оделу, представнице земље порекла покојнице. Читавим фунерарним призором доминирају биљке које испуњавају простор гробнице, заједно са цвећем аранжираним око ковчега. Очигледно да је мотив планирано цитирао навод о посебној почести грофице Викенбург кнежевој ћерки, кроз скупоцени флорални аранжман.

Поред радова за дом кнеза Александра, Анастас Јовановић остаје неприкосновен по броју дела којима је визуелно промовисао династију Обреновић. У тим оквирима настао је и низ слика кнегиње Јулије, као обавезни део династичке афирмације. Одмах по венчању са кнезом Михаилом у Бечу, у време његовог егзила, Јулија ће постати субјекат графичке популаризације. Већ сам догађај венчања Анастас Јовановић је овековечио литографском техником. Поред његовог потписа са 1853. годином израде, примерак графике која се чува у Музеју града Београда садржи и натпис: ВЕНЧАЊЕ Н. С. КЊАЗА МИХАИЛА М. ОБРЕНОВИЋА СА Г. ЈУЛИЈОМ ГРАФИНОМ ХУЊАДИ У КАПЕЛИ ИМП. РУСС.

⁶⁰¹ Србске новине, год. XXII, бр. 76, 7. јул 1855, Београд, 331.

ПОСОЛСТВА У БЕЧУ 20 ЈУЛИЈА / 1го АВГ. 1853.⁶⁰² Сцена венчања је уобличена према графичким обрасцима какви су пратили Хабсбуршке церемонијале. Већ наредне године, сличне графике израђене су поводом венчања царског пара Франца Јозефа и Елизабете Баварске.⁶⁰³ За представу је одабран моменат церемоније када млади пар, спојених руку и са свећама, стоји пред свештеником који благосиља. Међу званицама које их окружују могу се видети разноврсни костими, европски, српски, као и угарских магната, сви заједно чинећи културни амбијент у коме су се у Бечу венчали српски кнез и угарска племкиња.⁶⁰⁴

Већ наредне године Анастас Јовановић израђује литографски портрет Јулије, промовишући је у новом кнежевском звању, како је на литографији и насловљена (Княгиня Юлия М. Обреновић).⁶⁰⁵ Заједно са њом урађен је и портрет кнеза Михаила, визуелно креиран у комплементарном односу.⁶⁰⁶ Кнез је у официрском издању и са сабљом у руци, док је кнегиња у хаљини актуелне моде, са дамским аксесоаром који чине књижица и марамица. Обоје су приказани у имагинарном амбијенту са балустрадом и пејзажем у позадини, у који су унете и симболичне ознаке. Поред кнеза истиче се стуб, стара ознака владарске постојаности, док је кнегињину представу употпунио постамен на коме је грб грофовске породице Хуњади де Кетел, као директна референца на њено племићко порекло. Обе графике су сигниране на српском и француском, са династичким грбом Обреновића између натписа. Јовановић се такође убележио као аутор (литогр. А. Јовановић 1854), заједно са местом штампања у Бечу (Gedr. b. J. Höfelich's Wwe).

Презентација Јулије Обреновић као кнегиње, комплетирана је са наредним графичким листом. Литографија штампана код Х. Герхарта (H. Gerhart) у Бечу, објединила је кнежевски пар, сигниран на немачком језику (Fürst Michael Obrenowitsch und Fürstin Julie von Serbien).⁶⁰⁷ Иконографски образац конципиран је према европској пракси графика владарских парова, којима се презентовала идеја о брачној унији као династичком утемељењу. Најближе примере

⁶⁰² П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, 87 (кат. бр. 537); Д. Ванушић, *Анастас Јовановић: уметност и нови медиј*, сл. 130.

⁶⁰³ Једну од графика ради Карл Ланцедели чије је литографије Анастас Јовановић поседовао, а ксилографију је извео Винценц Кацлер са којим Јовановић блиско сарађује: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 80, 135-138. Примерци графика су у колекцији Аустријске националне библиотеке, под сигнатурама PORT_00049519_01 POR MAG и PORT_00052069_01 POR MAG:

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=4859241

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=4892860

⁶⁰⁴ Павле Васић је међу њима препознао Анастаса Јовановића и К. Куртија: П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, 87 (кат. бр. 537).

⁶⁰⁵ М. Врбашки, *Дела која се односе на породицу Обреновић у Галерији Матице српске, Нови Сад*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 237-238 (кат. бр. 28).

⁶⁰⁶ Д. Ванушић, *Визуелне представе Обреновића из Фонда Анастаса Јовановића Музеја града Београда*, 125 (кат. бр. 53).

⁶⁰⁷ Примерак се налази у колекцији Аустријске националне библиотеке, са сигнатуром PORT 00059218_01: <https://onb.digital/result/1124B10B>

са Хабсбуршког двора представљале су графике издаване 1854, поводом венчања цара Франца Јозефа и Елизабете Баварске.⁶⁰⁸ Следећи познате обрасце, графика Михаила и Јулије представила их је у попрсјима, окренуте један другом. Њихови овални рамови од гирланди носили су старе ознаке узвишености и овенчавања славом. У саме гирланде је такође уткан језик симбола, па тако кнеза Михаила окружује хрстово лишће, док је за Јулију одабран цветни мотив. Кључно својство на њиховим портретима имао је одабир костима, у којима су се представили. За разлику од претходних графика, обоје су одевени у варијанту која је носила јасне националне ознаке. У случају кнегиње Јулије то је било либаде, део женског српског костима, препознатљиво по карактеристичном везу које краси рукаве и ивице. Сличан вез дефинише и одело кнеза Михаила. Таква презентација имала је свакако за циљ појачану пројекцију њиховог кнежевског легитимитета. Исте одевне стратегије имале су значај за овај пар по повратку у Србију 1859. године – са печатом националног, наметале су се као идеални визуелни проводник владарског ауторитета.⁶⁰⁹

Иако без датума штампе, оквирну временску границу даје графичка представа кнежевског пара, објављена 1860. на насловној страни пештанских новина *Vasárnapi Ujság*.⁶¹⁰ Њихов изглед идентичан је ономе на графичком листу, те је очигледно коришћен исти предлошак у оба случаја. Слика публикована у новинама нашла се штампана и као фоторепродукција малог формата, као још један серијски продукт којим се популарисао овај кнежевски пар.⁶¹¹

Исти концепт њихове репрезентације поновљен је још једном, на графици штампаној такође код Х. Герхарта у Бечу, са истоветним натписом на немачком.⁶¹² Такође је аранжирана у виду портретних попрсја, уоквирених гирландама од ружиног цвета. У горњем луку, на споју су монограми Михаила и Јулије, оперважени венцем и са круном на врху, док је у доњем грб династије Обреновић. Време штампе и аутор поново изостају на графици, али се и она оквирно може датовати. За представу Јулије послужила је њена фотографија, настала у атељеу Анастаса Стојановића,⁶¹³ који је 1863. отворен у Београду и то у сарадњи са Анастасом

⁶⁰⁸ Аустријска национална библиотека, сигнатуре Pg III/8/23 и PORT_00049568_01:

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13069755

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=4858995

⁶⁰⁹ И. Ћировић, *Између моде и нације: национални костим и репрезентација кнегиња и краљица у Србији 19. века*, 284-286.

⁶¹⁰ *Vasárnapi Ujság*, VII, szám 45, november 4-en 1860, Pest: http://epa.oszk.hu/00000/00030/00349/pdf/VU-1860_07_45_11_04.pdf

⁶¹¹ Љ. Ћоровић, *Чланови династије Обреновић у књигама, на фотографијама и као аутори рукописа које чува Библиотека града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 196-197 (кат. бр. 22).

⁶¹² С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 69 (кат. бр. 166).

⁶¹³ Музеј примењене уметности Београд, инв. бр. 10462: <https://gams.uni-graz.at/o:vase.1026>

Јовановићем.⁶¹⁴ На графичком листу поновљено је у целости кнегињино издање са фотографије – бела хаљина, високо подигнута коса украшена цветовима, као и накит, којима је на графици придодат и хермелински огртач као суплемент њеног кнежевског статуса.

Да се интензивно радило на оваквој медијској презентацији брачног пара, сведочи и трећи графички лист урађен у истим конвенцијама. Штампан у Бечу, има исписане сигнатуре такође на немачком.⁶¹⁵ Мотив портрета оперважених цветним гирландама је и овде поновљен, са унетим грбовима који су давали официјелност и кнежевски ранг представи. За приказ Јулије послужила је графика Анастаса Јовановића из 1854. године, док се исти Михаилов лик може наћи на литографији коју је 1859. урадио Михаило Ђорђевић.⁶¹⁶

Пре брачног разлаза Михаила и Јулије, још једном ће се њихови ликови наћи у графичкој изведби, овог пута у интимнијој варијанти за разлику од наведених официјелних представа. У верзији минијатура, литографије је радио Таску Г. у Пешти 1864. године.⁶¹⁷ На њима су поновљене истоветне фигуре које се, такође у варијанти портретних минијатура, могу видети на радовима Делфин Бернар (Delphine Bernard) из 1855. године.⁶¹⁸ Млади ликови приказани су у полупрофилном ставу, овог пута са различитом одевном реториком. Тако је кнез Михаило одевен у српски костим, који се назире испод пребаченог црног плашта, чинећи битно национално обележје његовог идентитета. Кнегиња је, пак, у хаљини европске моде, чија деколтована рамена и ружа у руци додају на исказу женствености и софистицираности.

Са доласком наредне кнегиње, потоње краљице Наталије Обреновић, наставиће се систем популаризације путем графичких портрета. Слика владареве супруге, у промоцији владарске куће и глорификацији династије, поново ће бити присутна као узорити модел брачне заједнице и женски идеал, а са рођењем престолонаследника и као његова мајка. У то време, све већа опрема графичким илустрацијама српских листова, заједно са стандардизацијом фотографије, погодоваће као масовни медији за емисију Наталијиних слика у јавност.

Већ у улози веренице кнеза Милана, Наталија је у јавности промовисана литографијом која их обоје представља. Штампана код Х. Герхарта у Бечу, већа сигнатура је исписана на немачком (Fürst Milan Obrenowitsch IV. und seine braut), испод које је српски натпис (Кнез

⁶¹⁴ Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, Београд 2005, 67-69.

⁶¹⁵ Музеј за умјетност и обрт, Загреб, сигнатура MUO-005353: <https://repozitorij.muio.hr/?pr=i&id=32760>

⁶¹⁶ М. Врбашки, *Дела која се односе на породицу Обреновић у Галерији Матице српске*, 238-239 (кат. бр. 29).

⁶¹⁷ С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 77 (кат. бр. 183).

⁶¹⁸ Минијатуре су биле понуђене на аукцијским продајама: https://www.kieselbach.hu/artwork/mihailo-obrenovic-serbian-prince-s-wife-julia-hunyady-1831---1919__11277 (приступљено 1. 6. 2019.)
<http://www.artnet.com/artists/delphine-bernard/mihailo-obrenovic-serbian-prince-and-his-wife-0MckKTw8EpyhUffbs2BotA2> (приступљено 1. 6. 2019)

Милан Обреновић IV. и његова невеста).⁶¹⁹ Композиција представе имала је спонтанији ефекат, са ликовима младог пара који стоје заједно, док Наталија свога вереника држи под руку. Њен изглед и појава у тамној хаљини истоветни су као на портретним фотографијама, којима се такође представила јавности као кнежева заручница, односно будућа српска кнегиња.⁶²⁰

Олеографија као нова техника штампе масним бојама, омогућила је појаву нових видова репрезентативних слика, које су могле да се умножавају и дистрибуирају у јавност. Управо у тој техници урађени су портрети кнеза Милана и кнегиње Наталије, убрзо по њиховом венчању.⁶²¹ Серија портрета имала је за циљ популаризацију новог кнежевског брачног пара, чије су слике сада понуђене у свечаном официјелном издању које је наликвало сликаним делима. Претендујући да се јавности понуди лик нове кнегиње у идеалном обрасцу, њена појава на портрету обележена је српским грађанским костимом и традиционалним оглављем, као издање које је ефектирало атрибут националног у кнежевској репрезентацији.

Појачана медијска присутност владарске династије прати се и кроз часописе и листове, који се приликом важних догађаја појављују као најзначајнији емитери њихових слика. Таква прилика били су српско-турски ратови 1876-1878, када се слика владарског дома поставила као нужност за мобилизацију јавног мњења. По самом завршетку Првог српско-турског рата, часопис Србадија већ у свом мартовском броју објављује на насловној страни портрете кнеза Милана и кнегиње Наталије, у добро познатом обрасцу владарских попрсја овенчаних гирландама. Слика је испраћена и текстом који је, поред њихових биографија, био усмерен на идеални приказ њихове улоге и пожртвованости за време рата.⁶²² Календар Орао се такође својим илустрацијама укључио у сличан наратив, овог пута стављајући акценат на заједништво суверена Србије и Црне Горе и њихово предводништво у рату за национално ослобођење.⁶²³ Тако је календар своје издање за 1877. започео графиком, која је објединила портрете кнеза Милана Обреновића и кнеза Николе Петровића, заједно овенчане маслиновим гранама.⁶²⁴ Оваква визуелизација имала је свој пандан већ у наредном издању за 1878. годину. Идеја савезништва се овог пута промовисала са заједничким портретом кнегиње Наталије и

⁶¹⁹ Отаџбина, књижевност, наука, друштвени живот, год. I, књ. 3, Београд 1875; Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић: каталог збирке Историјског музеја*, Београд 2009, 19; Ј. А. Јевђевић, *Обреновићи у приватној колекцији Јевђевић*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, 262 (кат. бр. 15).

⁶²⁰ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић*, кат. бр. 54. и 56; С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 113-114 (кат. бр. 331, 333).

⁶²¹ Д. Живанов, *Оставитина династије Обреновић у манастиру Крушедолу*, 328-329 (кат. бр. 3, 4).

⁶²² *Србадија. Илустровани лист за забаву и поуку*, год. III, св. 1, март 1877, Беч, 19.

⁶²³ И. Борозан, *Политичка употреба слике: династичка конкордија Обреновићи-Петровићи*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 226.

⁶²⁴ *Орао, велики илустровани календар за годину 1877*, ур. С. В. Поповић, Нови сад 1877.

кнегиње Милене. Рад насловљен *Српске кнегиње* потписао је сликар Ђорђе Крстић, а пратио га је и текст којим су обе кнегиње, унисоним гласом, узвеличане у својим врлинама.⁶²⁵ Оваквим визуелизацијама претходио је илустровани часопис Српска зора. Патриотски оријентисан часопис пратио је актуелна ратна дешавања, објављујући тематски слике војсковођа и ратне сцене.⁶²⁶ Заједнички портрет кнеза Милана и кнеза Николе, који се потом нашао у Орлу, у овом листу је већ 1876. најавио серију *слика и ликова са бојишта српског*.⁶²⁷ Са истим идејним залеђем се у броју за април 1877, на насловној страни нашао портрет црногорске кнегиње Милене, да би наредни број у мају донео на насловници портрет кнегиње Наталије.⁶²⁸ У истом мајском броју су се нашли и текстови о обе кнегиње, чија је главна тема била њихово добротинство у ратним приликама, посебно у улози неге рањеника.⁶²⁹ Представе кнегиња и овде је одликовао истоветни образац, какав се могао видети на портрету у календару Орао. Тако је црногорска кнегиња приказана у црногорској ношњи, коресподентно и са кнезом Николом, док је Наталија одевена у хаљину европске моде. У случају српске кнегиње, путем костима се препознаје и да су, као предложак за графике, послужиле њене фотографије из времена удаје. Тако се Крстић за портрет у Орлу могао угледати на фотографију Наталије у њеној венчаној хаљини,⁶³⁰ док је представа у Српској зори поновила издање са којим се Наталија представила јавности као вереница кнеза Милана.⁶³¹

Наредни догађај који је потраживао усмеравање пажње јавности на владарски дом, било је проглашење Србије за Краљевину 1882. године. Тим поводом израђени су нови графички портрети Милана и Наталије, представљајући их у новом статусу краља и краљице. Литографисани листови наручени су код графичара и штампара Аугуста Вегера у Лајпцигу (A. Weger sc. Leipzig), специјализованог за владарске представе и портрете познатих. Пуштени у промет, нови портрети су се нашли у оквиру публикације Алманах де Гота, најпознатијем годишњаку за праћење информација о европским владарима и високом племству.⁶³² Портрети су урађени као визуелни пар, са фигурама датим у попрсју. Наталија се, овог пута као краљица,

⁶²⁵ Орао, велики илустровани календар за годину 1878, ур. С. В. Поповић, Нови Сад 1877, 1-2.

⁶²⁶ И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре (1876–1881)*, Београд 2012, 20-29.

⁶²⁷ И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре*, 48.

⁶²⁸ *Српска зора, илустровани лист за забаву и поуку*, год. II, св. 4, април 1877, Беч; св. 5, мај 1877, Беч. И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре*, 48-51.

⁶²⁹ *Српска зора, илустровани лист за забаву и поуку*, год. II, св. 5, мај 1877, Беч, 118-119; И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре*, 48-49.

⁶³⁰ З. Јанковић, *Краљица Наталија Обреновић у збирци Историјског музеја Србије – фонд Бранка Стојановића*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2017, 25 (кат. бр. 37).

⁶³¹ И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневница: илустровани свет Српске зоре*, 49.

⁶³² *Almanach de Gotha. Annuaire généalogique, diplomatique et statistique, pour l'année 1883, cent-vingtième année*, Gotha: Justus Perthes; С. Франш д'Епере-Вујић, *Династија Обреновић у колекцији Сиголен Франци д'Епере-Вујић*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, 311 (кат. бр. 15)

представила у модној тоалети, балској хаљини чији деколте украшава богата чипка и флорални аранжман. За израду портрета послужила је њена фотографија урађена у студију бечког фотографа Јозефа Ловија (Josef Löwy).⁶³³ Очигледно бирана као идеални модел за краљичину представу, иста фотографија је послужила као предлог и за њене званичне портрете, које сликају Ханс Канон (1882) и Стева Годоровић (1883).⁶³⁴

Постојећу дифузију портрета краљице Наталије, потврђује још један пример њене литографисане представе. Без аутора и места штампе, графика је доносила лик Наталије насловљен као *краљица мати*.⁶³⁵ У креирању портрета комбиновано су коришћене као предлошци две Наталијине фотографије, обе урађене око 1880. године. Лик и поза преузете су са фотографије бечког атељеа Фриц Лукхарта (Fritz Luckhardt), док је за приказ њене хаљине послужила фотографија Д. Крстовића.⁶³⁶ Павећи овакву интересантну мешавину, која је требало да понуди идеални краљичин лик, аутор је додао на њу и вео који прекрива широки деколте хаљине, свакако умањујући његово еротизовано дејство. Исто тако је на краљичино тело придодат и хермелински огртач, који је обавија као јасна ознака краљевског достојанства.

Проглашење Србије за Краљевину 1882. такође је испратила и периодична штампа, публикујући портрете краљевског пара, као носиоце новог уздигнутог државног статуса. Интересантно да је тим поводом међу домаћим листовима предњачио часопис Српкиња, један од првих листова намењених женама. Управо исте 1882. часопис је почео излазити у Панчеву, под уредништвом Јована Поповића. Иако часопис није имао ликовне прилоге, ексклузивност догађаја проглашења из фебруара месеца, иницирала је да часопис већ у свом мартовском броју тим поводом измени своју насловну страну. Тако се на њој нашао портрет краљице Наталије са малим сином, престолонаследником Александром.⁶³⁷ Урађена према фотографији на којој су њих двоје позирали у загрљају, представа је Наталију истицала у узоритом и топлом емоционалном односу мајке према детету. Одабир слике свакако је погодовао програмском профилу часописа. Слика краљице са сином се представила као репрезент новопроглашене Краљевине, са којим је женска публика могла успоставити директну конекцију. Портрет на насловној страни задао је диктат и новинском тексту у часопису, који панегирички информисе

⁶³³ Н. Плавшић и др., *Обреновићи у збиркама Музеја Крајине у Неготину*, 242 (кат. бр. 29)

⁶³⁴ И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, 77 (сл. 18); Д. Вукелић, *За успомену и ревносну службу: краљевски дарови и меморалије Обреновића у збирци Дома Јеврема Грујића*, 258 (кат. бр. 2); Д. Ванушић, *Конак кнегиње Љубице: дворска резиденција Обреновића и стална поставка Музеја града Београда*, 40 (кат. бр. 24).

⁶³⁵ Н. Плавшић и др., *Обреновићи у збиркама Музеја Крајине у Неготину*, 243 (бр. 30).

⁶³⁶ С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 116 (кат. бр. 337). Фотографија се води као рад Д. Крстовића (око 1880), али и као бечког атељеа К. К. Хоф (1883): Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић*, 80 (бр. 61); З. Јанковић, *Краљица Наталија Обреновић у збирци Историјског музеја Србије – фонд Бранка Стојановића*, 27 (бр. 41).

⁶³⁷ *Српкиња, поучан и забаван лист за наше женскиње*, год. I, бр. 5, 15. март 1882, Панчево.

о проглашењу Краљевине, стављајући поново у фокус догађаја лик краљице Наталије. Написом је тако *прва српска краљица*, увенчана *старом славом светле круне Немањића*, профилисана као савршен узор женама, пре свега „као мати, као жена, као домаћица у кругу своје светле породице“. Потом је истакнута и као заштитница женских удружења, добротворка нејачи и мецена образовања и уметности, а затим неизоставно и као верна кћи православне цркве. На крају текста дало се и појашњење слике са насловне стране, као прототип мајчинства отелотворен у лику краљице са сином. Тако су се читатељке упућивале да у њој препознају узвишени призор, у коме се „нежност материнска са краљевским достојанством тако дивотно спаја у неограничену оданост и љубав према детету своме“.⁶³⁸

Сасвим другачија слика поводом проглашења Краљевине појавила се у другим штампаним листовима. На насловној страни Српских илустрованих новина, потом и у илустрованом календару Орао, као визуелни носилац написа о проглашењу публикује се иста графичка представа.⁶³⁹ Истим поводом, она ће се појавити и у страниој штампи, какав је популаран немачки лист *Über Land und Meer*.⁶⁴⁰ Очигледно креирана за ову прилику као главни промотивни материјал, представа је истицала владарски брачни пар, Милана и Наталију, као визуелни амблем новопроглашене Краљевине. У том својству искоришћен је графички образац са портретима у овалним рамовима, оперваженим флоралним мотивом, испод којих су исписана имена са новом краљевском титулацијом. За саме портрете послужиле су као предлогак фотографије – за представу Наталије узета је као узор фотографија Д. Крстовића на којој је у балској хаљини, одабрана као идеални модел краљичиног лика.⁶⁴¹

У турбулентним временима које су за Наталију наступиле узроковане размирицама и разлазом са кнезом Миланом, поједини листови наставили су са промовисањем краљице. У години 1887. сукоб брачног пара јавно је кулминирао, доводећи до тога да краљица напусти земљу са сином на годину дана, чиме је уједно започела вишегодишња борба око развода и политичког утицаја. У моменту пољуљаности угледа династије и неизвесности исхода сукоба, лист попут месечника *Немања* реаговао је сликама, које су индикативно говориле о ставу уредништва поводом насталих догађаја. Тако је у свом октобарском броју, лист објавио на насловној страни табло са портретом краља Милана окруженог ликовима министара, да би већ у наредној свесци поставио на насловницу краљицу Наталију.⁶⁴² У уводу текста о краљици дало се и објашњење да се њена слика доноси као одговор *данашњим осећајима нашега*

⁶³⁸ Исто, 34-35.

⁶³⁹ *Српске илустроване новине, за забаву, поуку, уметност и књижевност*, год. II, бр. 20, 30. април 1882, Нови Сад; *Орао, велики илустровани календар за годину 1883*, ур. С. В. Поповић, Нови Сад 1883, 7.

⁶⁴⁰ *Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung*, Jahrgang 24, Band 48, No 30, 1882.

⁶⁴¹ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић*, 80 (бр. 61).

⁶⁴² *Немања, илустровани лист за поуку и забаву*, год. I, св. 4, октобар 1887, Беч.

народа, иза чега је следило побрајање врлина и заслуга српске краљице, *најплеменитије и узор Српкиње*.⁶⁴³ И након развода краљевског пара, Наталијини повраци у Београд праћени су у понеким листовима, са емотивним исказом лојалности. Тако је илустровани календар Орао објавио 1889. фотографију краљице Наталије. Заједно са сликом младог краља Александра, тематски се нашла уз опис прославе 500-годишњице Косовске битке и краљевог миропомоцања у Жичи. Текст који је ишао уз лик *Краљице мати Наталије*, прослављао је њен повратак у Србију те године, у исказима панегиричке лојалности према *Мајци Србије*.⁶⁴⁴ Са сличним мотивима, исти календар донео је и 1895. године илустрацију Владислава Тителбаха, која приказује поновни дочек краљице у Београду. Пратећи текст о посети краљице своме сину, узвеличао ју је у *неизмерној љубави* која се негује према *мајци све Србије*.⁶⁴⁵

Као промотери краљице Наталије свакако су првенство имали женски кругови, одржавајући њен култ у турбулентним временима повратака и одласака из Србије. Као заштитница и покровитељка женских друштава и образовања, Наталија је имала неприкосновено место, које је наилазило на непрекидне исказе лојалности. Њена слика је тако добила заслужно место у првим илустрованим женским публикацијама, које су иначе изостајале услед скупocenости ликовног опремања. Међу њима је предњачио лист Српкиња, илустровани календар који излази из штампе у Кикинди 1895. године. Календар је објавио фотографске портрете низа жена из владарских кућа, међу којима и краљице Наталије. Текст у листу одавао је пошту краљици и њеном повратку у Србију те године, истичући је кроз призму њеног поднешеног мучеништва.⁶⁴⁶

Наталијин култ понајвише је негован од стране Женског друштва, које је у свим моментима краљичиних невоља исказивало неупитну лојалност својој покровитељки. Таква лојалност управо је била и узрок, да се венчањем краља Александра са Драгом Машин присилно маргинализује њена улога коју је имала у Друштву. Оштро противљење Наталије овом браку, као и одијум на који је Драга наишла, без обзира што је и сама била чланица Друштва, произвели су серију притисака којима је краљица Драга на крају потврђена као нова заштитница, док је одлуком Друштва са тог места смењена увређена Наталија.⁶⁴⁷ Година венчања новог краљевског пара, коинцидирала је са свечаним обележавањем двадесет пет година рада Друштва. У припремним радњама за прославу, које су започеле већ 1899, био је укључен и план да се тим поводом установи медаља са ликом Наталије.⁶⁴⁸ Како се

⁶⁴³ *Немања, илустровани лист за поуку и забаву*, год. I, св. 5, новембар 1887, Беч, 115.

⁶⁴⁴ *Орао, велики илустровани календар за годину 1890*, Нови Сад 1889, 17-18, 117-118.

⁶⁴⁵ *Орао, велики илустровани календар за годину 1896*, Осиек 1895, 17-18, 119-120.

⁶⁴⁶ *Српкиња, илустровани календар за наш женски свет за преступну 1896.*, год. I, Велика Кикинда 1895, 123.

⁶⁴⁷ J. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, 145-152.

⁶⁴⁸ Исто, 141.

испоставило, по новом закону Друштво није имало право на израду медаља, те је Управа предложила да се заслужне трудбенице награде ликом краљице Наталије у виду порцеланског броша, као и урамљеним сликама Наталије.⁶⁴⁹ Све су то били показатељи верности својој заштитници, која је истовремено бурно и отворено реаговала због везе Александра и Драге. Са њиховом веридбом и одмах потом венчањем, ситуација је за Женско друштво ескалирала. Управи је директно стављено до знања да се њихов став мора изменити. Министар иностраних дела им је саопштио да је прослава Друштва забрањена, док је свечани број њиховог листа Домаћица заплењен.⁶⁵⁰ У епилогу је Друштво, на челу са новом управом, донело одлуку да се приклони и изабере за нову заштитницу Драгу, изглађујући односе са краљевским паром.⁶⁵¹ Свечано обележавање годишњице Друштва на крају се и одржало, али у измењеном програму. Сама краљица Драга их није удостојила својим личним присуством, али је за прославу послала храну и послатице, као и потписане слике ње и Александра. Њена нова улога истакла се и у првобитно заплењеном ванредном броју Домаћице, које је овог пута садржало слике краља Александра и краљице Драге, као актуелне заштитнице друштва. У публикацију је ипак била уврштена и слика краљице Наталије, којом се одавала пошта бившој покровитељки. Такође је ту била и слика Повеље, коју је Женско друштво упутило Наталији у спомен прославе. Око нацрта за израду повеље били су окупљени разни проминентни сликари, попут Уроша Предића, Ђорђа Крстића, Стеве Тодоровића, Петра Раносовића и Ристе Вукановића. Нацрт повеље урадио је Владислав Тителбах, а извезле су је ученице Раденичке школе.⁶⁵²

Афирмација династије и владарске куће путем серијских слика, имала је посебан значај за наредну краљицу Драгу Обреновић. Нестабилност њеног положаја и негативан однос јавности, који је од почетка пратио брак са краљем Александром, потраживали су укљученост свих видова пропаганде којима би се нова краљица промовисала у пожељном кључу.⁶⁵³ Серијски рађене слике владарског пара имале су управо потребан капацитет за утемељење и стабилизацију њеног статуса.

Само венчање Александра и Драге је већ био догађај који је требало интензивно промовисати. Фотографије венчаног пара од Милана Јовановића нашле су се у промету, као и множина дописних карти са њиховим сликама.⁶⁵⁴ Међу листовима који су објавили слику

⁶⁴⁹ Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, 145.

⁶⁵⁰ Исто, 149.

⁶⁵¹ Исто, 149-151.

⁶⁵² Исто, 151-152.

⁶⁵³ А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009, 128-137. В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју, год. XIV, св. 1-3 (2007), 33-36.

⁶⁵⁴ Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић*, 94 (бр. 87); М. Бујић и др., *Обреновићи у колекцијама Музеја примењене уметности*, 197 (бр. 38), 198 (бр. 40), 201 (бр. 49. и 50)

краљевских младенаца, нашао се и часопис Домаћица, гласник Женског друштва. У првом моменту игноришући вест о венчању из јула месеца, часопис је у свом септембарском броју надокнадио пропуст, постављајући на насловну страну фотографију венчаног пара.⁶⁵⁵ Лист Босанска вила је слично поступио, стављајући слику и текст у први број којим започињу наредну 1901. годину.⁶⁵⁶ Иста фотографија Милана Јовановића послужила је и у изради медаље издате у спомен на венчање, коју ради Вилхелм Пинтер у Бечу.⁶⁵⁷ У спомен на дан венчања 23. јула 1900, урађена је и литографија коју издаје Петар Марковић у Београду.⁶⁵⁸ Према традиционалном моделу, представљена су попрсја у овалима, којима су додати маслинове и ружине гране. Између је анђео са венцима, као и круна на пурпурном јастуку, у ознаци краљевске славе.

Исте 1900. године појављују се званични портрети краља и краљице, намењени пре свега просторима државних институција. Расписом министра унутрашњих дела, они су се препоручивали „за сваку канцеларију, а и приватну кућу“. У систему успостављања контроле на развијеном тржишту репродукованих слика, 1900. године је дата и дозвола књижару Антонију Ђорђевићу да може штампати слике краља Александра и краљице Драге.⁶⁵⁹ Расписом министра унутрашњих дела су се крајем 1901. поново препоручиле за откуп најновије слике Њихових Величанстава, израђене *масном бојом и на платну*, и то државним канцеларијама, надлештвима, војним командама, црквама, општинама, школама и осталом грађанству. У оглашавању препоручених олеографија, као издавач се потписао Јевта М. Павловић.⁶⁶⁰

Примат међу сликама краљевског пара имале су репродукције портрета које је сликао Влахо Буковац. Урађене 1901. у краљевском летњиковцу у Смедереву, Буковчеве представе Александра и Драге добиле су улогу најважнијих портрета у њиховој јавној репрезентацији. У изради портрета посредовао је загребачки књижар Петар Николић, једна од главних личности на послу олеографског штампања слика. Николић је организовао њихово репродуковање у репрезентативним форматима, који су потом пласирани у Београду и широм Србије.⁶⁶¹ Оригиналне слике Буковца нашле су се изложене у Старом двору, у сали где су се одржавале

⁶⁵⁵ Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, 147, 151.

⁶⁵⁶ *Босанска вила*, год. XVI, бр. 1, 15. јануар 1901, Сарајево, 1-3.

⁶⁵⁷ *Наша суграђанка краљица Драга: између славе и анатеме*, Горњи Милановац 2021, 80 (кат. бр. 82, 83, 84).

⁶⁵⁸ М. Врбашки, *Дела која се односе на породицу Обреновић у Галерији Матице српске*, 245 (бр. 51).

⁶⁵⁹ В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, 34-35. О развоју тржишта владарских слика и његовој контроли у време краља Александра Обреновића: И. Борозан, *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, 541-551.

⁶⁶⁰ *Мале новине*, год. XVII, бр. 34, 3. фебруар 1902, Београд.

⁶⁶¹ I. Borozan, *Između intencije i recepcije: vladarski portreti Vlaho Bukovca, Ciklus Vlaho Bukovac 1/3: pariško razdoblje 1877-1893*, Zagreb 2018, 38-39.

министарске седнице, што им је потврђивало статус успеле владарске репрезентације.⁶⁶² Слика је и одликован орденом Светог Саве од стране краља и владе, као признањем за његов рад.⁶⁶³

Сликарски приступ Буковца имао је утолико необичност, коју је донело постављање фигура у отворени простор природе, док је у свему другоме испоштована традиционална парадност владарских портрета. За своју представу краљица је позирала у издању које се поставило као модел и за друге њене официјелне портрете. Одликује је свечана хаљина ружичасте боје, украшена црном чипком и карнерима, на којој се истичу лента и два краљичина ордена. Као накит носи брилијантску тијару, одабрану са далеко већом симболиком него што је имао други скупочени аксесоар. Тијара је била поклон од краља Александра, који је краљица носила на њиховом венчању.⁶⁶⁴

У идентичном издању Драга је позирала и за фотографију Милану Јовановићу, дворском фотографу. Прерађена и у колорисаној верзији, нашла се у тржишној понуди краљевских портрета.⁶⁶⁵ Иста је послужила и његовом брату Паји Јовановићу за израду портрета краљице Драге, који је од сликара наручио њој на поклон краљ Александар.⁶⁶⁶ Сlike Милана Јовановића које су нудиле у пару портрете краљице Драге и краља Александра, заузимале су просторије јавних институција и пре појаве Буковчевих портрета. У понеким случајевима то је водило и до конфликтне ситуације. Заузимање са врха власти око портрета Буковца, могло је да наиђе и на одбијање нових слика, чија је набавка виђена као беспотребни трошак. Такав случај десио се у школи у Марковици, чији је је председник одбора одбио набавку слика Влаха Буковца, јер су исте 1902. године већ примили слике Њихових Величанстава од Милана Јовановића. Министар просвете је, пак, желео да барем богатије школске општине набаве нове слике, поред оних од дворског фотографа.⁶⁶⁷

У производњи масовних слика краљевског пара, међу раширеном понудом фотографија и разгледница, нашао се још један пар портрета репрезентативног формата. Урађене као

⁶⁶² А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 336; С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2021, 178.

⁶⁶³ I. Bogozan, *Između intencije i ресерције: vladarski portreti Vlahа Виковца*, 39.

⁶⁶⁴ Д. Вукелић, *Отуђено наслеђе: аукцијска продаја драгоцености краљице Драге Обреновић у Кристију 1904. године*, 352-355.

⁶⁶⁵ Примерци су публиковани у: С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, 145-146 (бр. 432 и 433).

⁶⁶⁶ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд 2010, 199.

⁶⁶⁷ Л. Павловић, *Обреновићи у фондовима Међуопштинског историјског архива за град Чачак и општине Горњи Милановац и Лучани*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, 228, бр. 31.

олеографије, непознати аутор их је креирао у конвенцијама парадних портрета.⁶⁶⁸ Попрсја краљевских супружника окренута су тако да један другом чине пар. Норма официјелности поштована је полупрофилном формом, са краљем у униформи и краљицом у свечаној тоалети. Овални оквир додавао је ликовима моменат уздигнутости, декоративно поспешен мотивима изведеним у сецесијском маниру.

⁶⁶⁸ Међу сачуваним примерцима су и портрети у колекцији Народног музеја Крагујевац: Б. Топаловић, М. Бановић, *Заоставитина Обреновића у Народном музеју Крагујевац*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, 108 (бр. 85), 111 (бр. 93).

ГРАЂАНКЕ И ГРАФИЧКИ МЕДИЈ

Средина 19. века била је период када су портрети рађени у медију графике имали своју највећу присутност. Њиховој масовној продукцији допринела је и нова литографска техника, којом је израда графика постала доступнија и ефикаснија. Међу српским уметницима, први је овом техником овладао Анастас Јовановић, који је предњачио и по броју изведених радова. У свом Словнику југословенских уметника, Кукуљевић је навео да Јовановић у опусу има преко две стотине израђених ликова, као и да се из њих могао саставити пантеон „знатних југословенских мужевах“.⁶⁶⁹ Неке од њих је у тексту и побројао, закључујући да су ретке особе од „знатнијих Србах и осталих јужних Славенах“ које Јовановић није портретисао. Управо у томе се осликавала и основна улога коју је графички портрет заузео у српској култури. У серијској изради и умножавању, овакав медиј остајао је резервисан за представљање истакнутих личности, чији су рад и улога носили друштвени значај. У Јовановићевом опусу може се видети и структура таквих знатника. Његов први урађени портрет био је лик Доситеја Обрадовића, након кога су уследиле литографије Лукијана Мушицког и Вука Караџића. На даље се Јовановић посвећује портретима владара, војсковођа, црквених великодостојника, државника, књижевника, културних делатника и истакнутих добротвора, као и других личности које су заузимале значајне јавне функције. Његов литографски рад нашао је знатног израза и у осмишљавању Споменика Српских, који је у свескама доносио портрете знаменитих из прошлог и савременог доба, заједно са одабраним представама из националне историје.⁶⁷⁰

Графички портрети у поседу појединца, добијени, куповани или размењивани, у многоме су говорили о његовом идентитету. Они чији су се портрети поседовали, сведочили су о припадности власника одређеном културном и интелектуалном кругу, социјалном статусу, националном идентитету или династичкој лојалности. На који начин су се литографије сабирале, говори и скупина портрета које је Вук Караџић имао у свом поседу. Последично сведочећи о његовом статусу, професији и развијеној мрежи познанстава, ту су се налазили ликови Доситеја Обрадовића, Ђуре Даничића, Павла Шафарика, Лукијана

⁶⁶⁹ I. Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, 126.

⁶⁷⁰ За биографију и рад Анастаса Јовановића: П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића: првог српског литографа*, Београд 1962; М. Врбашки, *Литографије Анастаса Јовановића: из збирке Срђана Стојанчева*, Горњи Милановац 2008; Е. Блануша, *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића: из збирке Кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 251-272; *Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017.

Мушицког, Саве Текелије, Илије Гарашанина, бискупа Штросмајера, бана Јелачића, Лазе Зубана, као и црквених великодостојника архиепископа Стевана Станковића, епископа Платона Атанацковића и Јосифа Рајачића. Међу Вуковим сачуваним графикама били су и ликови Обреновића, кнеза Данила, Петра II Петровића Његоша, као и низ других знаменитих личности.⁶⁷¹

У сачуваној оставштини Вука Караџића налазила се и литографија, која је, за разлику од других, припадала скупини породичних меморија. У питању је била представа његове ћерке Мине, сачувана у неколико примерака. Међу графичким ликовима славних „мужева“, такав њен портрет у Вуковој колекцији представљао је куриозитет. Међутим, и ван оквира ове приватне збирке он се истиче управо као пример графичког портрета жене, какав се само раритетно може наћи у српској култури овог периода.

Друштвени значај, јавне функције, истакнутост у професији, биле су главне одреднице којима је руковођена потреба за умноженом графичком сликом. У таквој културној пракси, израда листова са портретима жена је изостала, задржавајући се само на личностима из владарског дома. Тек понеки примери из грађанског круга показују да се понекад инвестирало у презентацију жене овим медијем. Рађени као засебни листови, намењени умножавању, сваки од ових примера објашњава и специфичности под којима је дошло до њихове израде. Са друге стране, као заједничка детерминанта испоставља се да је за израду сваког од њих било пресудно посредовање мушког ауторитета.

Портрет Вилхемине Мине Караџић урађен је 1847. године, у жеку популарности литографија међу бечком елитом. У том моменту она је имала свега осамнаест година. Дотадашње одрастање било је обележено кругом интелектуалаца, књижевника и уметника, који су посећивали Вуков дом у Бечу. Образовање се одвијало у приватној режији, са учитељима језика, музике и сликарства. Осим немачког, Мина је поседовала знање српског, француског, италијанског и енглеског језика. Бавила се превођењем српских народних умотворина, док је знатан део њених интересовања био усмерен на сликарски рад.⁶⁷²

Те 1847. године упознала се на Словенском балу у Бечу са песником и публицистом Лудвигом Аугустом Франклом. Тадашња Минина појава на балу у српском костиму, оставила је на њега изузетан утисак.⁶⁷³ Већ у првом писму након сусрета, упутио јој је песму, која ће се

⁶⁷¹ М. Валтровић, *Опис ствари из заоставштине Вука Стеф. Караџића*, 9-33, 148-176.

⁶⁷² Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, Београд 1974; З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, Вуков зборник, ур. В. Новак, Београд 1966, 631-657.

⁶⁷³ Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, 42-44, 134 (нап. 134. и 137);

потом наћи у њеном споменару.⁶⁷⁴ Инспирисан Минином појавом, Франкл ју је опевао стиховима: „Видех у пространој дворници, / У ноћи пуној сјаја, / Тебе у српске земље / Заносно лепом руху. / На твом је челу блистала / Звезда алем сјајем, / Ти си играла свога завичаја / Тајанствену игру“.⁶⁷⁵ Шест година потом, тај тренутак ће поново поменути описујући Словенски бал – ту се могао видети поред Вука Караџића и „вити лик ћерке његове у дивну руву србијанском, баш неко дошао по њу, да је одведе у коло; као да је девојана та и сама умилно-особен лик из бајки свога завичаја, загоркиња вила песме народне.“⁶⁷⁶ Њихово познанство убрзо се изродило у пријатељство, започето сарадњом на публикувању народних песама преведених на немачки. Франкл је објавио збирку са насловом *Gusle – serbische Nationallieder* (1851), у чему је Минина улога, како се показало, била несумњиво велика – превод песама заправо је био њен рад, док их је Франкл обрадио и извршио уметничку редакцију.⁶⁷⁷

Сачувана преписка Мине и Франкла садржи и писмо, из кога се сазнаје о настанку њеног литографског портрета. У писму послатом Мини 2. августа 1847, он је обавештава да је уговорио сатницу за литографисање код Габријела Декера, познатог бечког сликара и литографа. У истом писму, Франкл је инсистирао да се Мина представи у српском костиму, чему је придодао идеју да се на литографију унесу стихови из народне песме:

„Благородној госпођици Вилхелмини Караџић,

Поштована Госпођице!

Господин Декер ми је допустио да саопштим да Вас он данас очекује око 11 сати, а у случају да нисте у могућности да дођете, онда очекује од Вас да му до 11 сати потврдите у које време Вам одговара данас после подне?

Писао сам му да би глава морала да буде готова до прекосутра, Било би добро када бисте одмах понели костим, како би он према њему направио нацрт.

Саветујем Вам одлучно да понесете народни костим, из јуче помињаних разлога, јер би онда таква слика, с тачке интересантности портрета, имала значаја. Можда бисте могли да

⁶⁷⁴ З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, 639-640.

⁶⁷⁵ П. П. Ђорђевић, *Из Минине „Споменице“*, Бранково коло 29, II, (18/30. јул) 1896, Сремски Карловци, 906; З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, 639.

⁶⁷⁶ Цитат према преводу Франкловог текста у: *Туђин о митроноши песнику Његошу*, Стражилово, год. 2, бр. 3, 16. јануар 1886, Нови Сад, 91-94.

⁶⁷⁷ З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, 631-657.

испод портрета ставите 4 или 6 стихова, из неке народне песме која се односи на расанак пријатеља.

Молим Вас за костим!⁶⁷⁸

Франкловом заслугом, литографисани портрет је урађен и то са костимом који је, према његовој визији, Мина давао аутентичност. Габријел Декер је поставку портрета извео у актуелном бидермајерском маниру. Мина је представљена покрај стола, ослоњена једном руком и благо окренуте главе у страну. Њен „народни“ костим представљало је либаде, оперважено крзном и златовезом, као и појас који носи уз хаљину европског кроја. У истој улози је и фес са кићанком, на коме је истакнут карактеристичан брош, спомињући на Франклове стихове о звезди која сија на њеном челу.

Према познатим примерцима литографије, штампане код Ј. Рауха (Johann Rauh), није реализован Франклов предлог о стиховима који би пратили Минин лик. Уместо тога, на сачуваним примерцима затичу се само Минини лични потписи.⁶⁷⁹ Њих су могле пратити и посвете онима којима је упућивала свој портрет, као што је њеној пријатељици Милицы Стојадиновић Српкињи за спомен.⁶⁸⁰

Ангажујући се око Минеог портрета, Франкл је изгледа наставио да ради на његовом промовисању. Тако је у листу Газета ди Зара (Gazzetta di Zara), службеном листу аустријске владе у Далмацији, објављена вест да ће он ускоро издати превод народних песама са насловом Гусле, што је заправо био пројекат започет са Мином.⁶⁸¹ Затим одмах у листу следи као засебна вест да је урађен Минин литографски портрет, али без помена њеног имена. У тексту је назначено само да је то портрет лепе ћерке Вука Стефановића Караџића и то у елегантном српском националном оделу.⁶⁸² Такође се наводи и да је портрет урађен „dalla litografia Kaiser in Vienna“, што је дало повода помисли да се поред Декера литографисала и у радионици Едуарда Кајзера.⁶⁸³

⁶⁷⁸ У наставку писма обавештава је и о његовим издањима које ће јој донети, као и адреси где се Декеров атеље налази: Архив САНУ, 8699/1503. Писмо је са немачког превела др Јелена Илић Мандић, на чему се искрено захваљујем.

⁶⁷⁹ Аустријска Национална библиотека у Бечу, инв. бр. PORT_00000243_01:
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=3478144

⁶⁸⁰ О пријему портрета писала је Милица у писму Вуку, 23. марта 1851: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987, 41. Потписани примерак налази се у Галерији Матице српске, инв. бр. ГМС/У 571, изложен у сталној поставци:

<https://www.galerijamaticesrpske.rs/kolekcija/deker-gabriel-vilhelmina-mina-karadzic/>

⁶⁸¹ *Gazzetta di Zara*, No 93, giovedì 25 novembre, 1847, 567.

⁶⁸² Г. Добрашиновић, *Мина Караџић Вукомановић: живот и дело*, Београд 1995, 116, 146 (нап. 363).

⁶⁸³ Г. Добрашиновић, *Мина Караџић Вукомановић: живот и дело*, 116.

Након Минине смрти, литографски портрет се поново актуелизовао, овог пута у функцији њене јавне комеморације. У листу Нова искра, у јунском броју 1899. године, портрет се нашао на насловној страни, са намером да се у неком од наредних бројева донесе и текст Мини, до чега на крају није дошло.⁶⁸⁴ Исти портрет биће одабран и за штампање у виду разгледнице, коју је уприличило Удружење универзитетски образованих жена. Основано 1927, циљеви овог удружења били су усмерени на заштиту интереса високошколованих жена, њиховог професионалног рада, као и на образовање жена.⁶⁸⁵ У склопу свога деловања, Удружење је издало и десет дописних карти са сликама знаменитих жена, које су се истакле на научном, уметничком, књижевном и социјалном пољу.⁶⁸⁶ Из перспективе коју је Удружење имало према професионалној улози жене, овог пута је Минин лик на разгледници пратио натпис, сасвим другачије од првог новинског помена графике, у коме се није чак ни поменуло њено име. Натпис портрета на дописници ју је овог пута сложио: „Мина Вукомановић / сликарка, кћи и сарадница Вука Караџића (1828 Беч + 1894 Беч)“.⁶⁸⁷ И остале издате карте носиле су слично скројене натписе, којима се истицао рад, професија и пионирска улога жена у јавном ангажману. Тако су на картама биле представљене Милица и Анка Нинковић (прве социјалисткиње у Србији), Даница Христић (прва председница Југословенског женског савеза), Драга Љочић (прва жена лекар у Србији), Катарина Миловук (прва управитељка Више женске школе у Београду), Савка Суботић (прва председница Српског женског савеза), Катарина Ивановић (прва српска сликарка), Милица Стојадиновић – Српкиња (прва српска књижевница), Милка Алексић-Гргурова (драмска уметница и књижевница), као и Надежда Петровић (сликарка и национална радница).⁶⁸⁸

Међу раритетне примере жена у Србији, које су поседовале свој портрет у медију литографије, убраја се Христина Анастасијевић, супруга мајора Мише. Као ћерка свештеника из Брзаске, Христина се венчала 1825. са Мишом Анастасијевићем, на самом почетку његове трговачке каријере.⁶⁸⁹ Успешна пословања капетан Мише довела су га до ранга једног од најбогатијих трговаца, као и до улоге великог добротвора, чиме је и Христинин углед као супруге стајао високо на друштвеној лествици. Такав статус Христина је одржала и након

⁶⁸⁴ *Нова искра*, бр. 12, 16. јун 1899, 197.

⁶⁸⁵ М. Obradović, *Udruženje univerzitetski obrazovanih žena u Jugoslaviji 1927-1941. godine*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2. Položaj žene kao merilo modernizacije, ur. L. Perović, Beograd 1998, 252-262; Т. Kosijer, *Udruženje univerzitetski obrazovanih žena 1927-1941.*, Istorija 20. veka: časopis Instituta za savremenu istoriju, god. 9, br. 2 (2021), 295-312.

⁶⁸⁶ Т. Kosijer, *Udruženje univerzitetski obrazovanih žena 1927-1941*, 305.

⁶⁸⁷ Библиотека Матице српске, сигнатура Фг II 3550: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2465>

⁶⁸⁸ Дигитализовани примерци из колекције Народне библиотеке Србије налазе се под јединицама cobiss-sr-id - 101167372, 117692428, 139932428, 139962380, 139959308, 139958796, 101466636, 99213580.

⁶⁸⁹ М. Бан, *Живот мајора Мише Анастасијевића*, Гласник Српског ученог друштва, књ. 71, Београд 1890, 264; М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*, Београд 1888, 11.

смрти супруга. О томе сведоче и високе почести са којима је сахрањена 1889, као удовица великог добротвора. На опелу одржаном у Саборној цркви чинодејствовао је митрополит Михајло са четрнаест свештеника, уз присуство бившег митрополита Теодосија, архимандрита Дучића, министра просвете, председника општине и професора Велике школе. На опелу су певала певачка друштва Обилић и Даворје, а многобројан свет испунио је храм тако да је био „дупке пун“. Као почаст угледној покојници, Велика школа, Општински суд и београдска Читаоница истакли су на својим здањима црне заставе.⁶⁹⁰

Као богати трговац и утицајна личност, Миша Анастасијевић се сврстао међу личности које је литографисао Анастас Јовановић. Његов први графички портрет Анастас је урадио 1844. године.⁶⁹¹ Нешто касније уследила је наруџбина за поновно литографисање, овог пута у пару са супругом Христином. Урађени портрети датирају из 1852. године, штампани код Ј. Рауха у Бечу.⁶⁹² Према свом устаљеном методу рада, Јовановић је за њихову изведбу користио претходно урађене фотографије.⁶⁹³ Између две верзије њихових фотографија направљен је избор, који је на графикама увелико поновљен, уз измене које су се тичале цртачке надоградње портретних ставова и елемената попут столица. Тако на графикама видимо брачни пар Анастасијевић представљен у маниру грађанских портрета, обоје у пози седења и у костимима какви су карактерисали оновремену грађанску елиту – капетан Мишу у црном реденготу и са високо увезаном машном, док је Христина у раскошном српском грађанском костиму. Испод њихових ликова су и натписи са именима као обавезан идентификациони маркер литографисаних личности – *Христина М. Анастасевић* и *Миша Анастасевић / Княж Сербје Мајоръ*.

Портрети Мише Анастасијевића и његове супруге Христине чинили су у том моменту скоро па преседан у београдском друштву. Литографије овог типа биле су подразумеване за владарски дом, док се портретисање грађанки није налазило у пракси. Изузетке попут овог могли су приуштити имућни појединци, какав је био Миша Анастасијевић, који су уједно препознали серијске портрете као потенцијал, не само за личну већ и за породичну репрезентацију. Отуд је и Христина Анастасијевић заслуживала пажњу да је литографски портретише Анастас Јовановић, чиме је и њен друштвени значај потврђен кроз улогу супруге угледника.⁶⁹⁴ Исту тежњу валоризације као супружничког пара, капетан Миша је показао и у

⁶⁹⁰ *Мале новине*, год. II, бр. 327, 16. новембар 1889, Београд.

⁶⁹¹ П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, 95 (бр. 571); П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 40, 60.

⁶⁹² П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899)*, 90 (бр. 555. и 556)

⁶⁹³ Р. Антић, *Анастас Јовановић: талботипије и фотографије*, 66 (бр. 36. и 37), 99 (бр. 266. и 267); М. Тодић, *Fotografija i slika*, Београд 2001, 5-13; М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 295-313.

⁶⁹⁴ Lj. Trgovčević, *Žene kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*, Dijalog povjesničara-istoričara, Herceg Novi 2-4. оžујка 2001, ur. H.G. Fleck, I. Graovac, Zagreb 2002, 251-268.

својој ктиторији, цркви коју је 1864. подигао на свом спахилуку Клежани. На зидовима храма које је осликао румунски сликар Георг Татареску (Gheorghe Tattarescu), такође се нашла заједно са његовим портретом и слика његове супруге Христине.⁶⁹⁵

Другачији, пак, случај литографског портретисања жене даје пример Милице Стојадиновић Српкиње, књижевнице из Врдника.⁶⁹⁶ У време њеног активног стваралачког рада, чак два пута су урађени графички портрети, од којих један наменски за објављивање у штампи. Таква јавна промоција дошла је као последица њеног списатељског рада и то посредством пријатељских веза у књижевним круговима. Оба портрета настала су иницијативом књижевних радника, какви су били Вук Караџић и Ђорђе Рајковић, обојица познаваоци њеног дела. Оно што, пак, карактерише израду ових портрета, јесте да је за оба Милица Стојадиновић имала директне сугестије, активно се заузимајући око креирања своје јавне слике.

Израда првог Милициног портрета проистекла је из њене прве посете Вуку Караџићу, књижевном ауторитету са којим је дуго била у блиској преписци и сарадњи. Приликом посете у Бечу 1851. године, Милица је већ иза себе имала објављену збирку песама и радове у бројним листовима. За њу као остварену песникињу, ова посета је имала вишестраног значаја, како се и њен круг познанстава том приликом значајно проширио, личностима као што је Његош, Бранко Радичевић или Лудвиг Август Франкл.⁶⁹⁷ Истом приликом, Вук је у Бечу организовао да се уради литографија младе песникиње, коју је он и финансирао.⁶⁹⁸ Свакако да је таква иницијатива дошла из препознатог књижевног потенцијала Милице и жеље за њеном даљом афирмацијом у заинтересованим круговима.

Посао литографисања поверен је Анастасу Јовановићу.⁶⁹⁹ У то време радећи у Бечу, имао је иза себе већ значајан опус литографских портрета истакнутих личности, између осталих и Вука Караџића, као и рад на издавању Споменика Српских.⁷⁰⁰ Јовановић је најпре урадио фотографски портрет Милице Стојадиновић, који је послужио као визуелна матрица за израду литографије. Била је то његова уобичајена пракса, у којој је фотографију примењивао у тежњи ка изради „верне и тачне представе модела“.⁷⁰¹ О посети његовом бечком атељеу,

⁶⁹⁵ *Време*, год. XVI, бр. 5199, 7. јул 1936, Београд, 4.

⁶⁹⁶ Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад 2010.

⁶⁹⁷ Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 130-138, 145.

⁶⁹⁸ На Вуково финансирање литографије упућује текст његовог писма Милице (5. септембар, 1851): Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991, 53-54.

⁶⁹⁹ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, 11-13.

⁷⁰⁰ Исто, 41-46, 59-71.

⁷⁰¹ М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 297-298.

Милица је оставила и забелешку у писму једној пријатељици, али без спомињања самог чина позирања.⁷⁰²

На литографији је Милицин портрет израђен скоро идентичан фотографском. Карактеристично за позирање Јовановићевих женских модела на фотографијама, Милица седи са руком којом подупире лице, ослоњена на сто, који је на литографији заменила знатно декоративнија варијанта. Другом руком држи књижицу, са заденутим прстом као иконографском ознаком читалачке активности. Одабир књиге као реквизита са којим се портретише, имао је двоструко дејство. Био је то чест реквизит на фотографијама жена, као атрибут вишег социјалног статуса. У случају Милице, треба је пак видети и у садејству са жељеном идентитетском пројекцијом – књига у руци била је и визуелни информатор о њеном књижевном раду.

Као један од кључних елемената Милицине представе појављује се костим, као важно реторичко средство у перформирању идентитета. Одевне варијанте европских кројева које је иначе носила, за прилику портретисања заменила је српским костимом.⁷⁰³ У том моменту он је био карактеристичан за варошки виши сталеж у Кнежевини Србији, али не и за културни простор Аустријског царства где је Милица живела. У позајмици тог костима, која је највероватније дошла од Мине Карацић, била је очигледна намера Милице да своју јавну слику креира у обрасцу националног идентитета, сасвим кореспондентно родољубивим идеалима којима је вођена њена поезија и начин живота.

Урађена литографија ипак није испунила до краја своју функцију. Пошто је видео пробу портрета, Вук Карацић је наложио Анастасу Јовановићу да се не штампа, те је Милицу у преписци обавестио како је њен лик Анастас наружио и учинио старијом, као и да ће сачекати и са њеном оценом портрета. Јовановић је, пак, нудио да пробни примерак погледа и Милица, па ако јој не буде по вољи, да ће урадити измене у лику уместо постојећег.⁷⁰⁴ Испрва препуштајући Вуковом ауторитету одлуку у вези штампања литографије,⁷⁰⁵ Милица Стојадиновић је убрзо имала другачији став, залажући се за преправку рада или промену литографа који би израдио нову графику. У томе је била видно артикулисана потреба за сопственом визуелизацијом, која ће следити социјални идеал. Телесне „дражести“ жене увелико су биле императив који је требало испунити, са поразумевањем да исти говоре о самом

⁷⁰² Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, 66-67.

⁷⁰³ М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 309-310.

⁷⁰⁴ Вук Милице, из Беча, на Преображење 1851: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, 49.

⁷⁰⁵ Милица Вуку, из Врдника, на Велику Госпојину 1851: Исто, 50.

карактеру жене. Излазак у јавност њене слике требало је такође да потврди креирани мит о лепоти песникиње, „врдничке виле“, делујући у правцу њене афирмације. Свесна репрезентацијске моћи портрета, такав став се читује у њеним размишљањима које пише Мини: „(..) боље да се свет мојим душевним дражестима (по Вашим речима) диви, него о мојој особи (персони) криво полњатије има“, завршавајући мисао да није равнодушна да „као награда у свету стоји.“⁷⁰⁶

У наставку истог писма, Милица је направила осврт и на фотографију коју је Анастас Јовановић урадио, негативно је оцењујући: „Мени се и онда Јовановића ходожество није допало, тј. моја слика, а зато што је она страна лица или онај образ који се сав види у сенку стављен, које није у реду. Па и аљина српска у појасу пространа, у прсима тесна бијаше, то ми је стас наградило, ал за то све Јовановић није очију имо.“⁷⁰⁷ Разумевајући фотографију у истој равни са сликарским делом, њена очекивања била су изневерена. Суочена са фотографијом као документарном белешком, она је држала аутора одговорним за своју „нарушену“ појаву, очекујући да он и као фотограф буде креатор идеалног лика.⁷⁰⁸

Заједничка брига се наставила око портрета песникиње, који је требало да „оде пред свет“. Вук је препоручивао да се уради друга литографија код Декера, који је портретисао и његову ћерку Мину. Овог пута би послужио као модел портрет Милице, који у то време ради Павле Симић.⁷⁰⁹ После пролонгираног завршетка Симићевог рада, Милица ће портрет и послати Вуку у Беч 1852. године. При томе ће се наставити брига око креирања њеног лика, те је она изразила жељу да се на будућу литографију унесе и њен сат, који је за њу имао велики значај.⁷¹⁰ Осим Вуковог захваљивања на портрету, у даљој преписци се још само један пут поменула могућност новог литографисања по Симићевој слици, августа 1853. године.⁷¹¹

У међувремену је Анастас Јовановић пролонгирао слање своје пробне литографије Милици. Почетком наредне 1852. још увек није стигла, те је и владика Платон поручио Вуку да се она већ једном уради.⁷¹² У августу 1853. Вук је Милици писао да је тражио један примерак од Анастаса, како би јој донео кад буде долазио, од кога је добио одговор да је он већ био послат Милици.⁷¹³ Из повратног одговора јасно је да се њој Јовановићев рад није допао

⁷⁰⁶ Милица Мини, из Врдника, 23. августа/6. септембра 1851: Исто, 51-52.

⁷⁰⁷ Исто, 52.

⁷⁰⁸ М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, 305, 308, 312.

⁷⁰⁹ Вук Милици, из Беча, 5. септембар 1851: Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, 53-54.

⁷¹⁰ Милица Вуку, из Врдника, 1852: Исто, 63.

⁷¹¹ Вук Милици, из Беча, 12. августа 1853: Исто, 85.

⁷¹² Милица Вуку, из Врдника, 23. јануар 1852: Исто, 57.

⁷¹³ Вук Милици, из Беча, 12. августа 1853: Исто, 85.

– „за мој портрет немам воље ништа ни говорити, а да ми се допао зајста нисам ником казала“.⁷¹⁴ Анастасова графика ипак је остала без промена. Упркос свим незадовољствима, она ће ући у оптицај као песников портрет. Да је потражње за њом било, говори и Милицино писмо Вуку, септембра 1854. године. У њему се обраћа са молбом да провери код Анастаса да ли је урадио три примерка портрета које је наручила, а које је Мина требало да даље дистрибуира.⁷¹⁵

Уколико је Анастасов портрет остао познат у уском кругу, то није био случај са њеном наредном литографијом. У томе је поново главну улогу имао близак познаник из књижевног круга, Ђорђе Рајковић, личност која се бринула за штампање Милицине књиге и објављивање њених радова у својим часописима.⁷¹⁶ У намери да Милицин портрет публикује у свом новосадском листу Путник, Рајковић га је 1862. наручио у штампарији Игњата Фукса. Видевши урађени портрет, Милица Стојадиновић је поново интервенисала незадовољна изведбом. У преписци са Рајковићем, она графику назива *фушерским послом*. Свесна значаја да ће је тај портрет представити свету, Милица је коментарисала: „Та мене би стид било од моји' високи' и велики' уважатеља, од мога и туђег народа, кад би моје портре изашло први пут у свет, па онако ординарно рађено.“⁷¹⁷ Решење за други портрет поново је видеала у новој литографији, која би се радила у Бечу, те да ће њу она проследити за Путник, а да се Фуков рад који ју је *наружио* никако не објави. Шта више, она напомиње: „нећу никако допустити да мој српски лик буде трговина једнога Швабе.“ Као модел за нову графику био би узет њен портрет од Павла Симића.⁷¹⁸ Исти Симићев портрет заправо је послужио и за Фукову литографију – како ће Милица на другом месту поменути, издаваатељ Путника је невештином литографа нагрдио њену „од Симића живописану слику“.⁷¹⁹ Своју нову представу Милица је замислила и као прилику да интервенише у измени одела на Симићевом портрету, јер „не личи мени да сам онако европејски обучена, зато ћу да дадем српско одело намоловати, али до мог доласка нека нико у портре не дира, а Ви Фуксу кажите да он портре преда Вама или моме Љубомиру“⁷²⁰ Таква измена учињена је у епилогу изгледа само на Симићевом портрету, досликавањем делова српског костима, док нова графика никада није урађена.⁷²¹

Мада Милица искључиво криви штампарију Игњата Фукса, ауторство графике приписује се ипак сликару Павлу Чортановићу, једном од значајних имена на пољу

⁷¹⁴ Милица Вуку, из Врдника, 21. август 1853: Исто, 87.

⁷¹⁵ Милица Вуку, из Врдника, 27. септембар 1854: Исто, 116.

⁷¹⁶ Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991, 19-22.

⁷¹⁷ Милица Ђорђу Рајковићу, из Врдника, уочи Видовдана 1862. и 13. јула 1862: Исто, 92, 97.

⁷¹⁸ Милица Ђорђу Рајковићу, из Врдника, 27. јуна 1862: Исто, 93.

⁷¹⁹ Милицино писмо упућено на Крстовдан 1862. читатељки, које се нашло у предговору друге објављење књиге њеног дневника *У Фрушкој Гори 1854*: Исто, 102.

⁷¹⁹ Милица Ђорђу Рајковићу, из Врдника, 27. јуна 1862: Исто, 93.

⁷²⁰ Исто, 93.

⁷²¹ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818-1876)*, 74, 121 (кат. бр. 52)

литографског рада.⁷²² Осведочен у изради литографија које су представљале јунаке и теме из националне прошлости, Чортановић је такође радио и ликове заслужних савременика, какви су били Јован Суботић, владика Платон Атанацковић и Лука Вукаловић.⁷²³ У склопу својих ангажовања, Чортановић је правио планове и за израду таблоа са ликовима српских књижевника. До израде на крају није дошло, али се из огласа којим га је најавио у листу Даница може упознати његова замисао. Чортановић је тако осмислио два таблоа, са ликовима књижевника „старе“ и „нове“ школе. У списку личности које би се ту нашле, Чортановић је уврстио и Милицу Стојадиновић – придружена личностима „старе школе“, њен лик би се нашао у реду који је почињао од Ђурђа Бранковића, Рајића, Мушицког, Доситеја и Видаковића, па ишао низом других књижених заслужника, на чијем крају се нашао Ђорђе Малетић и након њега Милица Стојадиновић.⁷²⁴

Упркос Милициним забранама, Ђорђе Рајковић је публикувао спорни портрет у Путнику, доносећи јавности слику песникиње у њој нежељеном издању. Тако се у листу нашао штампана слика, која ју је именовала као *Милица Стојадиновића, песмотворка и списатељица српска*. Ту се нашао и потпис *лит. И. Фукса у Н. Саду 1863*.⁷²⁵ Графички приказ књижевнице ишао је преко целе стране, постављајући њен портрет као доминанто визуелно саопштење. Женски лик уплетене косе и у хаљини без сувишног украса, одликовала је и књижица коју држи у руци. Једна од карактеристика портрета био је и видно истакнут брош на грудима, дар кнегиње Јулије Обреновић, који је Милицу Стојадиновић упућен као признање за рад на књижевном пољу.⁷²⁶ Постављен као визуелни фокус портрета, брош са кнегињиним ликом је заокруживао идентитет песникиње у ознаци респектабилности, и то оне која је долазила по социјалној вертикали одозго, из самог кнежевског дома.

Појава портрета Милице Стојадиновић у Путнику била је у линији промоције изабраних појединаца у националном дискурсу. Штампана као динамичан медиј омогућавала је да дијапазон истакнутих личности буде знатно шири, те се стога испостављала и као потенцијални простор за хероизацију жене, какав видимо у случају Милице. Аргументација за такав уплив у доминанто мушку сферу, ипак се морала наћи у моделовању лика узорите жене, саображеног друштвеним нормативима. У листу Путник такво образложење донео је Рајковићев текст о Милицу Стојадиновић. Он започиње упозорењем датим у императиву, да

⁷²² Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, 263 (кат.бр. 35)

⁷²³ О литографском раду Павла Чортановића: М. Врбашки, *Павле Чортановић (1830-1903): пионер популарне уметности*, Нови Сад 1990; М. Врбашки, *Литографије Павла Чортановића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 29-30 (1993-1994), 129-142.

⁷²⁴ *Даница, лист за забаву и књижевност*, год. IV, бр. 29, 21. јул 1863. у Новом Саду, 464; М. Врбашки, *Литографије Павла Чортановића*, 134-135.

⁷²⁵ *Путник, лист за умну и душевну забаву*, свеска III, Нови Сад 1862.

⁷²⁶ *Јавор: лист за забаву и науку*, год. I, Нови Сад 1862, 7.

нипошто жена не сме да пригрли високоученост уместо кућевности.⁷²⁷ У наставку је изнет литерарни портрет јунакиње Милице, којој су приоритет у животу биле кућне обавезе и дужности према породици, а образованост и списатељство дошли су као рефлексија њене родољубиве посвећености. Надограђен и свим пожељним врлинама женскости, као што су скромност, смерност и побожност, идентитет списатељице је тако преведен из потенцијално проблематичног у социјално легитиман, који је и литерарно и визуелно понуђен циљаној женској публици као узор.

Као својеврсни парадокс, портрет Милице Стојадиновић чијем се публикувању она здушно противила, биће представа која је нормирала лик песникиње у њеном потоњем јавном меморисању. До поновне актуелизације доћи ће две деценије након смрти песникиње, која је завршила у крајњем сиромаштву. Као главни носиоци њене промоције, овог пута су се јавила добротворна женска удружења, која иницирају и подизање споменика „првој српској песникињи“.⁷²⁸ У склопу акција око израде споменика, коју је предводила Добротворна задруга Српкиња из Ирига, приређено је 1907. издање њене Споменице.⁷²⁹ Публикација је била опремљена и графичким портретом Милице Стојадиновић, који ће у склопу шире промоције бити штампан и на посебним разгледницама. За овај портрет послужила је управо спорна графика из листа Путник, али са приметним исправкама њеног лика. Могуће да је томе допринео и суд самог Јована Скерлића – у својој студији о Милици Стојадиновић, Скерлић је изнео негативан осврт на портрет из Путника, позивајући се на креирани мит о њеној несвакидашњој лепоти.⁷³⁰ Иста графика је потом послужила и као предложак за израду споменичке бисте, која је била финална тачка у трајној меморизацији лика песникиње.⁷³¹

Јавна афирмација кроз штампу, коју је Милица Стојадиновић имала прилике да добије током свог књижевног рада, имала је своју претходницу са примером Катарине Ивановић.⁷³² Сликарка српског порекла из Стоног Београда, образована на бечкој Академији, такође је својим бављењем препозната као вредна промоције у српској штампи и то на самом почетку сликарске каријере. Шта више, у томе ће имати и првенство, као најранији пример новинског портрета жене, представљене у професионалном статусу. Као и у случају Милице Стојадиновић, томе су посредовала њена познанства у уском кругу српске интелектуалне

⁷²⁷ Путник, лист за умну и душевну забаву, свеска IV, Нови Сад 1862, 156-165.

⁷²⁸ I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age. Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, 107-124.

⁷²⁹ *Споменица Милице Стојадиновић-Српкиње*, Београд 1907.

⁷³⁰ J. Скерлић, *Милица Стојадиновић Српкиња: књижевна слика*, Летопис Матице српске, књ. 234, св. VI (1905), 10.

⁷³¹ I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age. Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, 115.

⁷³² О Катарини Ивановић: Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Београд 1984; М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Београд 2004; Н. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности, т. 1, Београд 2021, 25-57.

елите, као и новински уредник, који је потенцијал женског уметничког рада препознао у дискурсу општег националног просперитета.

Као промотер Катарине Ивановић јавио се Сербски народни лист, први српски лист који је објављивао илустрације.⁷³³ Штампан у Пешти од 1835. године, његов покретач био је Теодор Павловић. Намена листа српском читаоству била је са циљем да се развију „вкус за добро и лепо, свето и полензо“, заједно са идејама словенске солидарности.⁷³⁴ Поучно-забавног карактера, лист је временом мењао концепцију, од популарисања ботанике и зоологије до већег простора датог књижевним жанровима и чланцима о културним догађајима.⁷³⁵

Од првог броја, лист је доносио портрете знаменитих личности, са пропратним текстовима. Већ након пола године излагања, децембра 1835. јасније се профилише идеја публиковања портрета. На насловној страни нашао се лик Доситеја Обрадовића, са уредничким текстом који најављује да ће се у будуће доносити биографије Славена, који су славенском или српском роду „на ползу, и славу и дику живили“. Тако би „безсмртне нашег рода мужеве и њине добродетели светим обузети чувствама у читуљи овој народној споменути, а друго да би у животописанију њином народној младежи величанствене примере славног, човечанству и роду полезног, живота представити могли“.⁷³⁶

Усмерење на популаризацију заслужних личности и њихово увођење у домен *вечитог* и *бесмртног*, имало је национално дидактичку замисао. У томе су визуелни портрети имали значајну улогу, као доминанти носиоци саопштења идентитета појединца, чија се биографија доносила. У уредничком тексту се тако истакло да редослед којим ће објављивати биографије заслужних, неће бити одређен спрам важности њихових заслуга, већ ће „како кога славног мужа пре образ добавимо, тако и житије његово у Лист стављати“. Изузетак томе чинио је Доситеј Обрадовић, одабран да започне ову најављену серију као „први од Срба“.⁷³⁷

Најављена серија славних личности у Сербском народном листу, наставила се до краја 1835. године. Потом је настављена 1837. објављивањем портрета на насловним странама, где су се нашли градоначелник Петроварадина барон Арон Станисављевић, генерал Петар Текелија, затим аустријски цар Фердинанд поводом његовог рођендана, кнез Лазар према

⁷³³ М. Мишовић, *Штампа и српско друштво 19. и 20. века*, у: М. Крстић, Б. Булатовић, *Српска штампа 1768-1995. Историјско-библиографски преглед*, Београд 1996, 21; Д. Фуруновић, *Енциклопедија штампарства*, књ. 3, Београд 1996, 1769.

⁷³⁴ Ј. Скерлић, *Историјски преглед српске штампе 1791-1911*, Београд 1911, 81.

⁷³⁵ В. Ђ. Крстић, *Историја српске штампе у Угарској 1791-1914*, Нови Сад 1980, 35-46.

⁷³⁶ *Сербский народный листъ*, бр. 23, 12. децембар 1835, 178.

⁷³⁷ Исто, 178.

графици Захарија Орфелина, као и угарски палатин Јован Урош. Низ знаменитих *мужева* завршио се исте године са портретом жене, одабране као личност са којом је требало упознати јавност. Насловна страна децембарског броја донела је аутопортрет Катарине Ивановић, праћен биографским текстом о младој сликарки.⁷³⁸

Улазак у низ значајних личности проистекао је из блиског познанства сликарке са уредником листа Теодором Павловићем, које је датирало још из времена њеног школовања у Пешти. Круг српских националних делатника са којим се тамо сусрела, проширио се и током њених студија у Бечу, битно утичући на Катаринина интересовања за националну тематику – она се посветила учењу српског језика, читању књига на истом, као и сликањима националних тема.⁷³⁹ У повратном ефекту, млада сликарка је препозната у споју националног, родног, као и уметничког занимања, по изузетности коју је требало јавно промовисати. Прва „у роду Србском од женскога пола“ која се посветила сликарству, била је одредница којом Теодор Павловић започиње у листу биографски текст о Катарини Ивановић.⁷⁴⁰ Исти статус утврдиће се и потом, као најважнија одлика њене афирмације. У професији поиманој као мушко занимање, појава прве Српкиње сликарке биће хероизована у култу родољубља, пројектована као узор и показатељ напредности нације. У призми националних интереса, њен рад је виђен као овенчавање славом читавог нација.⁷⁴¹

У новинском представљању младе сликарке, примарно место имао је њен аутопортрет. Публикован на насловној страни у литографисаној верзији, имао је првенство у визуелном ефекту спрам читалачке публике. Аутопортрет који је сликарка те године изложила на изложби бечке Академије, где је понео и похвале како је то пренето у новинама, био је савршено средство за упознавање публике са ликом Катарине Ивановић и њеним сликарским умећем.⁷⁴² О квалитету аутопортрета Теодор Павловић је био обавештен већ у припремама за његово излагање, писмом које му шаље сликар Јован Исајловић млађи. Такође тада на студијама у Бечу, он ће Павловићу пренети утиске о сликарском постигнућу Катарине: „О! то је дивниј посао, бре што је добро потрефила, туд је леп колорит дала и фино измалала; да се не зна човек шта је од чега љепше и красније; врат, прса, хаљине, лице, све је, чисто, једно од другог лепше, но косу што је начинила то је најдостојније удивљења, то је тако наравно, тако лепо, да и најславнији молери ни су у состојанију лепше и наравније (натуралније) израдити.“⁷⁴³

⁷³⁸ *Сербский народный листъ*, бр. XLIX, 1. децембар 1837, 386.

⁷³⁹ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 12-16.

⁷⁴⁰ *Сербский народный листъ*, бр. XLIX, 1. децембар 1837, 386.

⁷⁴¹ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 4-18, 21-30.

⁷⁴² О аутопортрету Катарине Ивановић: Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 21-23; М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 46-47, 159-160 (кат. бр. 2); Н. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 26-27, 33.

⁷⁴³ Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 22.

Похваљени рад српске сликарке, који је и на изложби позитивно прихваћен, могао је бити управо повод да се у новинама представи јавности.

Конципована на формули бидермајерског портрета, без ознака сликарске професије какве се налазе на осталим Катарининим аутопортретима, слика је доносила лик младе жене у типичним обрасцима грађанске репрезентације. Доминатне одреднице као што су идеализација младог женског лика, поза акцентоване женствености, као и раскошност материјала скупocene хаљине, креирали су идентитетски образац са којим је Катарина наступила на бечкој изложби. Исти ће новинским публикувањем постати окосница слике која је о њој јавно промовисана, спајајући феминитетне и социјалне идеале са новом хероином, *художницом* од националног интереса. Истакнут у први план на насловној страни, аутопортрет је налазио свој суплемент у текстуалном делу. Романсирана биографија која упознаје јавност са пореклом и сликарским развојем Катарине Ивановић, садржала је и сегмент посвећен њеном карактеру, као морална аргументација узвеличаног лика сликарке. „Њена тиха и блага нарав, њена љубведосојна умиљатост, а преко свега њена строга и примерна нравственост“, у текстуалном наративу градили су слику према социјалном репертоару идеалних особина жене, дајући истовремено инструкцију публици према којој треба да се води и у погледу на аутопортрет. Текст је пропраћен и са похвалном песмом Симе Милутиновића Сарајлије, којом је Катарини Ивановић посветио своје *Тросестринство*. Међу стихове је такође уврштена и референца на сликаркин аутопортрет, сагледаван у споју женске нежности и сликарског умећа:

„„Серб–девојка кист владати вешта!“

Е л'то било јошт икада игђе?...!

Собом нежна нежно искраскава,

У облику све причерке лица,

Одобрење зналаца изласкава“⁷⁴⁴

Презентована у симбиози са текстуалним делом, слика Катарине Ивановић означила је прву појаву портрета жене у српској штампи, истакнут према њеном професионалном статусу. Исти аутопортрет добио је утемељење иконичног карактера, прештампавањем у потоњим написима о Катарини Ивановић. У склопу изнова активирани јавне меморизације сликарке, која је уследила њеним завештањем слика Народном музеју и почасним чланством у Српском ученом друштву, аутопортрет ће бити публикуван 1881. у илустрованом календару Орао. Исти

⁷⁴⁴ *Сербскій народный листъ*, бр. XLIX, 1. децембар 1837, 386-387.

ће послужити као илустрација уз биографију уметнице, уврштenu у издање *Знаменити Срби XIX века* Андре Гавриловића.⁷⁴⁵

Међу ране примере деветнаестовековних публикација, које су најавиле уплив слика жена у српску штампу, убраја се и алманах Драгољуб. Издање Теодора Павловића које је изашло у два броја, за 1845. и 1846. годину, истовремено је стајало на самим почецима развоја периодике посвећене женској публици.⁷⁴⁶ Забавник Драгољуб био је осмишљен и као публикација око чијег су се оснивања и рада први пут мобилисале жене.⁷⁴⁷ Такав чин истакнут је на насловној страни првог броја, доносећи испод назива забавника и поднаслов „Основанъ отъ родолюбивы Србкиня“. Њиховим учешћем и принесцима омогућен је излазак алманаха, а на самом почетку издања наведена су имена свих, са тачним бројем плаћених акција. Такво удруживање око забавника, Павловић је осмислио тако да свака учесница или акционерка добија годишњи примерак публикације, а да финансије прикупљене акцијама и продајом буду намењене поспешивању забавника.

У Павловићевој визији, забавник је био усмерен на просвећивање жена и родољубиво деловање. Његова мисија препознатљива је у чланцима објављеним у Драгољубу, *Моја Даница* и *Писма Даници*. Просвећена и родољубива жена, кроз улогу мајке и васпитатељке деце представља основу за национални процват, из чега произилази потреба да буду патриотски едуковане, са неговањем српског језика и познавањем српске књиге. У томе ипак и Павловић види беспотребност високоучених жена „од којих ништа отужније нема“, остављајући као приоритет за жену живот кућни и породични.⁷⁴⁸

Усмерен на женско читање, забавник Драгољуб је био опремљен и са неколико графичких слика, које су као илустрације пратиле донешене прилоге. Тако се у првом броју нашао портрет уз текст *Српкиња Мара Бранковић, турска царица*.⁷⁴⁹ За приказ јунакиње прошлости, одабрана је романтизована и фиктивна пројекција лика девојке са турбаном, у хаљини са хермелинским крзном. Друга илустрација доносила је портрет Анђелије Брајић, *просте девојке из Перое у Истри*. Слика девојке у народној ношњи пратила се са њеним вербалним портретом, датим у чланку *Српкиње и Србљи у Истри*. Како се у уводу чланка

⁷⁴⁵ Орао, велики илустровани календар за годину 1881, Нови Сад 1881, 41-42; А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, I, Загреб 1901, 82-83; М. Тимотијевић, Р. Милаковић, *Katarina Ivanović*, 46.

⁷⁴⁶ О забавнику Драгољуб: М. Матицки, *Српска књижевна периодика: 1766-1850*, Нови Сад 2016, 294-299; *Женски покрет у Војводини, приликом прославе педесетогодишњице рада свог издала Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња*, Нови Сад 1933, 98-103; П. В. Крстић, *Теодор Павловић, јавна, политичка и књижевна-публицистичка делатност*, Дани Теодора Павловића, година јубилеја, прир. Р. Влаховић, Ново Милошево 2014, 20.

⁷⁴⁷ *Женски покрет у Војводини*, 98-99.

⁷⁴⁸ Исто, 100-101.

⁷⁴⁹ *Драгољуб, Забавник за год. 1845*, Основанъ Отъ родолюбивы Србкиня, Пешта 1845, 100-106.

наводи, путем слике су читатељке могле да се упознају са свим врлинама које ову девојку красе, оличене у њеним цртама лица, крепком телу, као и љупком погледу. Са тим је почињала наратија о Анђелији из села у Далмацији, хероини која је била представница свих *мајки* српског народа из ових области. Њен наводно истинити лик, аргументован и самом сликом, понуђен је као прототип у карактеристичној наратији о *народу*, као есенцијалном чувару националних вредности и аутентичности. Тако је и Анђелија осликана кроз причу о сеоској девојци, која негује традицију, обичаје, ношњу, српски језик и веру.⁷⁵⁰ Сасвим другачијег вида био је портрет који је пратио песму *Србин*, као графика узета из асортимана средњоевропских приказа витешких јунака прошлости.⁷⁵¹

Главна слика у првом издању Драгољуба био је портрет Анастасије Нако, истакнут на страни уз насловницу забавника. Пореклом из тршћанске породице Вучетић, Анастасија је заједно са својим супругом Јованом Наком, била осведочени добротвор и мецена.⁷⁵² Јован Нако, из имућне велепоседничке породице са племићком титулом, првенствено се памти као дародавац прве задужбине за књижевност Матици српској, у чијем је раду Одбора и сам учествовао. Оснивач је и приватног позоришта у свом дворцу у Комлошу, у коме дејствује не само као мецена већ и као активни креатор, те се убраја и међу родоначелнике позоришног стварања у Банату.⁷⁵³ Представе у овом дворском позоришту које су окупљале околно племство и властелу, често су се одржавале са добротворним циљем. На том пољу појављује се и име Анастасије Нако. Њеном организацијом су се од прикупљених средстава подизале добротворне установе, као што је дечје обданиште у Великом Бечкереку или народна кухиња намењена сиромашнима.⁷⁵⁴ Оновремени похвални текстови помињу је уз име супруга, какав је чланак из Србских народних новина. У извештају о представи одржаној у њиховом двору, наводи се: „(..) и не можемо прећутати дичну похвалу, која високоблаг. г. пријатељу Комлошком Јоану Нако, и његовој супрузи, племенитој нашој Српкињи г. Анастасији од Нако у пуном степену пристоји за сва она лепа благодарјенија, која они на све стране чинити

⁷⁵⁰ Исто, 142-145.

⁷⁵¹ Исто, 177, 181.

⁷⁵² Венчање Анастасије и Јована Нака одржано је 25. априла 1835. у Трсту, поводом чега је написан и штампан "Поздрав" у стиху: Д. В., ПОЗДРАВ на дан вјенчања Благоразумне Господичне Анастасије Вучетича с' благородним господином, Јоанном от Нако у Триесту 29. Априла 1835. торжественаног'. - У Триесту : Писменима Јоанна Марениг, 1835. (<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3453>)

⁷⁵³ Д. Ј. Попов, *Јован Пл. Нако од Великог Сент-Миклоша – велепоседник и први књижевни задужбинар Матице српске*, Темишварски зборник 4 (2006), 81-90.

⁷⁵⁴ Исто, 86.

непрестају“.⁷⁵⁵ Брачном пару су у истом тону писане и похвалне песме, какву је објавио Исидор Николић у Сербском народном листу.⁷⁵⁶

У улози истакнуте мецене и добротворке, Анастасија Нако се појављује управо поводом изласка алманаха Драгољуб. Као главној заслужници, издавач јој се одужио истичући само њу поименце у општој посвети свим основатељкама забавника. Анастасији је посвећен и уводни текст алманаха, у коме се наводе њена свеукупна добротворства, родољубље, као и ангажовање око Павловићевог предлога о забавнику.⁷⁵⁷ Текст и посвету пратио је на првој страни графички портрет Анастасије, путем кога се читалачка публика могла упознати са ликом узорите мецене. За ту намену одабрана је литографија Миклоша Барабаша (Miklós Barabás), познатог портретисте аустријске, мађарске и румунске елите.⁷⁵⁸ На њој Анастасија Нако позира седећи, у карактеристичној бидермајерској поставци. Сложенија спецификација њеног портретног лика учињена је путем костима, одабраног као референца на порекло породице Нако.⁷⁵⁹ Тако уместо савременог модног костима, какав се може видети на њеном портрету од сликара Павла Симића, одевну комбинацију овде чини жакет са срмом и златовезом, употпуњен фесом са дугим кићанкама.⁷⁶⁰

Са технолошким напретком, периодични листови имали су све већи продор, постављајући се као значајно средство у обликовању јавности грађанског друштва. О развоју српске штампе најбоље сведочи њен бројчани биланс. Од појаве Славено-српског магазина 1768. до изласка Шумадинке 1850, покренуто је тридесет седам листова у Србији и ван ње, а од 1860. до 1870. чак педесет листова и часописа. Између 1870. и 1880. појавило се више од деведесет нових листова, од тога педесет три у Србији. Последња деценија 19. века почела је са 394 евидентирана листа, а завршила се увећана за 304 новопокренута листа и часописа.⁷⁶¹ Заједно са развојем периодичне штампе, њен илустровани сегмент такође је добијао све више простора, обезбеђујући масовну конзумацију слика. Пожељност слике усмеравала је листове да издвајају средства, како би донели графичке приказе. У периодичној штампи се поједини листови, часописи или календари, специјализују као илустровани, попут Београдских

⁷⁵⁵ А. Хаџић, *У спомен и славу Јовану плем. Наки Велико-Сентмиклушком о Светом Сави 1890*, Летопис Матице српске, књ. 167, св. 3 (1891), 109.

⁷⁵⁶ *Сербский народный листъ*, бр. XXXIV. 18. августа 1837, 268.

⁷⁵⁷ *Драгољубъ, Забавникъ за год. 1845*, без пагинације

⁷⁵⁸ В. Краут, *Графика у доба класицизма*, 17.

⁷⁵⁹ Породица Нако пореклом је из краја око Ђевђелије: Д. Ј. Попов, *Јован Пл. Нако од Великог Сент-Миклоша*, 78.

⁷⁶⁰ Павле Симић је портрет Анастасије Нако сликао 1841. у Бечу: О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818-1876)*, 114 (бр. 15).

⁷⁶¹ М. Мишовић, *Штампа и српско друштво 19. и 20. века*, 27-33.

илустрованих новина, Српске зоре, Србадије, календара Орао или часописа Нова искра.⁷⁶² Крајем века се на дотадашње илустрације, у техникама литографије и ксилографије, надовезује и фотографија, која је са изумом аутотипског клишеа отворила ново поглавље илустрација у листовима.⁷⁶³

Међу илустрованим сегментима штампе, кроз читав период развијала се појава портрета одабраних личности, најчешће праћени и биографским текстом којим се назначавала изузетност њиховог дела. Био је то део опште тенденције препознавања заслужника у формули националних хероја, личности „чија је активност уграђивана у темеље идентитета националне заједнице“.⁷⁶⁴ Штампа као динамични медиј, омогућавала је и да структура хероизованих личности буде свеобухватнија, промовишући појединце из свих видова делатности које су налазиле место у општем дискурсу националног просперитета, од историјских личности до „хероја дневних догађаја“.⁷⁶⁵

У тим оквирима постепено су у штампи били све присутнији и ликови жена, представљане по значају остварења у професионалном или друштвеном ангажману. Промовишући њихове портрете у комбинацији са текстом, листови су тиме постајали значајно средство у пројектовању нових идеала жене, померајући се од традиционалних схватања женског идентитета и улоге жене. Часописи су тако били показатељи промена друштвене позиције жене, али уједно и произвођач дискурса о жени у јавној сфери, која је дуго остајала резервисана само за мушкарце.⁷⁶⁶ Слика жене мењана је са њиховом видљивошћу у јавној делатности, мењајући тезу о искључивој везаности жене за дом и породицу.

Појава слика одабраних жена није била симптоматична за све илустроване листове. Хетерогеност штампе и уређивачких политика, опредељивали су да се у појединим листовима слике жена уврштавају, док су у другима оне изостајале или свођене само на промоцију владарског дома. Међу листовима који су предњачили по питању афирмације жена, може се навести Босанска вила, лист за забаву, поуку и књижевност. Као први књижевни часопис у

⁷⁶² М. Матицки, *Забавници, алманаси и календари. Библиографија српских алманаха и календара*, књ. 1, Београд 1986. О илустрацијама у Српској зори: И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневица : илустровани свет "Српске зоре" (1876-1881)*, Београд 2012. За илустрације календара Орао: С. Попара, *Илустрација у календару „Орао“ (1875–1902)*, рукопис дипломског рада, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2004. О илустрованом сегменту Нове искре: М. И. Боца, *Илустрације у часопису Нова искра*, рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2008.

⁷⁶³ Б. Дебељковић, *Стара српска фотографија*, 210-214.

⁷⁶⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 92.

⁷⁶⁵ Исто, 92.

⁷⁶⁶ Lj. Trgovčević, *Žene kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*, *Dijalog povjesničara-istoričara*, Herceg Novi 2-4. оžујка 2001, ур. Н.Г. Fleck, I. Graovac, Zagreb 2002, 251-268; А. Столић, *Родни односи у „царству подељених сфера“*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 89-111.

Босни и Херцеговини, Босанска вила почела је излазити у Сарајеву 1885, под уредништвом Божидара Никашиновића.⁷⁶⁷ Неколицина бројева часописа започињала је са портретом одабране заслужнице на ударној насловној страни, праћен текстом њеног животописа. Биране из редова књижевница, челница женских школа и удружења, као и добротворки, представљене личности биле су показатељи конкретног профила делатности, у којима су жене освајале простор. Тако су се на насловним странама нашле глумица и књижевница Милка Гргур, књижевница Јелена Димитријевић, као и књижевница и преводитељка Милена Миладиновић.⁷⁶⁸ На пољу просветног рада представљена је постхумно, као врла заслужница, Персида Пинтеровић, управитељка Више женске школе и председница Женског друштва.⁷⁶⁹ Такође се као председница београдског Женског друштва на насловници нашла и Сара Д. Карамарковић.⁷⁷⁰ Међу трудбеницама на просветном и васпитном пољу, на насловним странама су биле и Софија Петровна-Мертваго, управница Дјевојачког института царице Марије на Цетињу, као и Хаџи Стака Скендерова, осниватељка прве женске школе у Сарајеву.⁷⁷¹ Значај Савке Суботић у просветној, културној и сфери активизма, такође је истакнут њеним портретом и текстом, објављени поводом седамдесетог рођендана.⁷⁷² На насловним странама часописа одана је пошта и Аделини Паулини Ирби, поводом њене смрти, као великој добротворки и оснивачици женске школе у Сарајеву.⁷⁷³ Улога добротворке такође је довела на насловну страну Драгињу Петровић, ктиторку храма на београдском Новом гробљу и добротворку многих удружења, као и Марију Димитријевић, добротворку Матице српске.⁷⁷⁴ Заједничким портретом на насловној страни су приказани и супружници Марко и Ана Добројевић, добротвори школе у Босанској Крупи.⁷⁷⁵ Уредништво Босанске виле није заборавило ни да се одужи своме добротвору Љубомиру Крсмановићу, посвећујући читав текст његовој преминулој мајци Петри, уз кога су објавили и њену слику.⁷⁷⁶

Женско ауторство на пољу књижевности, које је крајем века било већ јасно профилисано, могло је своју афирмацију имати управо у књижевним часописима. Са таквим аспирацијама издваја се мостарски часопис Зора. Његови покретачи, као листа за забаву, поуку и књижевност, били су угледни писци Алекса Шантић и Светозар Ћоровић, а његово излагање

⁷⁶⁷ Д. Ђуричковић, *Босанска вила: 1885-1914*, књ. 1, Књижевноисторијска студија, Сарајево 1975.

⁷⁶⁸ *Босанска вила, лист за забаву, поуку и књижевност*, год. XI, бр. 21, 15. новембар 1896, Сарајево; год. XIV, бр. 5. и 6, 15. и 30. март 1899, Сарајево; год. XX, бр. 19. и 20, 30. октобар 1905, Сарајево.

⁷⁶⁹ *Босанска вила*, год. XI, бр. 8, 30. април 1896, Сарајево.

⁷⁷⁰ *Босанска вила*, год. XIII, бр. 13, 15. јул 1898, Сарајево.

⁷⁷¹ *Босанска вила*, год. XIII, бр. 1, 1. јануар 1898, Сарајево; год. XVIII, бр. 23. и 24, 31. децембар 1903, Сарајево.

⁷⁷² *Босанска вила*, год. XIX, бр. 21. и 22, 30. новембар 1904, Сарајево.

⁷⁷³ *Босанска вила*, год. XXVI, бр. 17, 15. септембар 1911, Сарајево.

⁷⁷⁴ *Босанска вила*, год. XIII, бр. 12, 30. јун 1898, Сарајево; год. XIII, бр. 17, 15. септембар 1898, Сарајево.

⁷⁷⁵ *Босанска вила*, год. XI, бр. 12, 30. јун 1896, Сарајево.

⁷⁷⁶ *Босанска вила*, год. XXVII, бр. 3, 15. фебруар 1912, Сарајево, 41-44.

у Мостару трајало је од 1896. до 1901. године. У раритетним приликама, лист Зора је доносио и слике одабраних књижевника – у првој години излажења свега неколико, да би 1899. такође био објављен тек понеки портрет. Изузетак по том питању учињен је са специјалним „женским бројем“ мостарске Зоре, направљен као последње, божићно издање 1899. године. Како је уредништво напоменуло, заједно са захвалницом својим сарадницама, број је садржао искључиво радове женских аутора или пак оне који су говорили о женама, написане наменски за ово издање.⁷⁷⁷ Преседан је такође учињен и са сликама у часопису, па је тако овог пута био опремљен и са портретима ауторки, постављеним уз наслове њихових радова. Тако су се у часопису нашле слика Јелице Беловић Бернаджиковске, чијим је еманципаторским текстом о модерној жени број започињао, а затим и Милке Гргурове, Милеве Симић, Данице Бандић, као и Косаре Цветковић. Циљано публикување њихових ликова, какво до тада у часопису није било виђено, проистицало је из свести о промотивном дејству које је визуелни портрет у својој основи имао.

Једну од водећих улога међу илустрованом штампом имао је Орао, велики илустровани календар. Часопис који је покренуо Стеван Поповић, излазио је годишње од 1875. до 1904. у Новом Саду, доносећи на својим странама бројне илустрације, међу којима су доминирале слике заслужника. Карактеристично је да се у Орлу често објављују портрети одабраних жена, праћени животописом. Профили делатности у којима су препознате по изузетности, слични су онима који се затичу и у Босанској вили, односно из просветног, културног и хуманитарног рада, али овог пута проширен и другим областима. Тако су у календару заступљене портретима и текстом српске лекарке, др Драга Љочић, др Ева Х. Петковић, др Љубица Ђурић, др Марија П. Вучетић и др Даринка М. Банковић.⁷⁷⁸ Из области уметности и културе појављују се сликарке Катарина Ивановић и Полексија Тодоровић,⁷⁷⁹ затим пијанисткиња Олга Василијевић,⁷⁸⁰ као и Олга плем. Миковића, учитељица уметног певања у Бечу.⁷⁸¹ На пољу књижевног рада и превођења, истакнута је као заслужница Елодија Мијатовић.⁷⁸² Из области просвете и женског активизма, у календару су се појавиле са портретима и текстовима Милева Симић, учитељица новосадске Више девојачке школе, Емилија плем. Јоцић, председница просветне задруге Српкиња Ст. Бечејкиња,⁷⁸³ Софија Јорговић учитељица женског ручног

⁷⁷⁷ *Зора, лист за забаву, поуку и књижевност*, год. IV, бр. XII, 1. децембар 1899, 429.

⁷⁷⁸ *Орао, велики илустровани календар за годину 1899*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 115-116, 198-199.

⁷⁷⁹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1881*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1881, 41-44; *Орао, велики илустровани календар за годину 1885*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1884, 35-36, 113-115.

⁷⁸⁰ *Орао, велики илустровани календар за годину 1885*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1884, 37-38, 115-116.

⁷⁸¹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1899*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 78, 198.

⁷⁸² *Орао, велики илустровани календар за годину 1894*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1893, 65-66, 116-117.

⁷⁸³ *Орао, велики илустровани календар за годину 1900*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 123-124, 164-165.

рада,⁷⁸⁴ Нина Петровић у улози председнице Добротворне задруге Српкиња из Кикинде,⁷⁸⁵ а такође и Савка Суботић, као заговорница народних рукотворина, истакнута поводом Земаљске изложбе у Будимпешти.⁷⁸⁶ Такође су се у контексту важности женског образовања афирмисале и ученице, па су тако публиковани портрети најбољих ученица за школску 1900-ту Анице Брашован, матуранткиње Женске гимназије, Паве Толингерове, приправнице Учитељске школе и Софије Јовановић из Више школе. У истом броју објављена је и фотографија професорке Марије Јамбришакове са матуранткињама Лицеја, као ликовни прилог из хрватске школе, а такође и слике Муше Малаћ и Јованке Шарић, ревнотељки храма Збешког више Сентандреје, насловљене као поборнице православља.⁷⁸⁷

Календар Орао такође је садржао и сегмент одавања поште друштвеним добротворима, чији се акт такође меморисао сликама и текстом, представљени читалачкој публици као врхунски узор родољубља. Део тако креираног пантеона српских добротвора чиниле су и жене, па је у тој улози у календару била истакнута руска царица Марија Александровна, као покровитељка Више девојачке школе на Цетињу и Друштва Црвеног крста у Србији и Црној Гори.⁷⁸⁸ Затим су се као добротворкиње у календару нашле и знаменита Мис Аделина Паулина Ирби,⁷⁸⁹ Ана Рацковић као добротворка српске женске школе у Великој Кикинди,⁷⁹⁰ Јелена Боздина рођ. Белановић,⁷⁹¹ а затим и бароница Еуфимија Јовић као добротворка српских ђака и општине старобечејске.⁷⁹² У броју календара за 1899. годину истакнуто је неколико знаменитих добротворки – Јустина С. В. Поповића која је основала и водила Текелијанску Задругу, затим Драгиња Станојла Петровића која је подигла храм на београдском Новом гробљу и основала фонд за питомце Богословског факултета, и на крају Марија М. Димитријевић, добротворка српске књижевности.⁷⁹³ У наредном броју Орла нашла се и Јелена Коска, приложница карловачке Гимназије.⁷⁹⁴ Странице календара заузимале су и слике супружника који су се заједно истакли као народни добротвори – Ида Брановачка рођ. Вујић заједно са супругом Ђеном, као добротворкиње српског народног позоришта и оснивачи фонда за ученике из Сенте,⁷⁹⁵ затим супружници Јован и Терезија Остојић рођ. Зозук,

⁷⁸⁴ *Орао, велики илустровани календар за годину 1893*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1892, 111-112, 127-128.

⁷⁸⁵ *Орао, велики илустровани календар за годину 1894*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1893, 121-122, 126-127.

⁷⁸⁶ *Орао, велики илустровани календар за годину 1886*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1885, 79-80, 125-126.

⁷⁸⁷ *Орао, велики илустровани календар за годину 1902*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 59-60, 91-92, 95-96.

⁷⁸⁸ *Орао, велики илустровани календар за годину 1881*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад, 1-2, 67-68.

⁷⁸⁹ Исто, 9-10, 71-78.

⁷⁹⁰ *Орао, велики илустровани календар за годину 1883*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1882, 101-104.

⁷⁹¹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1887*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1886, 9-10.

⁷⁹² *Орао, велики илустровани календар за годину 1895*, ур. С. Т. Поповић, Осек 1894, 3-4, 7-10.

⁷⁹³ *Орао, велики илустровани календар за годину 1899*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 77, 179-180, 181, 197-198.

⁷⁹⁴ *Орао, велики илустровани календар за годину 1900*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 60, 162-163.

⁷⁹⁵ *Орао, велики илустровани календар за годину 1884*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1883, 5-6, 9-12.

са њиховим завештањем српској црквеној општини у Суботици и на корист просвете,⁷⁹⁶ Новак и Софија Голупски као значајни задужбинари Матице српске,⁷⁹⁷ Кузман и Емилија Мунчић као врли народни добротвори у Бечкереку,⁷⁹⁸ а такође и Евгеније и Петронела Думча, покровитељи школа у будимској епархији.⁷⁹⁹

У спектру жена које су доспевале на странице календара, налазиле су се и супруге знаменитих личности, такође истакнуте по свом значају за друштво. Утемељење за такву појаву пружала је теза о основној врлини жене као супруге, која је кроз породични оквир давала надахнуће за мужевљев успех. Тако се у Орлу нашла међу значајним личностима и Милица Матавуљ, рано преминула супруга књижевника Симе Матавуља. У натпису њене слике она је ословљена као учитељица Више женске школе, да би се у текстуалном прилогу заправо појаснио повод којим се нашла на страницама календара. Уз вест о њеној смрти комеморативног карактера, она је узвеличана као једна од жена које су стекле велике заслуге за књижевност „својим утицајем на рад књижевника“.⁸⁰⁰ Мотив брачне љубави као изворишта великих дела, појављује се и са Стеваном Мокрањцем. Његова слика у календару била је заједничка са супругом Милицом, насловљена „Најлепша композиција Стеве Мокрањца“. У кратком приказу композитора поновио се исти поетични напис, белешком о композицији „са красном младом му љубом његовом милом.“⁸⁰¹ Посебно сећање чувало се на Ружу, супругу Јована Јовановића Змаја. Поводом двадесет пет година смрти, у Орлу је објављена њена фотографија, заједно са текстом који се опомиње на њу као на знамениту Српкињу, којој „све Српство има да захвали, што му је његов најгенијалнији лиричар, Змај-Јован Јовановић, певао „Ђулиће“ и „ђулиће увеке“.⁸⁰²

Слике жена објављиване у штампи нису се разликовале од типичних образаца грађанске репрезентације, какви су важали за графички и фотографски формат, са ликовима узоритог држања и изгледа кодираних у важећим нормативима женствености. Штампа као најутицајнији медиј чинила је да сада њихова видљивост буде широко распрострањена, уклопљена у наратив о родољубивим заслужницима. Посебно истицањем на насловној страни, портрети су се наметали као визуелни елемент који је непосредно утицао на читалачку јавност, упознајући је са ликовима конкретних жена које су промовисане као хероине савременог доба.

⁷⁹⁶ Исто, 29-30, 95-100.

⁷⁹⁷ *Орао, велики илустровани календар за годину 1897*, ур. П. Марковић Адамов, Велика Кикинда 1896, 1-6.

⁷⁹⁸ *Орао, велики илустровани календар за годину 1898*, ур. П. Марковић Адамов, Велика Кикинда 1897, 11-14, 107-116.

⁷⁹⁹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1899*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 143-144, 199-200.

⁸⁰⁰ *Орао, велики илустровани календар за годину 1894*, ур. С. Т. Поповић, Нови Сад 1893, 119-120, 127.

⁸⁰¹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1899*, ур. С. Т. Поповић, Сремски Карловци, 151-152, 202.

⁸⁰² *Орао, велики илустровани календар за годину 1897*, ур. П. Марковић Адамов, Велика Кикинда 1896, 83-84, 127.

Концентрација слика жена нарочито је карактерисала женске часописе, у складу са њиховим профилем усмереним на женску публику, али тек са уласком у 20. век. До краја 19. века неколико листова за жене се налазило у оптицају. Први међу њима била су гласила женских удружења, какав је био лист Домаћица, орган Женског друштва који излази од 1879. године. Часопис Женски свет почиње да излази 1886. у Новом Саду, као орган добротворних задруга Српкиња. Излазак чак два часописа био је везан за Панчево – Посестрима, лист за поуку и забаву који се штампа од 1890. године, као и лист Српкиња са истим поднасловом, који излази током 1882-1883. и 1886. године.⁸⁰³ Концепције ових листова нису подразумевале уврштавање илустрација, а на такву политику вероватно је да су утицали технички и финансијски лимити.⁸⁰⁴ Уколико би се и доносила понека слика, била је углавном у релацији са владарским домовима. Тако је прва слика која се нашла у листу Домаћица био портрет руске царице Марије Александровне, објављен поводом њене смрти (1880), док је лист Српкиња једанпут објавио слику и то краљице Наталије, поводом проглашења Србије за Краљевину (1882).⁸⁰⁵

Ипак, моћ и привлачност слика које су заузеле све више простора у штампи, утицали су да се и у женским часописима започне са улагањима у ликовну опрему. Тако се на пољу илустрованих календара појављује Српкиња, намењена за *наш женски свет*, под уредништвом Јована Поповића и са штампом у Кикинди и Земуну. У два броја календара, 1895. и 1896, читатељкама су представљени портрети искључиво жена, истакнутих савременица. У сваком броју нашло се по њих осам, жена владарских домова, председница женских удружења, као и првакиња из света уметности и медицине, чије су се биографије доносиле на крају листа.⁸⁰⁶ Труд у правцу опреме портретима био је евидентан и са часописом Жена, који је 1911. у Новом Саду покренула и уређивала Милица Томић, у том моменту и једина жена на позицији уреднице.⁸⁰⁷ У првој етапи излажења овог месечника, до 1914. године, у часопису је објављено десетак слика. Да је за њима постојала потражња међу публиком, као и да је њихов лимит био техничке природе, могло се прочитати у рубрици одговора

⁸⁰³ S. Stefanović, "Domaćica" – organ beogradskog Ženskog društva i njegovih podružnica (1921-1941), Istorija 20. veka, god. XVI, br. 1, Beograd 1998, 83-92; G. Stojaković, *Women's World (1886-1914): Serbian Women's Laboratory as an Entrance into the Public Sphere*, Serbian Studies Vol. 25, No. 1 (2011), 21-57; S. Peković, *Ženski časopisi u Srbiji na početku 20. veka*, Slavica Tergestina 11-12, 123-137 (<http://hdl.handle.net/10077/2423>). С. Пековић, *Два женска часописа или Два часописа за жене*, Банатска периодика 19-20. века, Београд 1995, 133-137.

⁸⁰⁴ С. Пековић, *Часописи по мери достојанственог женскиња: женски часописи у Србији на почетку 20. века*, Нови Сад 2015, 99.

⁸⁰⁵ *Домаћица, орган женског друштва и његових подружница*, год. II, бр. 6, јун 1880, Београд; *Српкиња, поучан и забаван лист за наше женскиње*, год. I, бр. 5, 15. март 1882, Панчево; С. Пековић, *Часописи по мери достојанственог женскиња*, 97.

⁸⁰⁶ *Српкиња, илустровани календар за наш женски свет за преступну 1896*, ур. Ј. Поповић, Велика Кикинда 1895; *Српкиња, илустровани календар за наш женски свет за просту 1897*, ур. Ј. Поповић, Земун 1896.

⁸⁰⁷ A. Z. Kolarić, *Rod, književnost i modernost u periodici s početka 20. veka: Žena (1911-1914) i The Freewoman (1911-1912)*, Doktorska disertacija, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2015.

уредништва писмима читаоца – жељу да се у сваком броју нађе слика нису били у могућности да испуне, јер нису могли да постигну квалитет „добро израђених слика“.⁸⁰⁸ Ипак, часопис је успевао да публикује с времена на време портрете савременица, остварених на разним пољима. Прва година излажења обележена је сликама докторке Корнелије Ракић, прве Српкиње из Угарске која је завршила медицинску науку, затим књижевнице Јелене Димитријевић, прве жене у архитектури Јелисавете Начић, као и добротворке Аделине Паулине Ирби. Већ на почетку излажења листа, уредништву је упућена и жеља читалаца да по узору на друге листове објављују слике аутора објављиваних чланака. Како за то нису имали могућности, на крају године су објављени групно постављени портрети свих сарадница часописа, као и свих сарадника.⁸⁰⁹

Одабир портрета публикованих у листу, деловао је у складу са његовом програмском политиком, на линији укрштања еманципаторских струја и традиционалног поимања улоге жене. Тако су појављивали портрети жена попут Божене Викове Куљетицке, књижевнице која је била изабрана за посланика у чешком земаљском сабору, као пример продора жене на пољу политике. Исто тако, тематски се везујући за збивање балканских ратова, у часопису се нашао портрет Ане Стекић, старице од седамдесет шест година, глорификоване у контексту мајчинства и патриотизма. Како се у тексту појашњавало, она је на бојиштима имала „47 осветника, које синова, које унучади, које синоваца“, који су сви и наведени поименце.⁸¹⁰

Лимити у броју илустрација били су надокнађени организовањем посебног издања Жене, у форми илустрованог календара, такође под уредништвом Милице Томић.⁸¹¹ Најаве календара који излази од 1912, садржале су и напомене будућим купцима о садржају слика које ће донети, као и њиховом посебном квалитету израде „у првим светским заводима“.⁸¹² Обавезни сегмент илустрација такође су чинили портрети истакнутих савременица, сада у већем броју него што је за то постојала могућност у часопису. Заједно са онима објављиваним у часопису, таква концентрација слика одабраних жена остваривала је директну комуникацију са женском публиком, утичући на њу у правцу нормирања присуства жене у јавном животу.

Врхунац на пољу женске штампе достигнут је са изласком алманаха *Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*. Објављен 1913. године од стране Добротворне задруга Српкиња у Иригу, његово уредништво је у целини било

⁸⁰⁸ *Жена, месечни часопис за жене*, год. I, бр. 5, ур. М. Томић, Нови Сад, 328.

⁸⁰⁹ *Жена, месечни часопис за жене*, год. I, бр. 2, ур. М. Томић, Нови Сад, 135

⁸¹⁰ *Жена, месечни часопис за жене*, год. III, бр. 12, ур. М. Томић, Нови Сад, 741.

⁸¹¹ *Жена: календар са сликама*, ур. М. Томић, Нови Сад.

⁸¹² *Жена, месечни часопис за жене*, год. III, бр. 5, ур. М. Томић, Нови Сад, 692.

женско, на челу са Јелицом Беловић-Бернаджиковском.⁸¹³ Како се у предговору алманаха навело, намера је била да се овим издањем засебно представи културни рад жена, са посебним освртом на животописе свих српских књижевница, које су поимане као предводнице женске интелигенције. Са таквим циљем, алманах је заузео значајно место, дајући пресек слике о деловању жена у културној и јавној сфери, уједно и афирмишући њихов рад контра патријархалне матрице која га је дискриминисала. Еманципаторски дискурс у томе није напуштао идеју о женском деловању које је за крајњи циљ имало добробит нације, као врхунски идеал који је прожимао читаво грађанско друштво. У вези појаве алманаха, Станислава Бараћ је прецизирала његово место: „По апсолутној доминацији женског ауторства, критици патријархата и по несвакидашњем покушају аутоканонизације овај алманах је сведочанство о аутономији феминистичког дискурса и као такав израз 20. века, док га обједињеност женског и националног питања увршћује у модел грађанске јавности и „дуги“ 19. век.“⁸¹⁴

Највећи део алманаха Српкиња био је посвећен животописима жена, доносећи укупно шездесет једну биографију. Највише простора добио је део са „Заслужним женама на перу“, које су разврстане према пољима остварења на „Сараднице књижевних друштава“, „Уреднице“, „Докторке и професорке“, „Песникиње“, „Приповедачице“ и „Учитељице“. Затим су донете биографије жена посвећених музици, сликарству и архитектуру, а посебан текст објединио је имена Српкиња добротворки. Остатак алманаха био је попуњен разноврсним прилозима. Међу њима су они попут „Српкиња у рату“ и „Српска мајка“, додавали у спектар хероизације жена устаљени наратив, о патриотским улогама мајки, васпитатељки и неговатељки.⁸¹⁵

Особеност алманаха била је његово опремање илустрацијама. Са пуном свешћу о дојму које су слике доносиле, велики труд је уложен у тај временски и финансијски захтеван подухват. У позиву на претплату алманаха већ се истицало, као примамљујућа понуда, да је богато опремљен илустрацијама. Такође се уредништво у предговору издања похвалило толиким бројем „красних слика“, с обзиром да су ванредно скупе, називајући и сам алманах

⁸¹³ О алманаху Српкиња: G. Stojaković, *Diskursne osobine privatne prepiske o knjizi Srpkinja, njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas (1909-1924)*, специјалистички рад, Универзитет у Новом Саду, Асоцијација центара за интердисциплинарне и multidisciplinaryne студије и истраживања: Centar za rodne студије, Novi Sad 2005; С. Бараћ, *Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2014, 61-66; М. Ђуричић и Ј. Јосиповић, *Српкиња из 1913. године као извор за истраживање историје женске књижевности на српском језику*, Књижевство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године, ур. Б. Дојчиновић, А. Вранеш, З. Бечановић-Николић, Београд 2015, 407-422.

⁸¹⁴ С. Бараћ, *Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*, 51-52.

⁸¹⁵ О тумачењу структуре алманаха Српкиња кроз контекст националних хероина и улоге жене: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 115.

због тога „албумом“. У сакупљању и припреми ликовног материјала, главну улогу имала је уредница Јелица Беловић-Бернаджиковска, и сама финансијер њихове израде, о чему се сазнаје из сачуване преписке коју је водила поводом алманаха. Ту се, између осталог, може прочитати и да се на будући комерцијални успех издања рачунало управо због слика, којих је на крају било укупно двеста једанаест.⁸¹⁶

Међу илустрованим материјалом, великим делом нашли су се портрети жена. Садржај је донео укупно четрдесет четири портрета, од којих су само четири била мушка, из сегмента „пријатељи женске просвете“. Још седам слика представљало је групне фотографије женских добротворних задруга и школа. Кроз читав лист низале су се слике жена чије су биографије доношене, списатељица, уредница, докторки, професорки, учитељица, уметница, „одличних патриоткиња“. Понеке од њих су на фотографијама излазиле из уобичајених портретних аранжмана, сугерисањем на свој интелектуални ангажман. Тако се Зорка Симе Лазића приказала у акту замишљености током писања, док је Катарина Холецова на фотографији позирала са часописом у рукама. Неколицина књижевница позирала је представљајући типове народних ношњи, па је тако Јулка Срдић-Поповић носила ношњу из Босне, Зорка Јанковић и Цвета Бингулац из Срема, док је Викторија Југовић-Рисаковић на себи представила ношњу из Славоније. Са толиком акумулацијом портрета, алманах је на крају постигао увођење слика жена у јавно циркулисање, које је до тада било без премца. Њихова визуелна појавност заједно са биографским текстовима уобличавала је мултимедијални портрет жене,⁸¹⁷ који је управо кроз женску штампу понајвише освајао простор јавности.

⁸¹⁶ G. Stojaković, *Diskursne osobine privatne prepiske o knjizi Srпкиnja, njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas (1909-1924)*, 118, 125-126.

⁸¹⁷ С. Бараћ, *Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*, 69.

ЈАВНА МЕМОРИЈА И СПОМЕНИЧКА КУЛТУРА: ПРВИ СПОМЕНИК ЖЕНИ

Друга половина деветнаестог века обележена је развојем споменичке културе у српским срединама. Посебно у последњим деценијама, интензивирани су иницијативе за подизање јавних националних споменика. Као и у европским земљама, које карактерише својеврсна монументоманија, споменици и њихова свечана откривања постајали су један од најважнијих медија у успостављању националног памћења. Са снажењем младе државе, као и грађанског друштва, расла је и потреба за јавним споменицима, као местима која стварају колективни идентитет.⁸¹⁸ Како Алаида Асман дефинише, на њима је појединац могао да учествује у култу нације и да се обавезе на заједничко сећање.⁸¹⁹ Посебан значај је подизање споменика имало у српским срединама као што су оне у Аустроугарској, где је питање националног било додатно проблематизовано њиховим статусом.

У оквиру политике креирања националног идентитета и колективног сећања, подигнут је почетком 20. века и споменик Милици Стојадиновић Српкињи. У типолошком смислу, он припада кругу споменика подизаних заслужним песницима и књижевницима, односно *херојима пера*.⁸²⁰ Њихово је подизање концентрисано управо у последњој деценији 19. и првим 20. века, везано понајвише за Београд као престоницу. У то време се репертоар споменика проширује на заслужне појединце из кругова научне и културне делатности, препознате по значају рада за националну добробит.⁸²¹ Њихово прослављање и споменичко меморисање било је део производње хероја савременог доба, уобличених у препоручене идеале подобне креирању националног идентитета.

Подизање споменика Милици Стојадиновић било је део ових процеса успостављања националног памћења. Међутим, у односу на тадашњу доминантну споменичку културу, он је носио додатну специфичност по томе што је у српској средини био први скулпторални споменик посвећен жени. Управо стога се поставља као значајан индикатор појаве култа хероине, у времену доминације мушког принципа у производњи националних хероја.⁸²²

⁸¹⁸ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 274-308.

⁸¹⁹ А. Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju: kratka istorija nemačke ideje obrazovanja*, Београд 2002, 51.

⁸²⁰ Т. Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, London 1840, 183-232, 93-137.

⁸²¹ М. Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, Годишњак града Београда 47/48 (2000/2001), 187-211; М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III (2001), 39-55; С. Мишић, *Култ Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем 19. века*, Нови Сад 2009.

⁸²² I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age. Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, Acta historiae artis Slovenica 18/1 (2013), 107-124.

Књижевница Милица Стојадиновић рођена је 1828. у сремском селу Буковцу, као кћи сеоског свештеника. Са променом очевог намештења преселила се још у раном детињству у село Врдник, на обронцима Фрушке Горе. У њему ће провести већину свог живота, одрастајући у патријархалној свештеничкој породици. Након похађања немачке школе у Варадину, шире образовање је углавном стекла самостално, уз учење више страних језика. Сазрела је на радовима Гетеа, Шилера и Бајрона, као и српских писаца Јована Поповића, Ђорђа Малетића и Јована Суботића. Са објављивањем песама започиње 1847, од када се у наредне две деценије редовно појављује у српским часописима. Песме сабране у збирку објавила је у три маха (1850, 1855. и 1869), које су уједно биле и прве збирке песама жене у српској књижевности. Такође, остаће убележена као специфична појава на књижевној сцени са објављивањем дневничких белешки, публикованих у три дела 60-их година 19. века.⁸²³

Учешће у књижевном животу довело ју је у близак контакт и сарадњу са Вуком Караџићем. Посећујући га у Бечу, круг њених познаника се знатно проширио, међу које улази црногорски владар и песник Петар II Петровић Његош, као и аустријски писци Лудвиг Аугуст Франкл и Јохан Габриел Сајдл, са којима ће одржавати живу преписку. Интензивну преписку ће наставити да води и са Вуком Караџићем и његовом ћерком Мином. У Србији се међу књижевним познанствима издваја пријатељство са Љубомиром Ненадовићем и Ђорђем Рајковићем, који су јој посвећивали и своје стихове.⁸²⁴ Од значаја је и познанство са кнезом Михаилом Обреновићем и кнегињом Јулијом, чијим покровитељством су неки њени радови и објављени.

Целокупан рад Милице Стојадиновић Српкиње усмерен је на патриотску тематику, бављење историјским и савременим херојима, владарима и јунацима бојног поља, као и догађајима који су имали национални значај. Међутим, усмереност ка националном није било задржано само на оквиру књижевног рада. Особеност њене појаве садржана је управо у настојањима да обликује целокупан сопствени идентитет према патриотским уверењима, посматраним кроз призму националног и традиционалног. Одрас тих настојања је и надимак Српкиња који је надала имену, потписујући са њим своје радове. И у свом изгледу, књижевница је инсистирала на обележјима традиционалног, одбацујући актуелне европске модне трендове као непатриотске. Налазећи узоре какав је лик Шилерове Јованке Орлеанке, коју у неколико наврата истиче, себе је сагледавала у мисији националног ангажовања, какву

⁸²³ За биографију Милице Стојадиновић: Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад 2010. Библиографија о Милици Стојадиновић, донета је у: Р. Гикић Петровић, *Библиографија радова о Милици Стојадиновић Српкињи*, Нови Сад 2007.

⁸²⁴ Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991; Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987.

би као просвећена жена могла да оствари. Своје родољубље у неколико наврата поставља као разлог неудавања, пројектујући се у лику девице посвећене нацији. Често се у потоњим њеним биографијама истиче и епизода са немачким просцем, кога је одбила због верности своме роду, као израз свог врхунског родољубља. Као још млада девојка узима учешћа у актуелним догађајима, као што је револуционарна 1848. и превирања у аустроугарској Војводини. Такође одлази у Београд 1862. у јеку његовог бомбардовања, како би обишла и храбрила српске војнике. Са истим патриотским заносом је почетком Српско-турског рата 1876. покушала да узме учешћа као болничарка, али већ осиромашена и изнемогла у томе не успева.

Њен патриотски ангажман осликавао се и у свим друштвеним питањима којима се бави, осврћући се у ставовима често на жене.⁸²⁵ Тако она агитује за образовање жена, схваћено као предуслов утемељењу и напретку нације, али остајући доследна традиционалним схватањима улоге жене. Женско образовање повезивала је превасходно са утицајем кроз породични оквир, односно кроз улоге супруге и мајке. Наводећи образованост као општи темељ друштва, она сматра да једино оно „доводи у потпуно споразумљење душа, на чему се једино и брачна срећа оснива. Мати мора бити изображена (читај: и добра жена), јер је њен уплив на децу први, а њен позив велики и свети; и док не узимамо изображених Српкиња, неће бити ни род српски изображен...“.⁸²⁶

Милица Стојадиновић се исто тако критички супротставља помодним трендовима, као и социјалним појавама које обележава као непатриотске. О томе сведочи и њена морализаторска поука о девојачком васпитању: „...чујте ме, српски родитељи. Боље је да ви вашим кћерима спремите лепо васпитање него новце, који доносе беду, пакао и несрећу за супружно стање, и боље да их научите љубити своју цркву и свој род, овако као списатељка, него што их учите љубити моду и сујетно кићење.“⁸²⁷ Видећи традицију као врлину и морални основ, она сама са поносом пише о свом животу у сеоском дому патријархалних родитеља, где се поред књижевног рада бави свим традиционално женским кућним пословима и радом на имању.

Стекавши за кратко славу, јавна признања Милице Стојадиновић су се угасила пошто је услед тешких животних околности престала са радом. Оставши сама након смрти оба родитеља, упадајући у дуговања и спорове са родбином око имања, прелази 1874. у Београд са надом да ће тамо наћи помоћ у издржавању. Међутим, у престоници не наилази на очекивану

⁸²⁵ Р. Петровић, *М. С. Српкиња и Драга Дејановић о женама*, Гласник Историског друштва у Новом Саду III/1 (1930), 80-97.

⁸²⁶ М. Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој Гори 1854*, Београд 1985, 30.

⁸²⁷ Исто, 36.

подршку, те остаје заборављена на друштвеној маргини. У тешком сиромаштву, преминула је усамљена 1878. године. Сахрањена је на старом гробљу код цркве Светог Марка, о чему је само у пар новина вест изнета тек успутно. Пошто је старо гробље почетком 20. века мењало функцију, њени посмртни остаци су пренети 1905. у Пожаревац, где су положени у породичну гробницу њеног брата.

Више од две деценије након смрти песникиње, појава студије Јована Скерлића, као једног од важнијих књижевних критичара, дала је подстрека да се она уврсти у већ развијан пантеон заслужника. О њој су крајем века већ доношене студије и помени у неколико маха, као што је текст Милана Савића (1898), *Поменик знаменитих људи* Милана Ђ. Милићевића (1888) или књига *Знаменити Срби* Андре Гавриловића.⁸²⁸ Ипак, Скерлићев текст објављен 1905. био је пресудан за даљу иницијативу која је потекла, у циљу њеног јавног меморисања и подизања споменика.⁸²⁹ У Скерлићевим наводима такође је дата и основна линија рецепције њеног лика и дела, која је одредила структуру потоње хероизације. Тако је Скерлић истакао Милицу Стојадиновић не толико по њеном поетском делу, коме иначе даје негативну оцену, већ по изузетности њене појаве, узвеличане у духу и начину живота. Целокупна студија обликовала је лик песникиње у појмовима чисте девице и племените идеалисткиње посвећене нацији, тумачећи трагичан крај живота у својству херојског страдања зарад идеала. Она је формулисана као хероина, чије су врлине и посвећеност књижевности водили у скоро неминовну пропаст. Како Скерлић наводи: „Из љубави за поезију, она је промашила цео свој живот, и била жртва књига и једног књижевног вишег сна живота.“⁸³⁰ Трагичност су појачавале и врлине каква је физичка лепота књижевнице, тумачена као одраз моралних вредности, дајући значајан аргумент конструкцији херојског лика. Лепота „врдничке виле“ и „песничке музе“, која се није препустила љубави мушкарца зарад виших идеала, узвеличавао је тон њеног животног пострадања.

Студија је завршена романтизованим приказом надгробне плоче разваљеног гроба, као симболом живота Милице Стојадиновић, уз апел да се сећање на њу сачува, „меланхоличан спомен једне жртве идеала и литературе“. Тиме је заокружена трагична слика племенитог саможртвовања за идеале посвећене нацији, која је садржала велики потенцијал за даљу колективну емотивну идентификацију.⁸³¹ Управо по објављивању Скерлићевог текста

⁸²⁸ М. Савић, *Милица Стојадиновић-Српкиња*, Летопис Матице српске, књ 169, св. 1 (1892), 1-18; М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*, Београд 1888, 676-678; А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. III, Загреб 1904, 50-51.

⁸²⁹ Ј. Скерлић, *Милица Стојадиновић Српкиња: књижевна слика*, Летопис Матице српске, књ 234, св. 6 (1905), 1-18.

⁸³⁰ Исто, 4.

⁸³¹ О концепту жртвовања као кључном елементу у слици националних хероја: А. D. Smith, *Will and Sacrifice: Images of National Identity*, Millennium: Journal of International Studies 30, no. 3 (2001), 571-584.

уследила је иницијатива за подизање споменика књижевници, и то од стране женских кругова и њихових грађанских удружења. Као прва реакција појавила се исте године песма Олге Костић посвећена Милице Стојадиновић, у листу Женски свет, часопису Добротворних задруга Српкиња.⁸³² У песми инспирисаној Скерлићевим текстом, апелује се на подизање споменика заслужној књижевници на чији је гроб пао заборав. Уследила је још једна песма у истом листу као одговор, а потом и конкретна реализација замисли о споменику.⁸³³

Послове око подизања споменика предузела је Добротворна задруга Српкиња из Ирига, један од огранака удружења организованих на подручју Аустроугарске монархије.⁸³⁴ У то време добротворне задруге Српкиња биле су развијене у мрежу организација, чија се делатност усмеравала на хуманитарни рад, као и културно и образовно деловање. Делујући у тим сферама, биле су генератор културног модела који је препоручивао учешће жена у овим областима и њихово заузимање за друштвена питања, посебно усмерена на образовање жена. Као и друга женска грађанска удружења која су деловала у самој Србији, њихов програм је носио преваходно национални карактер.⁸³⁵

Из таквог устројења произашло је и првенство женских удружења у препознавању Милице Стојадиновић Српкиње, као личности чије је заслуге требало уздићи на ниво националног значаја. У томе је преваходну улогу имало родно поистовећење и потреба за савременом хероином, која се уклапала у опште препоручени идеал женског учешћа у нацији. Угледајући се на дотадашње механизме успостављања споменичког сећања на знамените, женски кругови су преузели исту акцију око књижевнице. Тако се и у прогласу о одлуци за подизање споменика наводи: „Па као што наши врли мужеви великим људима благодаре подижући им трајне споменике незаборава, зашто не би ми својој неумрлој сестри Милице одужили се колико-толико за углед, који је нама Српкињама подигла својим радом“.⁸³⁶

Организацију подизања споменика преузела је Добротворна задруга Српкиња из Ирига, из места у чијој се близини налазио Врдник, родно место књижевнице. Према постојећој пракси финансирања споменика путем добровољних прилога, иришка задруга је у листу Женски свет објавила почетак акције, апелујући на женске задруге и све друге Српкиње да

⁸³² О. К., *Милице Стојадиновић*, Женски свет, год. XXI, бр. 2, 7. фебруар 1906, 31.

⁸³³ Мира, *Госпођи О. К.*, Женски свет, год. XXI, бр. 5, 1. мај 1906.

⁸³⁴ *Женски покрет у Војводини. Приликом прославе педесетогодишњице рада свог издала Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња*, Нови Сад 1933.

⁸³⁵ N. Vožinović, *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Beograd 1996; П. Крестић, *Добротворни рад српских жена крајем XIX и почетком XX века*, Зборник Матице српске за историју 65/66 (2002), 271-278; J. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, Београд 2020. Видети и: А. Столић, *Сестре Српкиње: појава покрета за еманципацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Београд 2015.

⁸³⁶ *Добротворним нашим задругама и осталим Српкињама*, Женски свет, год. XXI, бр. 6, 1. јун 1906, 1.

приложе средства.⁸³⁷ Такође се у прогласу назначило да ће се тек према своти прикупљених прилога одредити какав споменик је могућ и на ком месту ће се подићи, као и да се предлози за исто шаљу директно задрузи.

Убрзо се развијена мрежа међу женским удружењима показала делотворна, те се поводом акције за подизање споменика формира и Девојачки одбор у Београду, под руководством књижевнице Јелене Димитријевић и Катарине Холец из београдског Женског Друштва.⁸³⁸ Под покровитељством кнегиње Јелене Карађорђевић, ћерке краља Петра I, њихове чланице се мобилишу око прикупљања средстава, организујући акције као што су јавна предавања и дорбротворне забаве. Такође су организовале да се стари крст који је преостао на гробу књижевнице пренесе у Народни музеј, како би се и он институционално очувао у знак успомене.⁸³⁹ У оквиру даљих настојања, Девојачки одбор је 1907. организовао издавање Споменице Милице Стојадиновић Српкињи, следећи постојећу праксу у утврђивању сећања на заслужну личност.⁸⁴⁰ Тако је добијена публикација која је промовисала лик и дело књижевнице, док је истовремено продаја Споменице била намењена средствима за споменик. У зборник текстова ушли су радови угледних аутора, посвећени књижевници. Књига започиње текстом Јована Скерлића из 1905, а следе му рад Лудвига Аугуста Франкла, пријатеља списатељке, као и одломак из „Монах Ђенадије“ Милорада П. Шапчанина, који говори о сусрету са Милицом Стојадиновић. Потом су укључене песме Љубомира Ненадовића, Ђорђа Рајковића и Светолика Лазаревића, које су посветили песницињи још за њена живота. На самом крају су се нашле и одабране песме саме књижевнице. Књига је опремљена на почетној страни графичким портретом Милице Стојадиновић, који ће се потом редовно промовисати путем разгледница и у часописима. Модел за портрет био је преузет из листа Путник, који је 1862. године објавио њену графичку представу.⁸⁴¹ Иста је била и предмет великог незадовољства саме Милице Стојадиновић, која се због лоше изведбе литографије противила публикавању њеног „нагрђеног“ лика.⁸⁴² Индикативно је стога да су на новом портрету из Споменице учињене и приметне исправке у правцу веће идеализације лика. На то је могуће утицало и негативно мишљење Јована Скерлића које је изнео поводом спорног портрета из Путника.⁸⁴³ Постављен као главни визуелни образац у промоцији књижевнице, њен портрет из Споменице ће потом послужити као предложак и у изведби саме споменичке бисте.

⁸³⁷ Исто, I.

⁸³⁸ *Споменик Милице Стојадиновићеве*, Женски свет, год. XXI, бр. 7, 1. јул 1906, 161.

⁸³⁹ *На адресу српских Девојачких Кола*, Женски свет, год. XXI, бр. 11, 1. новембар 1906, 244-245.

⁸⁴⁰ *Споменица Милице Стојадиновић-Српкиње*, Београд 1907.

⁸⁴¹ *Путник, лист за умну и душевну забаву*, свеска III, Нови Сад 1862.

⁸⁴² Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991, 92-93.

⁸⁴³ Ј. Скерлић, *Милица Стојадиновић Српкиња: књижевна слика*, Летопис Матице српске, књ. 234, св. VI (1905), 10.

Неколико година је трајало прикупљање средстава, који су иришкој задрузи махом стизали од женских удружења, уз прилоге појединачних лица. О томе су редовно давани извештаји у задружном листу Женски свет, наводећи суму и поименице приложнике. Уз то се наставило са организовањем добротворних забава и предавања, као и продајом разгледница са ликом књижевнице, као главним видовима прикупљања финансија и промоције подизања споменика. Након шест година, са прикупљеном сумом од 1900 круна, најзад се прионуло на подизање споменика. Уговор је 1912. направљен са вајарем на скроман износ од 2200 круна, уз услов да сачека на део финансија које су недостајале.⁸⁴⁴

Целокупна организација подизања споменика била је усмерена ка његовој што снажнијој националној карактеризацији. Почетно колебање око места подизања, у алтернативама као што је Милицино место рођења Буковац или Врдник у ком је живела, па и Београд где је умрла, на крају је разрешено одлуком да се споменик постави у Врднику.⁸⁴⁵ За конкретно место није одабрано само насеље у коме је провела живот, већ оближњи истоимени манастир, чијој се управи већ 1908. задруга обратила за добијање дозволе.⁸⁴⁶ Неколико чиниоца је определило такво решење. Српска заједница није имала законске могућности у Аустроугарској за подизање националних споменика у јавном простору. Целине у којима су споменици дозвољени биле су верске и образоване институције, третиране од стране државе као верске целине, каква је у овом случају био манастир Врдник.⁸⁴⁷ С друге стране, одлука о месту споменика донешена је и спрам значаја који је овај манастир заузимао. Као место где су почивале мошти Светог кнеза Лазара, манастир Врдник је имао улогу важног национално-сакралног топоса.⁸⁴⁸ Са таквим статусом, манастирска целина је више него погодовала за постављање споменика, као простор чији би симболички значај светог места уздигао споменичко дејство и његов национални карактер.

За саму израду споменика се није приступило расписивању конкурса, нити формирању комисије стручњака за одабир уметника. Иришка задруга наступила је самостално, те је посао за израду бисте директно уговорила са вајарем Јованом Пешићем.⁸⁴⁹ На одабир уметника, осведоченог у изведби јавних споменика, највероватније је утицала сарадња коју је већ остварио са женским удружењем у Београду. Пешић је био одабран и за изведбу споменика

⁸⁴⁴ *Ириг (извештај управе)*, Женски свет, бр. 4, 1. април 1912, 89-90.

⁸⁴⁵ *Прилози за споменик Милице Стојадиновић Српкиње*, Женски свет, бр. 6, 1. јун 1907, 144.

⁸⁴⁶ *Ириг (извештај управе)*, Женски свет, бр. 4, 1. април 1912, 81.

⁸⁴⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 301-302.

⁸⁴⁸ Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века : прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32/33 (2003), 198-199.

⁸⁴⁹ О Јовану Пешићу: К. Павловић, *Један заборављени српски вајар - Јован Пешић*, Зборник за друштвене науке 34 (1963).

књижевнику Војиславу Илићу, који је подигао Одбор београдских госпођица, те је овај посао био и засигурна препорука.⁸⁵⁰ Не треба занемарити ни чињеницу ограничених финансија за споменик, што је према наводу самог удружења имало опредељујућу улогу у уговарању посла. Српска националност одабраног вајара се исто тако истицала у потоњим новинским извештајима о споменику.

Јован Пешић је извео бисту Милице Стојадиновић према важећим конвенцијама споменичке скулптуре.⁸⁵¹ Лик књижевнице израђен је у поетици идеалистичког реализма, са тежњом за сличношћу са њеним аутентичним изгледом, али уз идеализацију која би исказала моралне вредности и духовну величину представљене. Као предложак за портрет искоришћена је поменута графичка представа, визуелни приказ књижевнице који се у то време највише популаризовао. Пешић је у изведби бисте поновио портрет са карактеристично уплетеном косом, у маниру традиционалне женске фризура, као и једноставни женски костим. Упадљиво је наглашен медаљон на грудима, брош са портретом лика постављеног у профил. У питању је био брош са ликом кнегиње Јулије Обреновић, који је књижевница добила на дар од кнегиње, као признање за труд на пољу српске литературе.⁸⁵² За Милицу Стојадиновић је ова врста јавне почести имала изузетног значаја, те се са истакнутим брошем представила и на портрету у листу Путник.

Место споменика је на манастирском поседу одређено изван зидина манастирских конака. На падини са јужне стране, постављен је тако да је биста била окренута ка селу Врдник, родном месту књижевнице.⁸⁵³ Камени постамент наручен је од фирме Ђовани Бертоа из Београда, који у то време води једну од најчувенијих каменорезачких радњи. Камен за постамент је наручен из пиротског краја, што је потом у промовисању споменика често истицано. Овакво давање значаја материјалу следило је већ постојећу праксу у споменичкој изведби, кроз коју се у споменик уграђивала мисао о националној територији и интеграцији.⁸⁵⁴ Са тако учитаном симболиком, постамент је израђен у виду два степеника, на којима се уздиже постоље са бистом. Постољем доминира рељефна декорација у виду лире, утврђени атрибут песништва, којим се реферисало на животно дело Милице Стојадиновић. Изнад је уклесан сажет натпис „Милице Српкињи Српкиње“ са 1912. годином. Оваква посвета је конкретизовала идеју о успостављеној релацији, као одавање поште свих жена нације

⁸⁵⁰ М. Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, 198-200.

⁸⁵¹ У извештајима се помиње да је биста била изливена у Прагу: *Дописи. Ириг*, Женски свет, бр. 9, 1. септембар 1912, 199.

⁸⁵² *Јавор: лист за забаву и науку*, год. I, Нови Сад 1862, 7.

⁸⁵³ Крајем 2008. јавила се иницијатива да се споменик премести у манастирску порту, што је потом и учињено: Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 397.

⁸⁵⁴ Видети пример споменика Бранку Радичевићу, подигнутог на Стражилову 1885. године: С. Мишић, *Култ Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем 19. века*, 64.

заслужној хероини патриотизма. Ова релација „жене-жени“ је у даљем споменичком дејству постајала инверзна, где је меморија на хероину имала едукативни карактер усмерен превасходно ка женама.

Своју пуну функцију споменик је задобио у наступајућој свечаности откривања, чију је организацију такође подузела задруга Српкиња из Ирига. Свечаност је заказана за 15. јул 1912, односно на Видовдан који је био манастирска слава, уједно и најважнији верско-национални празник, везан за обележавање Косовског боја и култ кнеза Лазара. У самом манастиру се традиционално на Видовдан одвијао масовни народни сабор. Од 1889. године био је проглашен за национални празник, посвећен спомену палих бораца.⁸⁵⁵ У том периоду је његова прослава у Врднику попримала карактер организоване церемоније, са контролисаним програмом, који је народну светковину стриктније усмеравао у правцу црквено-националне свечаности.⁸⁵⁶

Одабиром Видовдана за церемонију откривања, давао се додатни легитимитет споменику, увезујући га са историјским сећањем које је имало највећи национални значај. На важност такве релације указује и чињеница да се од свечаности није одустало ни када је било јасно да споменик неће бити у целини завршен за Видовдан. Изведба постамента још увек није ни започета, због потешкоћа у допремању камена. Упркос томе, решено је да се свечаност одржи на заказани дан, са бистом импровизовано постављеном на темеље постоља.⁸⁵⁷

Церемонија је испланирана са развијеним програмом, усмереним на испуњавање споменика специјалним значењима. Централни део церемоније чиниле су беседе, којима се давала потврда величини Милице Стојадиновић, делујући едукативно на присутну публику попут проповеди. Између беседа су наступала певачка друштва, обавезан перформативни део јавних церемонија, којим се догађај узвеличавао и театрализовао. Укључено је и полагање венаца на споменик, симболички акт овенчавања бесмртном славом, као заокружење целокупне хероизације Милице Стојадиновић.

Свечаност је започела у преподневним часовима, након богослужења у цркви манастира. Отворена је поздравним говором Стевана Радића, секретара Добротворне задруге Српкиња из Ирига, једног од заслужних за подизање споменика. Затим је наступио свечани

⁸⁵⁵ М. Тимотијевић, *О произвођењу једног националног празника: спомен дан палима у борбама за отаџбину*, Годишњак за друштвену историју, год. 9, св. 1/3 (2002, шт. 2004), 69-77.

⁸⁵⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 309-310. Видети и извештај о прослави Видовдана у Врднику 1889. године, на петогодишњицу Косовске битке: *Женски свет*, год. IV, бр. 7, 1. јул 1889, 203-204.

⁸⁵⁷ Писмо Стевана Радића Јелици Беловић Бернаджиковској, Рукописно одељење Матице српске (инв. бр. 22853): G. Stojaković, *Diskursne osobine privatne prepiske o knjizi Srпкиња, njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas (1909-1924)*, 128. Такође видети: *Дониси. Ириг*, Женски свет, бр. 9, 1. септембар 1912, 199.

чин откривања споменика, односно бисте, са које је платно скинула госпођица Катица Барковић. Њој је припала част и да у име иришке задруге бисту окити венцем од природног цвећа. Потом је певачко друштво из Митровице отпевало молитву *Воскликните господеву*, након чега је уследио говор Олге Костић из Шида, која је била један од главних иницијатора за подизање споменика. Након беседе о животу Милице Стојадиновић, уследило је полагање венаца од стране представница Девојачког Кола из Сентомаша. Свечани чин пратио је мешовити хор Румског певачког друштва, изводећи песму са стиховима Милице Стојадиновић *Мојој Фрушкој Гори*, чију је мелодију за ту прилику компоновао Исидор Бајић. На прославу је упућена и писана беседа Савке Суботић. Њено опширно излагање концентрисано на моралне и едукативне поуке, као и на улогу жене у друштву, прочитао је професор Милан Јовановић из Новог Сада. Потом је, као још једна реторска тачка програма, уврштено и рецитовање песме *Пред спомеником Милице Стојадиновићеве-Српкиње*, извесне песникиње Мире. Поему посвећену споменику рецитовала је Олга Барковић, после чега је као последњи извођач наступило мушко певачко друштво Јединство из Раковца. Њихово извођење песме *Што ћу тиш, Србине тужни*, популарне хорске тугованке, дало је закључни драмски тон целокупној свечаности, заокружујући њен патриотски набој.⁸⁵⁸

Церемонији откривања споменика су као главни гости присуствовале представнице многобројних женских удружења из разних крајева. Овако доминантно женски састав званица био је логичан след у чину меморисања нове хероине, чији су носилац били ангажовани женски кругови. У томе се такође манифестовала развијеност мреже, која је постојала међу ондашњим женским удружењима. Тако су прослави присуствовале представнице Добротворне задруге Српкиња из Новог Сада, из Митровице, Вуковара, Осечке, Инђије, као и Земуна. Међу званицама су биле и представнице Женског друштва и Савеза женских друштава из Србије, као и Савеза овоостраних Српкиња. Орган женских задруга, часопис Женски свет, заступао је његов уредник Аркадије Варађанин. Међу званицама су се нашле и личности из Српске православне занатлијске певачке дружине из Земуна.

Прослави су, такође, као високе званице присуствовали црквени великодостојници и свештенство, које је тог дана одржало богослужење, а међу којима се као гост нашао и митрополит призренски Нићифор Перић. Поред представника цркве, легитимитет прослави је

⁸⁵⁸ Програм церемоније објављен је у неколико женских часописа: З. Јанковић, *Подизање споменика Милице Стојадиновић-Српкињи у Врднику*, Женски свет, бр. 7-8, јул-август 1912, 154-162; Иришкиња, *Откривање споменика Милице Стојадиновић 'Српкињи'*, Жена, год. II, бр. 7, 425-427; К. Х., *Откривање споменика у Раваници Милице Стојадиновићеве-Српкињи*, Домаћица, год. XXXIII, бр. 7, јул 1912, 217-224.

својим присуством дао и Јован Скерлић, инспиратор читаве идеје о подизању споменика, као и Тихомир Ђорђевић, обојица угледни професори београдског Универзитета.⁸⁵⁹

Све званице су се након церемоније откривања окупиле на банкету. Пријем је одржан у сали хотела Касина, уз гостопримство иришке Задруге. Међу гостима на банкету је била и Љубица Павловић, братаница Милице Стојадиновић, која је са супругом дала израз захвалности у име породице. Потом је крај банкета означио и завршетак организованог дела свечаности. Гости су поподне слободно наставили прославу, шетњама по околној природи, праћени спонтаним изведбама певачких друштава.

Након свечаности откривања, уследило је даље промовисање споменика и лика Милице Стојадиновић. У томе је централну улогу имала штампа, као медиј који је имао водеће место у промоцији националних догађаја. У преношењу вести о споменику, очекивано су предњачили женски часописи, посвећујући више места теми. Тако су у листовима Женски свет, Жена, као и Домаћица, донети опширни текстови о целокупној свечаности откривања.⁸⁶⁰ Уз њих су укључиване и фотографије самог споменика, као секундарно средство којим се посредовало између шире публике и споменика, обезбеђујући њену масовнију партиципацију. У чланцима су преношене у целости и беседе одржане на церемонији, у циљу подробнијег едукативног деловања на читалачку публику.

Управо у наводима објављених беседа, осликана је структура херојског лика у који је Милица Стојадиновић произвођена. Тако је, на пример, штампана беседа Олге Костић дала осврт на живот и дело књижевнице, наглашавајући њене ванредне духовне и патриотске врлине.⁸⁶¹ Њен лик је интерпретиран у контексту прве српске песникиње, жене која је по образовању и родољубивом залагању била испред свога времена. Врлине су свеукупно узвеличане трагиком њеног живота, који је у целости био посвећен нацији, што је била и неминовност жртве коју је поднела. Уосећавање и захвалност за такву жртву, која је утрла пут савременој српској жени, на даље се потраживала театрализованом реториком, кулминирајући у наводима:

„Разумели смо те, Милице. Разумели смо те доцкан, али ипак! Опрости, што си тако дуго чекала на нас! Ми нисмо знали, ни кога смо имали, ни шта смо изгубили. Ми ти се нисмо одужили до данас, а ти си била она, која си дала име српској жени.

⁸⁵⁹ З. Јанковић, *Подизање споменика Милице Стојадиновић-Српкињи у Врднику*, 154-162.

⁸⁶⁰ Видети напомену 858.

⁸⁶¹ *Женски свет*, бр. 7-8, јул-август 1912, 155-158; *Домаћица*, бр. 7, јул 1912, 221-224.

Ти си била заиста она, која је умрла за свој род! То је највећа и најстрашнија поезија. Опрости за тај бол!⁸⁶²

Хероизована у слици мучеништва за нацију, Милица Стојадиновић је произведена у идеал постављен као јавни узор свим женама. У беседи Олге Костић, на страдалаштво песникиње одмах се надоградила и поука о савременом задатку жене у нацији. Улога жене је виђена пре свега у светлу образовања, као један од предуслова развоја и напретка нације. Женско образовање је постављено као једна од главних тема, афирмисано превасходно кроз традиционалне улоге жене, као мајке и васпитатељке деце, чија је дужност да пружа правилан моралан и патриотски одгој. Такво виђење о просвећеним женама, које утичу на опстанак културе народа, Олга Костић је изнела наводом:

„Српска је мати свесна своје дужности и положаја у друштву. Она зна да треба што више да љуби и чува свој дом и своје лепе обичаје, да одбацује све, што ремети мир и благостање у њеној породици; своју децу да образује тако, да их никоја навала не може одбити од њихова српска имена, и чини се, да је дошло време, да баш ми матере можемо а и треба да покажемо својој деци стазу, којом треба да иду кроз живот!⁸⁶³

Осим промоције самог споменика, у потоњим издањима женских часописа наставило се са објављивањем текстова посвећеним Миlici Стојадиновић. Исто тако је и њено меморисање, започето са подизањем споменика, постепено заузимало јасније место у афирмацији женског јавног деловања. О томе сведочи и публикација издата након годину дана од подизања споменика. Уредништво потписано као Српске књижевнице, објавило је 1913. алманах *Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, као издање исте задруге која је била организатор споменика Миlici Стојадиновић. Поглавито посвећена савременим женама које су се истакле у разним делатним пољима, структура читаве публикације односила се на промоцију женске јавне делатности и доприноса националној култури. У заокружен дијапазон истакнутих жена, понајвише из поља књижевног стваралаштва, уврштена је и Милица Стојадиновић, хероина која је претходила и која је отелотворавала жељене идеале. У самом предговору књиге напомиње се да је замисао овог издања, између осталог, иницирана подизањем споменика Миlici Стојадиновић Српкињи, првој српској песникињи. У књизи је њој такође посвећен део, са текстовима Стевана Радића и Милеве Симић, као и радовима Олге Керниц-Пелешеве и Зорке Јанковић које су посветиле

⁸⁶² *Женски свет*, бр. 7-8, јул-август 1912, 157.

⁸⁶³ *Женски свет*, бр. 7-8, јул-август 1912, 157.

споменику књижевници.⁸⁶⁴ Писаним поменима који су Милицу Стојадиновић изнова потврдили као шампиона патриотизма, обележје је дала и објављена фотографија подигнутог споменика у Врднику, главна тачка којом се материјализовала меморија на њу. Значај споменика потврђује и моменат да се међу фотографијама у књизи нашао портрет Јована Пешића, аутора бисте, као једног од само четири мушкарца међу бројним женским портретима, истакнути због заслуга за афирмацију жена.⁸⁶⁵

У контексту рецепције споменика, наводи у штампи донели су занимљивост која је сведочила о комплексности дејства споменика у манастирској целини Врдника. Тако је забележен случај да поклоници који посећују манастир и мошти кнеза Лазара, целивају споменик Милице Стојадиновић, грешком је замењујући за кнегињу Милицу.⁸⁶⁶ Сам натпис на споменику, који није имао ближе одреднице осим имена књижевнице, створио је могућност да дође до такве замене у идентификацији. Била је то логична последица присуства моштију кнеза Лазара у манастиру, чији култ пратило и неговање сећања на кнегињу Милицу, имењакињу књижевнице. Такав случај, међутим, није коментарисан са негодовањем, већ је виђен у позитивном светлу. У новинском чланку се тако наводи: „Беше она заиста Српкиња, као и царица Милица, у љубави према народу своје и раду за њега.“ Овако створени дуализам споменика доживљен је у светлу додатног јачања култа Милице Стојадиновић, протумачене као савремено отеловљење царице Милице, која је већ заузимала место у пантеону националних светитеља.

⁸⁶⁴ *Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, ур. српске књижевнице, Ириг 1913, 7-14, 86-87, 90-91.

⁸⁶⁵ Исто, 80 (сл. 138).

⁸⁶⁶ *Дописи. Ириг, Женски свет*, бр. 9, 1. септембар 1912, 191.

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈЕ РОДНИХ УЛОГА: ЖЕНЕ КАО АКТЕРИ ЛИКОВНИХ ПРЕДСТАВА

СЛИКЕ ЖЕНА И НАЦИОНАЛНИ НЕПРИЈАТЕЉ

Серија ратних сукоба на Балкану против османских снага, обележила је другу половину 19. века. Њих је пратила и продукција слика са тематизацијом ових догађаја, како од стране домаћих уметника тако и европских, који су са интересовањем пратили ратна дешавања.⁸⁶⁷ Корпус ових слика, на којима се појављују жене као протагонисти, може се посматрати као издвојен феномен, у коме су се читавали скупови значења везаних за род, рат, и у крајњој инстанци нацију.⁸⁶⁸ Њихова семантика кретала се у карактеристикама дискурса о родним улогама, који је у ратним догађајима добијао на екстремизацији.⁸⁶⁹ Низ слика је тако обележавао наратив, који је пратио логику давања улоге активне моћи и ауторитета мушкарцима, док су жене асоциране са пасивношћу и значењима жртве. У продукцији слика рата, жене су постајале носиоци навода невиности, крхкости и потребе за заштитом, насупротив маскулитетним карактеристикама везаним за ратну активност.

⁸⁶⁷ Н. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, Београд 1959; N. M. Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence (1821-1830): Art and Politics under the Restoration*, New Haven: Yale University Press, 1989; M. Baleva, *Bulgarien im Bild: Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag: Köln-Weimar-Wien, 2012; N. Makuljević, *The Picture of Balkans between Orientalism and Nationalism*, Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization?', (eds.) T. Zimmermann and A. Jakir, Würzburg 2015, 107-118; N. Makuljević, *Brutality and Banditry: Towards the Orientalist Imagery of the Balkans During the 19th Century*, Godišnjak za društvenu istoriju god. XXVII, sv. 2 (2020), 7-21.

⁸⁶⁸ Из корпуса литературе о роду и нацији, издвајамо: N. Yuval-Davis, *Rod i nacija*, Zagreb 2004; *Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, eds. I. Blom, K. Hagemann and C. Hall, Oxford and New York: Berg, 2000; *From Gender to Nation*, eds. R. Iveković and J. Mostov, Longo Editore: Ravenna, 2002; S. Stefanović, *Rod i nacija: osnovne pretpostavke*, Feministički časopisi u Srbiji: teorija, aktivizam i umetničke prakse u 1990-im i 2000-im, ur. B. Dojčinović i A. Kolarić, Beograd 2018, 43-61; A. Stolić, *O kulturnoj (re)produkciji nacije: rod i nacija u stavovima srpske elite početkom XX veka*, Teorije i politike roda: rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope, ur. T. Rosić, Beograd 2008, 187-193. За релацију визуелне уметности, рода и нације: *Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures*, ed. Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2003; J. B. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, 2001; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 114-121.

⁸⁶⁹ Из истраживања родних улога и рата, издвајамо: K. Hagemann, *Of "Manly Valor" and "German Honor": Nation, War, and Masculinity in the Age of the Prussian Uprising against Napoleon*, Central European History, Vol. 30, No. 2 (1997), 187-220; K. Hagemann, *Military, War, and the Mainstreams. Gendering Modern German Military History*, Gendering modern German history: themes, debates, revisions, eds. K. Hagemann and J. H. Quataert, New York: Berghahn Books, 2007, 63-85; J. B. Elshtain, *Women and War*, New York: Basic Books, 1987; S. R. Grayzel, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France during the First World War*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1999; J. Mostov, *Sexing the Nation/De-Sexing the Body: Politics of National Identity in the Former Yugoslavia*, Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation, ed. T. Mayer, New York: Routledge, 1997, 89-110.

Један од мотива са таквим значењима биле су представе избеглица, често присутне у приказима ратних страхота, са мобилишућим дејством на мњење спрам непријатеља који доноси разор. Тематика избеглица изазивала је снажну емотивну реакцију, као слика нарушености и губитка дома. Она је описивала супротност друштвеном стању, у коме је дом темељ сигурности и уређености живота. Неколицина таквих представа настале су као ангажовани коментар поводом устанака у Херцеговини и Црној Гори. Њихов заједнички моменат било је доминирање женских ликова као носилаца представе. Конотиране са друштвено очекиваним особинама, оне су отеловљавале улогу беспомоћне жртве, оне која не ратује и која не поседује способност одбране.⁸⁷⁰

Судбина избеглица је тема једне од слика из опуса Јарослава Чермака, чешког сликара чије је дело значајно утицало на визуелну представу о људима простора Црне Горе и Херцеговине.⁸⁷¹ Каријером највише везан за Париз, Чермак је знатну славу у Европи стекао управо призорима са ових простора, које је у неколико наврата и посетио. Први сусрет везан је за његово путовање 1858. у Далмацију, са кога је донео мноштво реквизита које ће користити у својим ликовним креацијама. Потом се 1862. настанио у околини Дубровника на три године, одакле подузима обиласке оближњих крајева. Током боравка у Црној Гори, сликар је израдио и неколицину портрета, међу којима и чланова књажевске породице. Један од куриозитета из овог Чермаковог периода је и тај да је био одликован орденом од црногорског књаза Николе Петровића, вероватно због учешћа у једној од борби против Турака.⁸⁷²

У низу Чермакових дела којима се бавио људима ових крајева, налази се и представа *Босна 1877.* или *Повратак у село*. Слика је била програмски оријентисана на приказ страхоте сукоба и страдања хришћана под турском влашћу. Изложена на париском Салону 1878, циљано је могла послужити као политички апел упућен европској јавности.⁸⁷³ Сцена је приказивала групу избеглица, у моменту повратка на развалине њиховог дома. Постављена у први план, читава група сачињена је скоро искључиво од жена, чије фигуре представљају варијетет типова, у виду девојака, мајке са дететом, као и старице која клечи у очају. Испред развалина грађевине, оне посматрају кошмаран приказ који се шири пред њима, приказ разрушености и пустоши, у коме се оцртавају људске кости и главе на кочевима. Јато црних птица које злослутно надлеће, употпуњавало је емоционалност сцене, у којој су жене остале

⁸⁷⁰ I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization'?, eds. T. Zimmermann and A. Jakir, Würzburg 2015, 172-175.

⁸⁷¹ О Јарославу Чермаку: V. Soukupová, *Jaroslav Čermák*, Praha 1981; O. Macková, *Jaroslav Čermák (1830-1878): slikar Crne Gore*, Cetinje 1974; F. Šistek, *Naša braća na jugu. Češke predstave o Crnoj Gori i Crnogorcima 1830-2006*, Cetinje 2009, 43-58.

⁸⁷² T. Macan, *Jaroslav Čermák u Župi dubrovačkoj*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, vol. 13, 1961, 307-321; F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 43-58.

⁸⁷³ F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 54; H. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, 20.

саме, без дома и заштите пред бруталним непријатељем. Присуство само једног мушкарца у групи, као евентуалног заштитника, потцртавало је исти утисак беспомоћности, утолико што је и његова познија старосна доб умањивала моћ фигуре наоружаног ратника.

Сличну интерпретацију ратних страха дао је и Чермаков ученик, Јозеф Хутариј (Josef Huttary), такође сликар чешког порекла. Као и његов учитељ, у раду је био посвећен темама са овог подручја, на коме је боравио заједно са Чермаком 60-их година.⁸⁷⁴ Један од његових радова објављен је у листу Србадија 1875. године, са насловом *Херцеговачка нејач уклонила се од турског зулума*.⁸⁷⁵ Иста илустрација нашла се и у руском часопису Нива, као илустрација текућег устанка на Балкану.⁸⁷⁶ Хутариј се такође концентрисао на тему жртава представом групе жена са децом, избеглих у кршевити предео услед битке са османским снагама. Слика је понављала мотив беспомоћних жртви, са фигурама жена у чину јадиковања и страха. Пројекција њихове немоћи наглашена је и наоружаним дечаком, који се поставља као њихов заштитник. Сама борба коју воде мушкарци, редукована је на детаљ у позадини, појачавајући доминацију феминизираних мотива невиних жртви. Мотив збега Хутариј је искористио и за своју слику *Црногорске избеглице* (1865), која је исти мотив жене са дететом централизовала као главни емоционални фокус.⁸⁷⁷ Слика је представљала групу избеглих, сакривену у кршевитом пределу. У средишту сцене је мајка, са бебом у рукама и дететом које се свило поред ње. Около су и друге жене погнутих глава, док два наоружана мушкарца стражаре.

Слике Јарослава Чермака добијале су знатну пажњу у домаћој јавности, као представе ангажованог националног значаја. У њиховој промоцији великим делом је учествовала илустрована штампа, доносећи графичке репродукције Чермакових радова. Међу њима се нашла и представа *Повратак у село*, као слика која је сведочила о страдањима народа и турском насиљу. Тако ју је лист Српска зора објавио 1879. са насловом *Херцеговци на згаришту*,⁸⁷⁸ а сличан назив слике донео је исте године и илустровани календар Орао.⁸⁷⁹ У штампу која је објавила Чермаков рад убраја се и лист Виенац, часопис Матице илирске, који је илустрацијама пратио збивања у Херцеговини. Такође је и Друштво за умјетност поклањало Чермакову слику својим члановима, умножену техником акватинте.⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 57.

⁸⁷⁵ *Србадија, илустровани лист за забаву и поуку*, год. I, св. 11, 26. октобар 1875, Беч, 257, 264.

⁸⁷⁶ *Нива: иллюстрированный журнал литературы и современной жизни*, Год VI, № 48, С. Петербург 1875, 757.

⁸⁷⁷ Слика се нашла на аукцији куће Dorotheum, Prague, 24. 11. 2012, бр. 256:

https://www.askart.com/auction_records/Josef_Huttary/11170603/Josef_Huttary.aspx#preview-1

⁸⁷⁸ *Српска зора, илустровани лист за забаву и поуку*, год. 4, св. 9, септембар 1879, Беч, 165; И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневица: илустровани свет „Српске зоре“*, 23.

⁸⁷⁹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1880*, ур. С. Поповић, Нови Сад 1879, 7-8.

⁸⁸⁰ Н. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, 21.

Чермакови радови имали су утицаја и на пољу домаће уметничке продукције. Тако је његова слика са херцеговачком тематиком послужила као инспирација Урошу Предићу, у изради једне од његових најпознатијих слика, представе *Босански бегунци*. Прву верзију слике која је тематизовала избеглиштво, Предић је израдио још по доласку на студије у Беч 1876. године, подстакнут актуелним ратним догађајима. Истом мотиву вратио се скоро деценију касније, када слика *Босанске бегунце* у нешто измењеној композицији. Са сликом се прво упознала београдска публика на самосталној Предићевој изложби, да би потом била изложена у српском одељењу на Париској изложби 1889. године.⁸⁸¹

Слика је својом темом одмах изазвала интересовање српске јавности. Већ 1890. године Предићево дело објављују илустровани календар Орао, сарајевски лист Босанска вила, као и дечји лист Мала Србадија.⁸⁸² Уредништво Орла нагласило је да би слику требало да откупи српска држава за свој музеј, у чијој колекцији је на крају и завршила поклоном Михаила Пупина.⁸⁸³ Привлачећи пажњу националном тематиком, представа бегунаца се нашла и међу олеографијама које је израђивао Петар Николић, књижар из Загреба. Заједно са репродукцијама Чермакове слике *Херцеговачко робље*, Предићеви бегунци су се нашли у дистрибуцији по свим српским крајевима. По претходној наруџбини, у Београд је 1891. стигло педесет примерака за краљевски двор, митрополита, министре и државне саветнике.⁸⁸⁴ Уврштена међу популарне националне слике које су заузимале зидове приватних домова, олеографске репродукције Предићевих бегунаца су се константно налазиле у понуди. Између осталих, *Босанске бегунце* је у новинама оглашавала на продају дворска књижара Мите Стајића.⁸⁸⁵ Позната слика се налазила у понуди и као украс за намештај, какви су били спаваћи кревети.⁸⁸⁶ Заједно са Чермаковом сликом *Херцеговачко робље*, такву декорацију нудила је фабрика Браће Р. Гођеваца у Београду.⁸⁸⁷

Босанске бегунце Предић је представио као групу која се креће уским путем кроз кршевити предео, остављајући да детаљ са димом и ватром у даљини упозорава на њихов уништени дом. У првом плану постављена је фигура младе жене, са товаром и дететом које води за руку, као и клонули старац поред кога је девојчица у плачу. Од њих се на даље пружа поглед на колону у збегу, жене које носе децу и товари ствари, уз које се налазе и наоружани мушкарци. Емоционалност сцене избеглиштва свакако је била концентрисана на представе

⁸⁸¹ М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, Нови Сад 1998, 88-89, 250, 269.

⁸⁸² Н. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, 22.

⁸⁸³ Исто, 32 (нап. 78)

⁸⁸⁴ Исто, 23.

⁸⁸⁵ *Мале новине*, бр. 301, 13. септембар 1899.

⁸⁸⁶ N. Makuljević, *The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism*, 116.

⁸⁸⁷ *Технички лист*, год. XXI, бр. 30, 25. јул 1910, Београд, 227.

жена, деце и старца, као оних који се у немоћи склањају пред суровим непријатељем. Тако је и Војислав Илић у песми, написаној поводом Предићеве слике, истакао управо овај мотив: „Ено чедо мајка води, / Од ужаса да га скрије; / Уморан је деда пао, / А унука сузе лије.“⁸⁸⁸ За маркантне фигуре мушкараца у групи морала се, пак, пронаћи валидација збега, што је Предић учинио са ранама и завојима које носе, сугеришући да су прошли ратничку битку. У позадини колоне такође се виде и тешки рањеници, ношени на носилима и коњима.

Колико је Предић водио рачуна да се у сцени избеглиштва, поред жена и деце као прогнаних жртви, нађе аргументација и за присутне мушкарце, сведочи и његово писање о композицији. У преписци са Миланом Савићем, поводом једне упућене критике, Предић је писао о интенцији слике да не буде драма, већ елегија, између осталог наводећи: „Ја сам метнуо на слику саму нејач: децу, старце и рањенике. Сви ти већ су далеко умакли у гору, дакле не би имало смисла, у тој ситуацији давати лицима израз јаког афекта. На њима треба да се види петстогодишњи јад, у ком су се и родили и оуглали, и још телесни умор, јер су сви слаби и нејаки, (што је крепко то је још у борби)“.⁸⁸⁹

Још једна интерпретација устанка у контексту трагике жртава, може се наћи у раду Фердинанда Кикереца, овог пута поново фокусирана на страдање жена. Овај хрватски сликар провео је 1875-76. годину у Црној Гори, на месту дворског сликара књаза Николе. Са тог намештења пратио је црногорску војску у сукобима са османским снагама, израђујући серију илустрација ратних догађаја за загребачки часопис Виенац. Међу њима се нашла и представа херцеговачке породице у збегу, као илустрација актуелних сукоба.⁸⁹⁰ Исту слику објавио је и календар Орао, под називом *Бегство херцеговачког робља*.⁸⁹¹ Представа је централизовала мотив убијене жене, страдале приликом повлачења. Њено тек усмрћено тело придржавају друге две жене, док трагику догађаја појачава мало дете, која она још увек држи пригрљено. Уз њих је и отац породице, наоружани борац, који спремно мотри на текућу борбу у позадини.

Увезивање са статусом жртве, била је основа и за инструментализацију жене у контексту сексуалног злостављања, као пројекција претњи коју непријатељ доноси. У сликама рата, она је била једна од родно спецификованих тема, која је заузимала значајну симболичку улогу. У праксама ратних и националних пропаганди, страдање жена није задржавано на реалности њихове патње, већ је оно постајало кључан елемент у карактеризацији непријатеља, као и у појачавању спремности на милитантну акцију. То је био злочин непријатеља који је

⁸⁸⁸ В. Илић, *Лирско песништво: 1887-1893*, ред. М. Павић, Београд 1981, 144.

⁸⁸⁹ Н. Симић, *Сликарево перо: писма Уроша Предића*, Београд 2007, 56.

⁸⁹⁰ М. Vregovac-Pisk, *Ferdinand Quiquerez (1845-1893)*, Zagreb 1995, 24-26.

⁸⁹¹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1879*, ур. С. Поповић, Нови Сад 1878, 95-96.

жену метафорички преносио у колективни знак, који се дискурзивно пројектовао као чин насиља према целокупној заједници (нацији, територији...).⁸⁹² Са таквим поставкама, инструментализација сексуалног насиља над женом имала је често присуство у ратним дискурсима, у контексту непријатељске апропријације која потражује одговор и војну акцију.

Такве теме актуелизоване су у јавности одмах по избијању Херцеговачког устанка 1875. године. У штампи се објављују вести попут извештаја у листу Србадија, о догађају у Драчеву и Дољанима. Ова села остала су без заштите мушкарца, који су били на бојишту услед тек започетог устанка. Турски нападачи су у местима поубијали жене које су пружале отпор оружјем, а остале „које обесчасте, а које пак одведу у робље.“ Вест је у листу написана заправо као појашњење слике која се у овом броју донела, са насловом *Турски зулум у Херцеговини 19. јула 1875.*⁸⁹³ Илустрација је представљала приказ епиплога напада, са две мајке са децом које одводе војници, један их шибајући корбачем, док се у позадини види село у пламену и турски војници са опљачканом робом.

Европске представе Балкана у 19. веку су делом грађене управо са наративима сексуалног насиља, као симболичке пројекције османске власти у терминима деспотизма, злочина и варварства. Као мотив који је имао покретачку снагу у мобилизацији јавности, током 19. века изнова је репродукован у стандардним стереотипима о Оријенту, чији је део у европској замисли чинио и Балкан.⁸⁹⁴ Надограђујући се на слику о Турцима као сексуалној претњи, током столећа овај навод је потврђиван у литератури и визуелним уметностима, почевши са Грчким ратом за независност (1821-1829) и порастом филхеленизма, па све до почетка 20. века.⁸⁹⁵ У тој слици насиља на Балкану, као један од мотива издвајају се слике сексуалних жртви и заробљеница намењених харемима.

Радови који су се у знатној мери бавили овом темом била су дела Јарослава Чермака. У неколико наврата, он се на својим сликама из Херцеговине и Црне Горе враћао сценама турских отмица и заробљавања жена. Као и остале слике из његовог опуса, њихов основни мотив лежао је на идејама словенофилства, тежњи да се у позитивном дискурсу пројектује

⁸⁹² J. Mostov, *Sexing the Nation/De-Sexing the Body: Politics of National Identity in the Former Yugoslavia*, 89-110; S. R. Grayzel, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France during the First World War*, 50-85.

⁸⁹³ *Србадија, илустровани лист за забаву и поуку*, год. I, св. 10, 26. септембар 1875, 237, 240.

⁸⁹⁴ M. Todorova, *Imaginary Balkan*, Beograd 2006.

⁸⁹⁵ N. Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence 1821-1830*; I. Cemil Schick, *Christian Maidens, Turkish Ravishers: The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period*, *Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture and History*, eds. A. Buturović and I. Cemil Schick, London 2007, 273-305; N. Makuljević, *Brutality and Banditry: Towards the Orientalist Imagery of the Balkans During the 19th Century*, *Godišnjak za društvenu istoriju* god. XXVII, sv. 2 (2020), 7-21.

слика хришћана и њихова борба за ослобођење. Међутим, Чермаков рад је импутирао и шира значења, као креација симболичног словенско-оријенталног света.⁸⁹⁶

Чермакове слике заробљеница су грађене на логици која је Балкан стављала у контекст другости, као прихватљиве зоне за манипулацију терминима еротике и насиља. Међу његовим познатијим делима била је слика изложена и награђена на Париском салону 1861, под називом *Отмица башибозука у хришћанском селу у Херцеговини (Razzia de bachibouzouchs dans un village chrétien de l'Herzégovine (Turquie))*.⁸⁹⁷ Композиција је креирана тако да њоме доминира наго тело жене, у целости понуђено посматрачу, док она покушава да се отргне из чврстог захвата напасника. Тежина злочина умножена је и призором убијеног детета и мужа, чија су тела поред ногу нападача. Ту се нашао и детаљ стргнутог ланчића са крстом, хришћанским симболом који је интонирао читаву слику. За такву представу отмице, Чермак је налазио ослоња у категорији академског сликарства, која је давала легитимитет естетизацији сексуалног насиља. Она је креирана понављајући канонизоване слике отмица, какве су садржавале представе из грчке и римске митологије.⁸⁹⁸ Израђена према моделу ових сцена, Чермак је поновио класичну формулу захвата отмичара и тела жене, инсистирајући на сензуалности њене нагости као фокусу представе, као и на белини женине пути која се разликује од тамнопутих нападача. Тиме је на слику транспонован читав систем увезивања еротике и насиља, естетике и бруталности, пунећи је импликацијама проистеклим из замисли о оријенталном Балкану и сексуализованој хришћанској жртви.

У серији других радова, Чермак је изнова елаборирао тему отмица жена. Сlike *Ратни плен (Херцеговина, 1862)* (1868), *Заробљенице* (1870), као и студије *Одмор са заробљеним Херцеговками* (1877), варираше су исти мотив жена као заробљеница, вођених на продају за хареме.⁸⁹⁹ Радови су понављали клише оријенталистичког сликарства, са представама жена идеализоване лепоте, као жртви турске похоте и варварства. Серија мотива кулминирала је на слици *Црногорка у харему* (1877), која чини њихов својеврсни епилог.⁹⁰⁰ То је слика типичне имагинације о харему, каква се утврдила у европској сликарској продукцији. У луксузно опремљеном простору харема, група разголићених жена приказана је у моменту забављања и доколице. Међу њима се издваја фигура жене одевене у црно, коју Чермак неколико пута понавља на својим сликама заробљеница. Као придошлица, она стоји издвојена од осталих,

⁸⁹⁶ F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 50-53; M. Baleva, *Bulgarien im Bild*, 145-152; I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, 178-181.

⁸⁹⁷ M. Baleva, *Bulgarien im Bild*, 149-152.

⁸⁹⁸ D. Wolfthal, *Images of Rape: The 'Heroic' Tradition and its Alternatives*, Cambridge University Press, 2000; M. Baleva, *Bulgarien im Bild*, 150-152.

⁸⁹⁹ V. Soukupová, *Jaroslav Čermák*, fig. 28, 29, 44.

⁹⁰⁰ Исто, сл. 42.

које су препуштене харемским уживањима. Поза и изглед њеног лика говоре о трагичности судбине робине, али са поуком о снази њеног морала који недозвољава приклањање харемском луксузу.

Грађење на оријенталистичкој имагинацији обезбедило је Чермаковим заробљеницама комерцијални успех и позитивну рецепцију од европске публике. Истовремено су његове слике биле посебно цењене и популарне у српским круговима. Међу Чермаковим делима, слика *Ратни плен* изазвала је понајвише реакција. Штампани листови су је објављивали, док се у промету нашла и њена олеографска репродукција од Петра Николића, именована као *Херцеговачко робље*. Заједно са Предићевим *Босанским бегунцима*, као и неколицином других познатих дела, слика је путем олеографије постала део популарних визуелних садржаја који су у 19. веку карактерисали приватне домове.⁹⁰¹ Међу новинским извештајима о Чермаковој слици, нашао се и текст објављен у сарајевском часопису Босанска вила. У њему се, поред дескрипције слике, апеловало на читаоце да набаве Николићеву репродукцију. Коментарисана као представа најтужнијег момента српске савремене историје, истакнуто је како би требало да се нађе у сваком домаћинству, јер се треба „у својим кућама нагледати херцеговачког робља – нека нас она потсећа, колико су Српкиње патиле и крв левале за лијепу али несретну им домовину“.⁹⁰² Слика је била и директна инспирација за песму *Робље* Огњеслава Утјешеновића Острожинског. Написана након што је видео слику изложену у Бечу 1869, песма је објављена у листу Матице српске, заједно са његовим опширним текстом о слици.⁹⁰³ Утјешеновићеви литерарни радови дају сликовит пример национализације Чермаковог мотива женског заробљеништва, представе коју он назива правом „српском сликом“. У њима се може наћи рефлексија дискурса који бруталност теме отмице жена и сексуалног насиља, усмерава ка питању одбране националне части. Тако и у завршним деловима песме Утјешеновић позива у бој против отмицара жена, оних који пазаре „крвљу нашом, крсту на срамоту“, исписујући на крају стихове: „Тко је витез, тко ли добар јунак, / Нека паше бритку сабљу своју, / Наста ора, ваља војевати / За крст частни, и слободу златну.“⁹⁰⁴

У сагласју са самом природом визуелних слика, Чермакова дела су била предиспонирана да се њихово значење трансферује у контекст пожељан политичким дискурсима.⁹⁰⁵ У српском друштву су његове слике уведене у национални дискурс, као слике ангажованог значења. Честим репродуковањем у штампи, оне су популаризоване као

⁹⁰¹ Н. Макуљевић, *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју, год. 11, св. 2-3 (2004), 53-57.

⁹⁰² *Босанска вила, лист за забаву, поуку и књижевност*, год. IV, бр. 6, 16. март 1889, Сарајево, 94.

⁹⁰³ *Матица, лист за књижевност и забаву*, год. V, бр. 3, 30. јануар 1870, 49-51, 61-65.

⁹⁰⁴ Исто, 51.

⁹⁰⁵ Ф. Šitek, *Naša braća na jugu*, 55-57.

илустрације актуелних ратних сукоба, подстичући мисао о националном питању. Њихово распрострање се може видети као део кампање која је подстицала и мобилисала јавност, конкретизујући слику непријатеља и његове жртве, национализоване у терминима угроженог женског тела и колективне части.

Темом турских отмица жена бавио се и сликар Леон Коен, у раду са којим наступа 1900. на Светској изложби у Паризу. Главница радова домаћих уметника на изложби је била из репертоара националне историје, какве су биле *Крунисање цара Душана* Паје Јовановића, *Долазак цара Душана у Дубровник* Марка Мурата, *Пад Сталаћа Ђорђа Крстића*, као и *Дахије Ристе Вукановића*.⁹⁰⁶ У истом склопу националних тема, Коен се за овај наступ определио за слику под називом *Отмица младе девојке (Enlèvement d'une jeune fille)*.⁹⁰⁷ Слика је рађена као варијанта његове претходне композиције *Усамљени гробови*, изложене 1898. у Београду, која је инспирацију нашла у истоименој песми Војисалава Илића.⁹⁰⁸ Једна од скица ове изгубљене композиције сачувана је у Народном музеју, на којој се може видети Коенова интерпретација Илићевих стихова. Сцена је доносила приказ најдраматичнијег момента из песме, убиство младог Јове Лазића од турских насилника и отмицу његове сестре Јелке, за харем зворничког паше Сали-аге. Чин суровог убиства одвија се у првом плану, са напасницима који младића држе на земљи и замахују ножем. Поред се виде двојица отимача који одводе очајну девојку, носећи је ка барци на реци.

Другачију интерпретацију страдања жена од турских напасника, дао је Ђорђе Крстић својом сликом *Утопљеница*.⁹⁰⁹ Још за време студија у Минхену, у Крстићевом раду се појављују националне теме, инспирисане ратним дешавањима у Херцеговини. У скупу ових радова нашла се и *Утопљеница*, првобитно изведена у форми цртежа.⁹¹⁰ Одмах се нашла публикована у листу Србадија, заједно са другим Крстићевим цртежима.⁹¹¹ Сliku истоименог наслова Крстић је завршио 1879, када је за њу освојио и бронзану медаљу минхенске Академије.⁹¹² Наредне године изложена је у Београду, на Крстићевој самосталној изложби. Том приликом је откупљена од краља Милана Обреновића и дарована немачком представнику

⁹⁰⁶ Л. Трифуновић, *Учешће Срба на светској изложби у Паризу 1900*, Уметници чланови САНУ, Београд 1980, 501.

⁹⁰⁷ *Exposition Internationale Universelle de 1900, Catalogue Général Officiel, tome second, groupe II, classes 7 a 10*, Imprimeries Lemercier, Paris, 549.

⁹⁰⁸ З. Симић, *Сликар Леон Коен*, Годишњак Музеја града Београда II (1955), 421, 424; N. Šuica, *Leon Koen (1859-1934)*, Beograd 2001, 67-68; N. Makuljević, *Leon Kojen: „Son of the Serbian Nation“*, Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies, Vol. 28, No. 1-2 (2017), 120-121.

⁹⁰⁹ I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, 182-185; J. Николић, *Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића*, Креативност у временима криза: уметност средњег века и модерног доба на централном Балкану, ур. М. Марковић, Београд 2021, 171-175.

⁹¹⁰ Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, Београд 2001, 23.

⁹¹¹ *Србадија, илустрован лист за забаву и поуку, година друга*, свеска 6, Беч 1876, 92, 96.

⁹¹² Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић*, 23, 24, 200.

грофу Бреју. Потом је прослеђена као поклон Народном музеју у Београду, где се и данас налази.⁹¹³

Крстићев цртеж и слика *Утопљенице* су две различите композиције исте тематике. На цртежу је беживотно тело жене представљено како плута у води, док на њеним грудима почива дете које је поделило мајчину судбину. Сцену прати приказ олујног неба у даљини, симболистички моменат појачан приказима птица, од којих се једна надвија над призором мртве мајке и детета. У композицији потоње слике, Крстић је изменио сцену, приказом тела утопљенице изван воде, насуканог на обалу. Трагичност призора је истоветно појачана присуством детета, које остаје у мајчином заштитничком загрљају. Народни костим жене овде је добио детаљнију изведбу, као важна ознака идентитета утопљенице. Целокупни олујни пејзаж постао је суровији, са узбурканом водом која индицира начин смрти.

Бавећи се темом турских злочина, Крстић је одабрао визуелни мотив утопљенице, иначе присутан у европској уметности и литератури 19. века. Тема утопљеништва имала је своје место у романтичарској тематизацији бродолома, којој припада и слика Теодора Жерикоа *Олуја (La Tempête)*. Са Крстићевом композицијом, слика је делила моменат приказа насуканог тела мајке са дететом, у олујном морском пејзажу.⁹¹⁴ Поставка слична Крстићевој утопљеници може се такође видети на слици *Смрт Вирџини (La Mort de Virginie, 1869)* француског сликара Бертрана (Jean-Baptiste Bertrand). Инспирирана романом од Бернард де Сен Пјера, у коме главна хероина страда у бродолому, слика Бертрана концентрисала се на насукано тело утопљенице, док се у позадини уздижу таласи.⁹¹⁵ Поред оваквих примера, међу популарним моделима за тему женског утопљеништва налазио се мотив Офелије, један од најчешћих у европској уметности. Фасцинација Шекспировом фигуром, претворила је Офелију у својеврсну уметничку икону 19. века, идеални модел у кога су се читавала комплексна значења феминитета и смрти.⁹¹⁶ Посебно елаборирана од стране прерафаелита, као и других немачких и француских сликара, слика Офелије је уобличена као утврђени иконографски амблем, чија су се значења транспоновала на читаву имагинерију женске смрти утопљеништвом. Снага мотива била је утолика да се његов ехо препознавао чак и у сликама попут Деларошове *Младе мученице (La Jeune Martyre, 1855)*.⁹¹⁷ Представа девојке чије тело

⁹¹³ Скуп Академије уметности, 3. фебруар 1892 год. у Београду, Годишњак Српске краљевске академије, књ. V/1891, Београд 1892, 32.

⁹¹⁴ За анализу Жерикоове слике у контексту представа мртве мајке са дететом у француској уметности 19. века: G. Ventura, *Maternal breast-feeding and its substitutes in nineteenth-century French art*, Boston : Brill, 2018, 110-124.

⁹¹⁵ *L'illustration: journal universel*, Vol. LXI, No 1562, 1873, 88.

⁹¹⁶ E. Showalter, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, Shakespeare and the Question of Theory, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, New York: Methuen, 1985, 77-94; K. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture. Representing Body Politics in the Nineteenth-Century*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008.

⁹¹⁷ S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London: Reaktion Books, 1997, 262-265.

плута у води, идеализоване лепоте и невиности, наводила је на поређење које је младу мученицу именовало као „хришћанску Офелију“.

Своје радове утопљенице, настале у предсимболистичкој атмосфери Минхена, Ђорђе Крстић је градио управо на овој естетизацији женске смрти, произашлој из прототипске представе Офелије. Крстић је тиме истовремено унео новину, међу представе које су се концентрисале на жену као жртву турског насиља. Слика постављена као симболистичка конструкција, интерпретирала је тему злочина на начин који је претпостављао предзнање посматрача, зарад разумевања представљеног догађаја. Крстићев приказ није доносио сам чин насиља, већ његов епилог, консеквенцу у виду утопљене жене, чије је тело било означитељ разлога њене смрти.

Одсуство нападача на слици, као и детаља који би ближе одредили догађај, неупућеног посматрача би оставили у недоумици пред сликом. Једино је народни костим жене индицирао да је у питању представа конкретне ситуације. Управо одећом као идентификационим елементом, Крстићева слика била је предиспонирана да међу српском публиком буде схваћена без амбивалентности у значењу жртве турског злочина. Једина двосмисленост која је провејавала у симболистичком склопу слике, било је питање начина страдања мајке са дететом. Искључивши наративне детаље, Крстић је у композицији оставио простора за солуцију чина самоубиства. Подразумевано у контексту акта почињеног у ултимативном очају пред напасницима, самоубиство није носило морално проблематичне аспекте, већ је, напротив, појачавало ефекат трагичности и моралности жртве. Назначено као могућност, самоубиство је имало потенцијал узвеличавања утопљенице, као легитиман чин почињен у одбрани женске честитости.⁹¹⁸

Мотив жене која радије себи одузима живот него да буде ухваћена од турских напасника, имао је снажно културолошко упориште, узвеличавано у поезији и традицији као морални чин заштите женске чистоте и части. Исти тај традиционални мотив женске жртве попримио је на актуелности и у сукобима у Херцеговини током 70-их година. Тако поводом херцеговачких догађаја, 1875. године Јован Јовановић-Змај пише песму, која би била најближа литерарна паралела Крстићевој Утопљеници.⁹¹⁹ Са политички проблематизованим насловом *Шта ј' то било? – Није ништа!*,⁹²⁰ као политичком критиком упућеном Европи, песма тематизује гоњење мајке са дететом од стране турског напасника, чији је епилог њихово

⁹¹⁸ M. Higonnet, *Speaking Silences: Women's Suicide, The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, ed. S. Rubin Suleiman, Cambridge: Harvard UP, 1986, 72-76.

⁹¹⁹ Н. Кусовац, *Сликари Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 24.

⁹²⁰ Ј. Јовановић-Змај, *Певанија Змај-Јована Јовановића : одабране целокупне умотворине у песми и прози са опширним животописом Змај-песниковим*, Београд 1992, 162.

утапање, као ултимативни симболични знак којим се у песми потраживала политичка интервенција.

О позитивној рецепцији коју је Крстићева *Утопљеница* имала, као слика ангажованог значења, сведоче критички коментари објављивани у штампи тога времена. Репродукција слике објављене 1899. у часопису *Нова Искра*, пропраћена је и текстом који Утопљеницу похваљује као приказ истинитог догађаја из Херцеговачког устанка. У слику је био учитан читав документаристички наратив о жени која је радије одабрала смрт у реци, него одмазду непријатеља.⁹²¹ Елабориран приказ слике објавио је такође и Стеван Ђурчић, позната личност српског новинарства и политичког живота, иначе издавач листа *Србадија* који је објављивао ране Крстићеве радове. Његов приказ Крстићеве београдске изложбе 1880. године,⁹²² објављен у листу *Српске новине* и часопису *Српска зора*,⁹²³ садржи знатан део посвећен управо овој слици. Закључујући да је Крстићева утопљеница без сумње жртва турског злочина, Ђурчић је истакао као главни задатак посматрача да се пред представом лепе и младе утопљенице мисаоно удуби над начином њеног страдања. Могућност да се слика појми, он види тек у контемплацији, када се кроз њу призове хорор злочина са којим је жена била суочена, а који је могуће нагнао да чак и сама себи одузме живот. Како сам критичар наводи, представљена утопљеница је вероватно радије сама одабрала смрт у реци, него да „жива падне у руке Турцима, у наручја обесних дин-душмана српскога народа“. У таквим наводима, Ђурчић је померио фокус на турског напасника, опомињући на националног непријатеља, да би на крају и сам чин жениног самоубиства глорификовао закључком „Боље је умрети часно, него живети обезчашћен!“.

Разлог сликаревог одабира да представи тек епилог овог чина, Ђурчић налази само у томе што публика не би могла да поднесе страхоту призора самог самоубиства. И заиста, ослањајући се на искуства минхенског образовања, Крстић је на слици исценирао смрт као естетски догађај, који је сликарским принципима поштовао пожељне социјалне норме.⁹²⁴ Као централна тема, тело утопљенице је представљено у виду „лепе смрти“, форми која пројектује идеале женскости по критеријумима лепоте, младости, чистоте и невиности. Тако естетизована, она је могла постати социјално пожељни знак невине жртве, у кога су се даље учитавали политички дискурси. Као центар око кога се емотивни набој накупља и у крајњем ефекту национализује, она је опомињала на присуство непријатеља који угрожава имагинарно тело нације.

⁹²¹ *Нова искра*, год. I, бр. 1, 1. јануар 1899, Београд, 3, 12.

⁹²² *Српске новине*, год. XLVIII, бр. 212, 23. септембар 1880, Београд, 1093-1095.

⁹²³ *Српска зора, илустровани часопис за забаву и поуку*, год. 5, св. 9, септембар 1880, Беч, 173-175; И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневица : илустровани свет „Српске зоре“*, 33.

⁹²⁴ Е. Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.

СЛИКЕ ЖЕНА И ВЕЛИЧАЊЕ РАТНИКА

У представама рата, апотеоза палих бораца и њихова хероизација чинили су неизоставни сегмент. Сlike рањених и усмрћених на бојном пољу, продуковале су идеју о херојској жртви која је носила виши смисао. Жртва војника носила је мисао о жртвовању живота за читаву заједницу, најшире схваћену као отаџбина или нација. На тим основама палим борцима је одавано колективно поштовање, као херојима који су поднели мучеништво за опште добро. У повратном ефекту, идејна матрица величања хероја доприносила је патриотској мобилизацији, снажећи морал и спремност за испуњавање „свете дужности“ учешћа у борби.⁹²⁵

У визуелизацијама палих ратника, жене су често добијале значајну улогу као актери слика. Саме изузете из учешћа у борби, у тематици рањених и бораца на самрти експлицитно су допуњавале канон мушких ратничких врлина. Оплакивање, туговање, као и неговање рањених, биле су улоге које су заокруживале читаву хероизацију палог борца. Као социјално прихватљива, женама је давана улога експресије емоција, које су у маскулинитетном концепту рата биле ускраћене самим мушкарцима. Њихова брига и неговање, жаљење и патња, осигуравали су идеју о смислу и пијетету поднете жртве ратника.⁹²⁶

У тим наводима компонована је слика Јарослава Чермака *Рањени Црногорац* (1874). Представа је рађена по поруџбини бискупа Јосипа Јураја Штросмајера, илуструјући ратне догађаје из 1862. године. Централну тему представља рањени командант Туро Пламенац, херој кога уским путем проносе на носилима.⁹²⁷ У колони иза је група мушкараца, један са превијеним ранама из борбе, међу којима се налази и дечак. Читав приказ употпуњавају фигуре жена. Расклоњене у страну, оне погнутих глава прате проношење рањеника, понеке и клечећи, у исказу дубоког пијетета. Путем таквог емотивног исказа жена, Чермак је на композицији комплетирао глорификацију хероја.

У истом ефекту су слику интерпретирали и оновремени коментари. Лист Србадија је објавио Чермакову слику, заједно са текстом појашњења. Призор је читаоцима представљен као „верна слика“, од уметника који је лично посведочио борби са Турцима у Црној Гори. У

⁹²⁵ K. Hagemann, *Of "Manly Valor" and "German Honor": Nation, War, and Masculinity in the Age of the Prussian Uprising against Napoleon*, *Central European History*, Vol. 30, No. 2 (1997), 187-220; O. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989*, Beograd 2014, 77-84, 115-170. Видети и: A. D. Smith, *Will and Sacrifice: Images of National Identity*, *Millennium: Journal of International Studies* 30, no. 3 (2001), 571-584.

⁹²⁶ K. Hagemann, *Of "Manly Valor" and "German Honor"*, 200-213.

⁹²⁷ F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 53.

дескрипцији сцене напоменуто је учешће жена и девојака, које су се уклониле на страну, те „гледају с поштовањем и болом на рањеника“. У закључку текста износи се мишљење да Чермакова слика верно приказује „велико поштовање јунаштва у црногорског народа, а онај онако достојно изражен бол на слици, чисто нам говори: тај је рањеник велики јунак црногорски“.⁹²⁸

Темом рањеника бавио се и Паја Јовановић, на једној од првих слика које је посветио мотивима са Балкана. Његово дело *Рањени Црногорац*, датира из 1882. године. Изложио га је на годишњој изложби студената бечке Академије, добивши том приликом и царску стипендију. Потом ће у каријери Јовановић насликати још три верзије ове слике.⁹²⁹ Мотив рањеника на самрти, сликар је сместио у ентеријер, као епилог оружаног сукоба. У просторији су окупљени саборци, од којих један држи у наручју тело рањеника, коме старији човек забринуту прилази. Једина која на сцени отворено исказује трагичност догађаја, јесте млада девојка. Склупчана на земљи поред самртника, њена глава је погнута у плачу. Са таквим приказом, лику девојке дата је улога каналисања емоције за палим ратником.

Прихваћена са патриотским значењима, Јовановићева слика нашла се више пута коментарисана у новинама, такође популарисана и графичким репродукцијама. Текстови у листовима доносили су описе слике, којима се усмеравала рецепција читалаштва. Године 1882. када је слика била изложена, чланак у Српским новинама објашњавао је приказ у коме су саборци рањеника неми сведоци туге, концентрисане око фигуре старца. То је отац самртника који је дошао да се опрости од сина, али храбро подносећи његову јуначку смрт. Појава девојке на сцени протумачена је, пак, наводом: „Кукавна јединица сеја прва се нашла крај брата рођена, к земљи пала па за братом горко нариче“.⁹³⁰ Календар Орао донео је такође међу својим илустрацијама и слику Паје Јовановића. Њено појашњење у патриотски надахнутом тону говори о јуначком страдању црногорског борца, свдећи у опису слике нарацију туге на два актера – старог оца и сестру која јадикује: „(...) али је мука и жалост тешка, што је у томе љутоме боју допадноу тешких рана и онај соко, који је био узданица и замена своме староме бабу, којим се јадна сеја заклињала. Ране су смртне, јер видимо да јуначки борац тек што није издахнуо. Јадна сеја пала уз брата па кука, у тај мах долази и стари бабо – сину јединцу на издан душе.“⁹³¹

⁹²⁸ *Србадија, лист за забаву и поуку*, год. II, св. 1, 1. јануар 1876, Беч, 13, 16.

⁹²⁹ М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, 80-81.

⁹³⁰ *Српске новине*, год. L, бр. 246, 6. новембар 1882, Београд, 1507.

⁹³¹ *Орао, велики илустровани календар за годину 1890*, ур. С. В. Поповић, Нови Сад 1889, 73-74, 128.

У сличној нарави био је креиран и рад *Рањеник Ђорђа Крстића*. Представа је била једна од Крстићевих радова инспирисаних устанком који се већ водио у Херцеговини, тик пред објављивање рата Србије и Црне Горе 1876. године. Нашао се изложен међу осталим радовима на уметничкој београдској изложби 1880. године.⁹³² У међувремену је овај цртеж изгубљен, те о његовом садржају информише графика, објављена у листу Србадија 1876. године.⁹³³ Крстић је композицију организовао са ослонцем на познату форму Пијете, постављајући тело рањеника на самрти у крило жене. Попут Јовановићеве слике, пали јунак је глорификован кроз контекст породице, која ће остати у тузи за својим заштитником. Емотивни моменат сцене наглашавало је присуство детета, малог сина који се привија уз тело оца на самрти, док жена брижно преповија његове ране.

Као прототип хероине која негује рањеника, у српској култури се утемељила фигура Косовке девојке, лик из истоимене народне песме.⁹³⁴ Њену прву визуелизацију урадио је Фердинанд Кикерец. Интересовање за народне песме, уметник је већ развио за време боравка у Црној Гори, што је пренео и на низ својих радова. Уљану слику *Косовке девојке* завршио је 1879. године, чему су претходиле и три скице рађене оловком. Исте године слику је излагао на првој Уметничкој и уметно-обртној изложби у Загребу. Рад је 1882. пуштен у серијско репродуковање, са олеографијама у издању Кочонде и Николића.⁹³⁵

Грађу за слику Кикерецу је дала народна песма Косовка девојка, коју бележи Вук Караџић.⁹³⁶ За своју композицију, сликар је одабрао моменат песме када девојка напаја Павла Орловића, рањеног младог барјактара:

„Измиче га из те многе крвце,
Умива га лађаном водицом,
Причешћује вином црвенијем
И залаже лебом бијелијем“⁹³⁷

У поставци сцене, Кикерецу је послужила иконографија Богородице са телом Христа у наручју, као архетип који је конотиран са жртвом палог јунака и утехом жене.⁹³⁸ На

⁹³² Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 24.

⁹³³ *Србадија, илустрован лист за забаву и поуку*, год. II, св. 6, Беч 1876, 85, 96; Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 194.

⁹³⁴ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 120.

⁹³⁵ М. Вреговас-Писк, *Ferdinand Quiquerez*, 30, 50, 104.

⁹³⁶ Анализа Косовке девојке у варијантама које бележи Вук Караџић и други приређивачи, у: Ј. С. Младеновић, *Косовка девојка: између колективног и индивидуалног: митолошке, историјске и сижејне компоненте епског лика*, Језик и књижевност у контакту и дисконтакту, т. I, ур. Б. Димитријевић, Ниш 2015, 191-207.

⁹³⁷ В. Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. 2, Беч 1845, 315-316.

⁹³⁸ М. Valeva, *Bulgarien im Bild*, 152-153. О симболичном коришћењу Пијете у приказима палих војника, видети и: О. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989*, Beograd 2014, 77-84.

композицији је тако рањени барјактар представљен у наручју девојке, која га брижно напаја из врча. Поред се налази још један кондир, алудирајући на стихове о води и вину. Попут визије у песми, њена хаљина је симболичне беле боје и засуканих рукава. Моменат клонулости али и јунаштва рањеника, изражени су покретима руку. Као и у стиховима, „десна му је рука осечена“ и крвава лежи изнемогло у крилу. Другом руком још увек чврсто држи непријатеља, чије се мртво тело простире поред. У позадини се шири поглед на равно поље, са телима бораца и црним птицама. Своју визију песме, Кикерец је актуелизовао кроз ношњу главних актера слике. За њу су му послужили костими које је упознао током боравка у Црној Гори и Херцеговини. О томе је у свом приказу писао Стеван Поповић-Вацки, преносећи расправу коју је са уметником водио током израде слике. Замерке му је још тада налазио у појединостима, какви су опанци које носи барјактар или једноставност ношње девојке, која је „морала бити племићког рода“. Како му је пак уметник посведочио, намера му је била да слици пружи што потпунији „народни облик“.⁹³⁹

Фигура хероине Косовке девојке постала је једна од популарних у националним наративима, истакнута као узорити пример за жене.⁹⁴⁰ Везано за слику Кикереца, Стеван Поповић-Вацки наводи да је Косовка девојка апотеоза „карактерној особини српскога женскиња, која је подржавала у срцу жеравицу народне мисли с колена на колена (...)“.⁹⁴¹ Лаза Костић ју је такође видео као пример из галерије жена народног песништва, која отеловљује истинску улогу жене. За Костића је Косовка девојка била облик „понајближи узору Српкиње, па тим узору и жене, како би се доказало, да жена, ако је права, узорита жена, није за јуначицу трагедије, па ма иначе била на највишем степену песништва па и саме трагичности“.⁹⁴² Јунакиње које дају потенцијал за драмско остварење биле су оне које улазе у „круг мушког делања“, оне које прелазе ограду мушке „смелости у злој намери“. Косовка девојка која вида ране и оплакује, остаје она која „не ради“, која се сама не бори, већ се у њој само огледа сва борба која се збива. По виђењима Костића, жена „што је ближа трагичним јуначицама, тим је даља од жене; а што је ближа жени, тим је даља од јуначица трагедије“. Вредност Косовке девојке је, пак, препознао као мотив који је требало да се нађе на сликарском делу, какво је за пример истакао Чермаково *Херцеговачко робље*. Као најбоље за изведбу слике Косовке девојке, видео је у том моменту уметнике Ђуру Јакшића и Стеву Тодоровића.⁹⁴³

⁹³⁹ С. Поповић-Вацки, *Косовка девојка*, Српске илустроване новине, за забаву, поуку, уметност и књижевност, год. II, бр. 19, 15. април 1882, Нови Сад, 105.

⁹⁴⁰ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 120.

⁹⁴¹ С. Поповић-Вацки, *Косовка девојка*, Српске илустроване новине, за забаву, поуку, уметност и књижевност, год. II, бр. 19, 15. април 1882, Нови Сад, 103; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 120.

⁹⁴² Л. Костић, *Јелисавета кнегиња црногорска*, Матица, лист за књижевност и забаву, год. V, бр. 8, Нови Сад 1870, 185-186.

⁹⁴³ Исто, 184-187.

Налажење узора за савремену жену у хероинама народних песама, био је чест наратив какав се сусретао у популарним чланцима. Фигуре Мајке Јевросиме, Кнегиње Милице, Мајке Југовића, едукативно су истицане женама као морални примери, у типологији основних женских улога, као мајке, сестре, супруге. Међу њима се невеста Косовка девојка устолочила као узор пожртвованости, „узвишен пример женске дужности у добу кад народ ратује“.⁹⁴⁴ Она је била немоћна да поред браће бије битку, али је негујући рањеног ублажила ратну несрећу.⁹⁴⁵ У тим наводима, Косовка девојка ће постати синоним за жену у ратним околностима и негу рањених бораца. У балканским ратовима је ангажовање жена понело исте симболичне компарације. Илустровани лист *Балкански рат у слици и речи* из 1913. године, међу своје прилоге уврстио је и текст посвећен раду Кола српских сестара у болничкој служби. У њему су тако њихове заслуге узвеличане овим поређењима: „Рад наших женскиња био је у складу са радом славних ратника и ако су, и јесу, хероји са Куманова. Прилипа, Битоља и Брегалнице достојни ратника Душана Силног и Милутина Великог, и за савремену се Српкињу може 'с правом рећи: да је достојна наследница Југовића Мајке, Царице Милице и Косовке Девојке.“⁹⁴⁶

У таквој атмосфери настала је и ликовна интерпретација Косовке девојке од Уроша Предића, која је у потоњем времену стекла култни статус.⁹⁴⁷ Предић је на својој композицији у многе поновио поставку коју је дао Фердо Кикерец, са фигурама рањеног Павла Орловића кога напада Косовка девојка, док је испод њега и убијено тело непријатеља.⁹⁴⁸ Започету 1914. пред светски рат, завршну верзију слике Предић је израдио 1920. године. Прва варијанта била је намењена управо Колу српских сестара, чији је национално-хуманитаран рад налазио симболично оличење у Косовки девојци.⁹⁴⁹ Предићева слика била је намењена штампању на картама, чија би продаја ишла у корист овог друштва. Друга верзија слике такође је рађена са намером репродуковања и то у олеографији, за Адама Чакловића из Загреба.⁹⁵⁰ Косовка девојка нашла се и на Предићевом нацрту за диплому Инвалидског фонда Свети Ђорђе, коју ради 1914. и поново 1930. године.⁹⁵¹ Његова замисао дипломе визуелно је артикулисала идеје о херојству и жртви војника, која је као подстицајни елемент укључивала и лик жене. У средишту је тако поред Светог Ђорђа приказана и сцена *Косовке девојке*, епитомизујући негу

⁹⁴⁴ Љ. Л.-ћ, *Неке знатније женске*, Женски свет, год. X, бр. 3, 1. март 1895, Нови Сад, 37.

⁹⁴⁵ Н. Ј., *Српкиње пре пет стотина година*, Женски свет, год. IV, бр. 6, 1. јун 1889, Нови Сад, 163-170.

⁹⁴⁶ *Балкански рат у слици и речи: 1912-1913*, уз сарадњу српских књижевника и ратника ур. Д. М. Шијачки, Београд 1922, 566, 634

⁹⁴⁷ М. Valeva, *Bulgarien im Bild*, 152-154; И. С. Савић, *'Косовка девојка' Уроша Предића: епско, митско, историјско*, Годишњак града Београда LXVI-LXVII (2019-2020), 11-27.

⁹⁴⁸ М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, 122-123.

⁹⁴⁹ За рад Кола српских сестара: Ј. Савић, *Коло српских сестара – одговор елите на женско питање*, Гласник Етнографског музеја у Београду 73 (2009), 115-132; М. Јовановић, *The Heroic Circle of Serbian Sisters: A History*, *Serbian Studies*, Vol. 24, No. 1-2 (2010), 125-139.

⁹⁵⁰ М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, 122-123, 274, 275.

⁹⁵¹ М. Јовановић, *Урош Предић (1857-1953)*, 125; М. Valeva, *Bulgarien im Bild*, 154.

рањеног јунака. У понављању иконографије Предић је изменио костиме актера, преносећи их у савремени моменат, са народном ношњом девојке и униформом војника. Са стране су, у два одвојена сегмента, представљени моменат ратног јунаштва и његов епилог. Десно су војници у храбром јуришу, са упереним пушкама и уздигнутом заставом. Њен пандан је сцена војниковог повратка кући, ратног инвалида, кога у загрљају и плачу дочекују жене.

СЛИКЕ ЖЕНА И РАТОБОРНА ЖЕНСКОСТ

Слике рата, артикулисане са атрибутима приписиваним роду, биле су такође окарактерисане и контрадикцијама. Представе жена као активних учесника борби такође су продуковане, иако су чиниле својеврсни упад у зону милитантног маскулинитета. Сама конструкција родне улоге која није фиксна, као и ратна ситуација која уноси неред у устаљени поредак, омогућавали су постојање таквог парадокса, који је прослављао неубичајени приказ женског отвореног пркоса. У визуелној уметности обликован је најчешће у тематици ратне хероине, идеала истицаног као пример женског патриотског деловања и пожртвованости у рату.⁹⁵²

Поједине историјске слике са сценама битки, назначавале су женску ратоборност уврштавањем фигуре жене као активне учеснице боја. Такав пример може се наћи на слици *Пад Сталаћа* од Ђорђа Крстића.⁹⁵³ Предлог за тему слике дао је француски сликар Леон Бона (Léon Bonnat), који се 1895. нашао у Србији као гост краља Александра Обреновића. Приликом обиласка Србије, Бона се пред рушевинама Сталаћа упознао са причом о паду града у 15. веку, дајући одмах и предлог за израду слике овог историјског догађаја. За њу је краљу препоручио Ђорђа Крстића, као српског сликара кога је највише ценио. Слика *Пад Сталаћа* била је потом припремљена за слање на париску Светску изложбу 1900. године, да би се 1901. нашла изложена пред београдском публиком у Народном музеју.⁹⁵⁴

Крстић се за израду слике припремао, прикупљајући материјал попут старог оружја и обиласка утврђења.⁹⁵⁵ Потврду историјског догађаја давао је запис Константина Филозофа о извесном властелину, који је Сталаћ бранио 1413. од турског напада, све док у њему није изгорео. У предању и народним песмама град је везиван за Тодора од Сталаћа, као и за војводу Пријезду у опевању пада овог утврђења.⁹⁵⁶ У крајњој изведби слике, Крстић је дао интерпретацију догађаја као епски приказ битке, у зидинама запаљеног Сталаћа. Као кулминацију његове херојске одбране, Крстић је представио кулу коју мачем брани главни јунак, Тодор од Сталаћа, од непријатеља који надире уз лестве. Поред хероја битке, Крстић је

⁹⁵² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 119; I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, 175-177.

⁹⁵³ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 119; Ј. Николић, *Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића*, 181-185.

⁹⁵⁴ Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 30, 51-52, 206-208; И. Борозан, *Археолошка алегорија: Пад Сталаћа Ђорђа Крстића*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XXIV-2 (2020), 155-173.

⁹⁵⁵ Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 206-207.

⁹⁵⁶ М. Detelić, *Епски градови: лексикон*, Београд 2007, 408-409.

у представу увео и његову жену, појачавајући целокупни ефекат драме.⁹⁵⁷ Тик поред Тодора, она преко тела њиховог убијеног сина баца камење на нападаче, придружујући се борби против очито многобројнијег непријатеља. Таква инсценација са женом у ратничкој акцији била је Крстићева инвенција, која није налазила упориште у сачуваним предањима и спису о паду Сталаћа. Како је приметио Никола Кусовац, композиционо решење Крстићеве целокупне сцене наликовало је слици Берталана Секелђа *Жене из Егера* (1867),⁹⁵⁸ која је иначе хероизовала чин борбе жена са турским освајачем.⁹⁵⁹ Томе се може придодати и сличност приказа једне од фигуре жена, која се на зидинама спрема да сручи камење на непријатеља. С друге стране, Крстићева слика са женом у ратничкој улози имала је своју паралелу у позоришном комаду, који се играо управо у време његовог рада на композицији. Представа *Тодор од Сталаћа* од Милоша Цветића, извођена на сцени београдског Народног позоришта 1892. и 1898, рађена је по узору на епску поезију, са ликом Тодорове супруге Јелице коју је он спасао од ропства. У првом изласку на сцену, Јелица се појављује у ратничком оклопу. Њен текст такву појаву оправдава бурним временима, која су чак и слабим женама наметнула то „тешко железно“. У читавој драми лик Јелице креиран је са цртама борбене јунакиње, док је инверзија устаљених родних улога учињена и са ћерком Ружицом. С обзиром да немају мушког порода, Тодор и Јелица одгајају је као сина Војина, малог витеза спремног за борбу и одбрану замка.⁹⁶⁰

Исти мотив пожртвованости, у којој жена преузима ратничке атрибуте, поновио је и Крстић у сценарију заједничке борбе Тодора и његове жене. Њено учешће наглашавало је одважност, као и тренутак одбране која ће имати трагичан епилог, на шта су већ упозоравала тела убијених, као и ватра која се шири зидинама. Оновремени написи поводом београдске изложбе преносили су такве утиске о слици, свака доносећи помен трагичности борбе, у којој је била запажена и фигура Тодорове жене. У Вечерњим новостима, на пример, помиње се љуба Тодорова, која „свом снагом, коју улива очајност, баца на непријатеља камење“.⁹⁶¹ Михаило Валтровић такође у свом чланку напомиње да су Тодор и његова жена, он са ножем у јуначкој

⁹⁵⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 119; Ј. Николић, *Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића*, 181-185.

⁹⁵⁸ Н. Кусовац, *Слика Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 52.

⁹⁵⁹ J. Papp, *Female body—male body: The valiant Hungarian women of Eger and Szigetvár from the 16th century in historiography, literature, and art*, *Cogent Arts and Humanities* 3 (2016), 11-17.

⁹⁶⁰ М. Д. Стојковић, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890-1918)*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2015, 51-59.

⁹⁶¹ Текст из Вечерњих новости од 3. III 1901. пренет је у: *Изложбе у Београду 1880-1904*, прир. М. Коларић, Београд 1958, 119.

борби, она са камењем, приказани у покретима који износе „најјачи јуначки и очајнички отпор“, чинећи као група врхунац страхоте и значајност насликаног догађаја.⁹⁶²

Међу сликама које су уврстиле жену као актера борбе, налази се и дело Катарине Ивановић. Инспирирана темама из српске прошлости, једну од својих историјских композиција посветила је догађају из Првог српског устанка. Сliku данас познату под именом *Освајање Београда 1806*. радила је у два наврата. Прву композицију извела је 1844/45. за време студија у Минхену. Како је и сама записала, њена жеља је била да сликом овековечи борбу Узун Мирка, због чега је у том моменту читала *Историју српског народа*, што се вероватно односило на дело Леополда Ранкеа (*Српска револуција*). Истој теми сликарка се посветила касније, у раздобљу њеног живота у Стоном Београду између 1865. и 1873. године.⁹⁶³ Ова слика је данас део колекције београдског Народног музеја, где је пристигла заједно са другим сликама дарованим од Катарине Ивановић.

Како је прва верзија слике у међувремену изгубљена, остала је непознаница у којој мери је поновила композицију на наредној варијанти. Са сигурношћу се, пак, може утврдити да је за нову слику могла користити искуства стечена током кратког боравка у Београду, попут познавања особености костима или аутентичног изгледа неких од устаника.⁹⁶⁴ Сliku освајања Београда Катарина је поставила као приказ грађен у епској структури, која је обједињавала неколико кључних момената битке за град. Тако је низ сцена доносио приказе борбе, устаника и турске војске, међу којима се препознају и ликови попут Узун Мирка у средишту или Карађорђа у позадини. Тела палих и рањених испуњавају први план, док се у позадини види цамија обасјана пламеном. У приказ битке Катарина је увела и ликове жена, које нису све биле носиоци истог навода. Као актери сцене, обележавале су супротстављене принципе женске пасивности и екстраординарност жене у ратничкој улози. Тако се у метежу битке која се одвија у првом плану, налази и једна женска фигура, ратница у живом покрету и са упереном кубуром. Истакнута у десном делу слике, њена појава чини својеврсни пандан приказу палог устаника на супротном крају композиције. Оно што, међутим, доноси недоумицу у вези њеног лика, јесте костим који носи. Своје познавање женске одеће карактеристичне за Србију, Катарина Ивановић је користила подједнако и за представе турских жена, не остављајући могућност да он буде јасан носилац идентитета приказане жене у боју. Насупрот фигури ратнице, у другом плану композиције налазе се две групе турских жена, које заједно са децом

⁹⁶² Чланак Михаила Валтровића из Бранковог кола за 1901. годину пренет је у: *Изложбе у Београду 1880-1904*, прир. М. Коларић, Београд 1958, 121.

⁹⁶³ Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 87, 89; М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 36-37, 172-173; Н. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 45-46.

⁹⁶⁴ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 36-37.

прате борбу стојећи испред кућа. Да су у питању турски хареми, сликарка је овог пута јасно назначила, приказујући поједине фигуре са обмотаним веловима. У једној од група је и представа црнкиње, симболична фигура харема, док је испред те скупине и Турчин који са женом у загрљају пуца. Мотив турских жена је свакако појачавао османски елемент на слици, као типична оријенталистичка пројекција. У свом опусу Катарина Ивановић је такође имала и слику са приказом из харема, као популарни оријенталистички мотив.⁹⁶⁵ С друге стране, присуство турских жена које на сцени учествују као беспомоћни сведоци, давало је простора за множину потенцијалних значења. Једно од њих могло је упућивати на саме устанике, као додатна компонента њиховог величања, у улози моралних ратника који не озлеђују жене. Контрастно писаним изворима о устаницима, који су говорили о другачијем сценарију судбине турских жена,⁹⁶⁶ у садржају историјске композиције елемент етичности хероја био је пожељна норма. У структури коју Катарина Ивановић сложено гради, на то је управо могла реферисати поставка са Карађорђевићим ликом, као вођом групе устаника, приказаног непосредно испод једне од скупина жена. Таква поставка уклапала се у наративе који су Карађорђевићев лик уздизали у улози праведника, између осталог и као вођу који је забранио освету и кажњавао неморал својих војника.⁹⁶⁷ У томе се слика Катарине Ивановић испоставља као јединствено дело, у целокупној сликарској продукцији која је меморисала Први српски устанак, успостављајући релацију између устаника и турских жена.⁹⁶⁸ За конкретизацију такве Карађорђево улоге у освајању града, сликарки су могли послужити стихови Симе Милутиновића Сарајлије, књижевника који је Катарини Ивановић похвалном песмом лично посветио своје *Тросестринство*. Његов спев *Србијанка* о Првом српском устанку, у деловима посвећеним освајању Београда, опевају Карађорђа као заштитника турске нејачи од освете устаника, у насталом ратном метежу:

„Залуд' вожде к'о хранителі прави
Свуд' пролета по вароши скрози,
Вичућ', бранећ', да слабеж несіеку,

⁹⁶⁵ I. Ćirović, *Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian Orientalism*, 257-258.

⁹⁶⁶ Д. Антонијевић, *Насиље над женама и сексуални морал: потиснута повест устаничког доба у Србији*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. XLVII, Београд 1998, 71-75; Б. Златковић, *Први српски устанак у говору и у твору. Анегдоте и сродне приповедне врсте усмене књижевности о Првом српском устанку*, Београд 2007, 171-174; V. Jovanović, "Good" Turks and "Evil" Ones: Multiple Perspectives on the Turkish Community Reflected in Serbian Sources of the Early Nineteenth Century, *Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans*, special issue of *El Prezente: Studies in Sephardic Culture* vol. VII & Menorah: Collection of Papers Vol. 3, Moshe David Gaon Center for Ladino Culture, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel, 2013, 89-91.

⁹⁶⁷ Б. Златковић, *Први српски устанак у говору и у твору*, 70, 83-86.

⁹⁶⁸ О Првом српском устанку у уметности 19. века: А. Марковић, *Први српски устанак у уметности и визуелној култури Кнежевине/Краљевине Србије (1842-1918)*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2022.

Нити с' реда когагод' уфате,
Но да робе, и доводе к' ніему“

На другом месту се, пак, узвеличава његов однос према заробљенима:

„А сво робіе здраво доставліено
У чжаміе затворио ніине,
Намак'о им пића и іестива,
Све под стражом чуваіућ' их своіом,
Разостврни да им неб' што више.“⁹⁶⁹

Исти мотив Карађорђа као строгог праведника, нудили су и позоришни комади, какав је био Иштвана Балоба. Мађарски писац је 1818. са својом трупом отворио позориште у Стоном Београду, месту у ком је такође живела Катарина Ивановић. Његово дело *Црни Борђе или Освајање Београда од Турака* (István Balogh, *Cernyi Gyuro vagy Belgrádnak megvétele a Törököktől*) из 1809. или 1812, превео је Јоаким Вујић, а потом га прерађеног и штампао у књизи 1843. године, што је омогућило да се представа вероватно цео век играла на мађарским и српским сценама.⁹⁷⁰ Сценарио комада је доносио лик Карађорђа који забрањује пљачку и узимање плена, строгог у начелима очувања части. Због тога одузима живот и свом рођеном брату, јер је подлегао љубавним страстима према девојци Туркињи.

Ратни сукоби у Црној Гори и Херцеговини, посебно су иницирали продукцију слика на којима се жене појављују у ратничким улогама. Од друге половине XIX века, наратив о Црногоркама као јунакињама попримао је замах, утврђујући се као идеал женског патриотизма и пожртвованог родољубља.⁹⁷¹ Идеализација жене у националном кључу може се пратити кроз литерарна дела, у којима је битан аспект чинио навод о њиховој храбрости и подршци у рату. Пример таквог хероизирања жене даје први књижевни часопис у Црној Гори, насловљен Црногорка. Његово штампање 1871. започело је са доношењем на првој страни листа песме *Попутница „Црногорки“*.⁹⁷² Оснивач листа Јован Сундечић у песми је опевао лик Спартанке Црногорке, као оне која ножем влада и која војнику пушке пуни, сумирајући њен карактер речима „и на дому домаћица, и у муци јуначица“. У истом часопису Сундечић је такође објавио и прозно дело *Црногорке јунакиње*, описујући индивидуалне хероине истакнуте у окршајима

⁹⁶⁹ *Србианка Симеоном Милутиновићем Сарајлиом*, част втора, у Липисци 1826, 111, 114.

⁹⁷⁰ А. Ујес, *Карађорђе у драми и позоришту*, Београд 1970, 17-100.

⁹⁷¹ I. Ćirović, *Orientalism, Nationalism, and the Balkans: The Image of the Montenegrin Woman*, Culture of remembrance, visibility, and crisis in the Balkans (17th-20th Century), ed. N. Makuljević, Belgrade 2021, 103-122.

⁹⁷² Ј. Сундечић, *Попутница „Црногорки“*, Црногорка, прилог „Црногорцу“ за забаву, књижевност и поуку, год. I, бр. 1, 10. јул 1871, Цетиње, I (br. 1, god. I, 1871).

с Турцима.⁹⁷³ Мотив учешћа жена у рату нашао је своје место и у делу црногорског књаза Николе I Петровића. У посвети Црногоркама своје драме *Балканска царица*, опевајући њихове патриотске заслуге у стиховима, осврнуо се и на несебичну помоћ и пожртвованост жена у биткама.⁹⁷⁴

Иста слика о ратном херојству жена утемељена је и у радовима српских писаца о животу у Црној Гори, какви су били Милорад Медаковић, Арса Пајевић или Љубомир Ненадовић.⁹⁷⁵ Њихови списи укључивали су део посвећен описима Црногорки, у којима је понајвише величано њихово родољубље и храброст, пожртвованост за дом и домовину, превасходно у улогама подршке мушкарцима у борби. Арса Пајевић сумира своја сведочанства о ратној подршци жена, констатујући њихов карактер: „Црногорка ратује као мушко, и само што не сече турске главе, подноси сваку јуначку муку, какву ни мушки свуда подноситит не могу“.⁹⁷⁶ У Медаковићевим белешкама се може наћи и осврт на мајчинство Црногорки, истакнуто у патриотском наводу о заслугама за одгајање синова јунака: „Ова је рађала јунака и подизала са великом муком. Ова је подижући младо чедо још у колевци уљевала му лепше осећање за своју постојбину на јуначком мегдану. Њихајући га, пева му јуначке песме, доји га млеком јуначкијем, напуњаму срце оним, што га подстиче на снагу јуначку; учи га, како ће пасати оружје, како ли ће крвнике гађати, како ли светити оца и брата и покајати своје старе (...)“⁹⁷⁷

У бројним описима страних путника кроз Црну Гору, такође се могу наћи чести осврти на несвакидашњу храброст и учешће жена у ратним сукобима.⁹⁷⁸ Павел Ровински тако бележи да су жене „стално пратиле војску носећи својим мужевима, очевима и браћи провијант и муницију и истовремено односећи са бојног поља и видајући рањенике“, као и да су многе од њих у тим прилика гинуле или биле рањене.⁹⁷⁹ Сличне наводе понавља Вилијам Дентон, бележећи у националним песмама опеван хероизам жене „која не само да је журила до бојишта и натраг са храном за свога мужа обузетог жестоком борбом, већ је уз њега стајала у дуготрајном сукобу, пунила му пушку, носила његов барјак на бојном пољу, чак му и помагала

⁹⁷³ М. Nikčević, *Jovan Sundečić (1825-1900) – pjesnik integracionog slavjanstva*, Croatica et Slavica Iadertina, vol. VI, 2010, 347.

⁹⁷⁴ Н. Петровић Његош (Никола I), *Балканска царица: драма у три радње*, Цетиње 1886, 1-6.

⁹⁷⁵ М. Медаковић, *Живот и обичаи Црногораца*, Нови Сад 1860; А. Пајевић, *Из Црне Горе и Херцеговине: успомене војевања за народно ослобођење 1876*, Нови Сад 1891; Љ. П. Ненадовић, *О Црногорцима: писма са Цетиња 1878. године*, Нови Сад 1889.

⁹⁷⁶ А. Пајевић, *Из Црне Горе и Херцеговине*, 448-449.

⁹⁷⁷ М. Медаковић, *Живот и обичаи Црногораца*, 19-20.

⁹⁷⁸ Изводе из писаних извора о Црногоркама у ратовима, доноси: N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, Podgorica 2011, 253-268.

⁹⁷⁹ П. Аполлонович Ровинский, *Черногорія въ ея прошломъ и настоящемъ*, томъ II, часть 1, Санктпетербургъ 1897, 235; N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, Podgorica 2011, 253.

са мачем у руци, у одбрани њихове заједничке земље“.⁹⁸⁰ Винифред Гордон у свом спису доноси истоветне описе улоге црногорских жена: „Жене су те које у рату преносе за војску. То су те дивне жене и мајке, које данима пешаче за борцима, натоварене намирницама и муницијом, право на ватрену линију, где често страдају или бивају рањене. Познати Црногорац, доктор Гргић, причао ми је да би током борби ове зиме жене ходале по три дана, доносећи храну својим људима; виделе би их на кратко и потом с муком пешачиле назад, понављајући ово сво време по било ком зимском времену. Њихови товари често су били и по 40 фунти! Храбре, издржљиве и од помоћи као спартанске мајке старих времена (...)“.⁹⁸¹ Уз описе учешћа Црногорки у ратовима, у писаним наративима се често правио осврт и на општи модел понашања у коме је ратничка храброст жена налазила израза, пре свега кроз мајчинство и одгајање синова као неустрашивих бораца, као и у порицању страха и емоција приликом испраћаја мушкараца у рат.⁹⁸²

У свом путопису, Аделина Ирби и Џорџина Мекензи су такође забележиле подршку жена у боју: „Жене су редовно одлазиле у стан носећи људима својим хране и ракије па се онда враћале кући да чувају децу, ткају платно, и обрађују земљу. Али се у понеке дане жене не враћаше дома; јер ако се битка отпочела оне би остале да гледају наместивши се на високој стени па одатле соколећи јунаке узвикујући "Напред, напред, јунаци српски! за крс часни и слободу српску!" Ако ли би јунаци узмакли натраг, оне би одмах повикале: "Срамота, срамота! Зар сте ви људи? Дајте амо нама оружја, ми ћемо да се бијемо!"“.⁹⁸³ Ирби и Мекензи су забележиле и позитиван однос мушкараца према женској иницијативи и преузимању улоге јунака на бојном пољу. О томе оне наводе: „Али међу тим Црногорцима није ни мало противно нити што подозревају, ако се каква женска издигне изнад обичнога свога ниског положаја. "Зашто не би радиле као и ми ако за то срца имају?" Ове смо речи чуле из уста једнога Црногорца. Жену која је учествовала у одбрани своје отаџбине, јако цене и поштују и певају у народним песмама.“⁹⁸⁴ О женама које су самостално улазиле у борбу са непријатељем, испредале су се приче, па се у путопису преносе неке од њих: „...Енглеz инџинир на Скадарској ватрењачи причао нам је како се по Скадру говорило, да су отимајући Ријеку опазили где се из куће једне на маломе једном брежуљку пуца, и више људи који туда пролазаху беше оборено. Држећи да је ту каква чета засела, Турци послаше по топ а међу тим чета једна Албанаца снажно јуриши. Нико им не стаде на пут, па иза прорешетаног зида опазеше једну

⁹⁸⁰ W. Denton, *Montenegro: its people and their history*, London 1877, 86; N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, 257.

⁹⁸¹ W. Gordon, *A woman in the Balkans*, London 1916, 281.

⁹⁸² N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, 253.

⁹⁸³ А. П. Ирби, Џ. Мјур Мекензи, *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*, Београд 2007 (фототип. изд. из 1868), 435-436.

⁹⁸⁴ Исто, 498-499.

Црногорку са две пушке, и њезнога малог синчића који јој пуњаше пушку што је брже могао док она другом пуцаше“.⁹⁸⁵

Овакав вид женске милитантности треба разумети пре свега у културолошким оквирима саме средине. Улога жене у Црној Гори није са тог аспекта била екстраординарна, већ је репродуковала исте друштвене вредности патријархалног поретка.⁹⁸⁶ Иако је њихова милитантност превазилазила уобичајене родне нормативе, она ипак није претпостављала самосталност. Женска борбеност се налазила искључиво у служби подршке мушкарцима, самим тим остајући у зони патријархалног реда. Са таквим предусловом, ратоборност Црногорки могла је да погодује као тема у визуелним и литерарним делима, као персонификација спартанског духа и идеал пожртвованог родољубља, женске храбрости која се супротставља недаћама.

Међу српским уметницима који су са интересовањем пратили ратна дешавања у Црној Гори, свакако предњачи Ђура Јакшић. Једна од његових првих историјских композиција била је посвећена *Боју Црногораца са Турцима* (1848).⁹⁸⁷ Године 1862, када поред устанка у Херцеговини избија Црногорско-турски рат, Ђура Јакшић у својим песмама даје подршку, истовремено позивајући да се и српска званична политика определи за рат. Исте године насликао је неколико дела, која су величала херојство и борбу устаника. Данас свакако најпознатија јесте слика *Устанак Црногораца* (1862).⁹⁸⁸ На њој је Јакшић приказао групу црногорских бораца, постављену на стени у кршовитом пределу. Сваки од учесника је представљен у акту борбе, са кубурама или стењем које се спрема да баци. Само лик једног старца остаје као посматрач, чије присуство симболички означава удруженост нације у борби.⁹⁸⁹ Тријумфални карактер сцене назначавала вертикала у којој су фигуре поређане, заједно са барјактаром постављеним у врху, док је непријатељ са којим се води борба остављен само као сугестија. У групи устаника налази се и једна женска фигура, којој је Ђура Јакшић у композицији дао наглашену улогу. Она није само још један од бораца, појава која би симболички означила придруженост и помоћ жена у рату. За разлику од осталих актера, управо она у руци победоносно уздиже одсечену главу непријатеља.

⁹⁸⁵ Исто, 436; И. Зарић, *У служби политичког аргумента: представа балканске жене у путопису Аделине Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, Европска слика балканске жене, ур. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 81-82.

⁹⁸⁶ N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, 253.

⁹⁸⁷ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 220-222.

⁹⁸⁸ Исто, 227-230.

⁹⁸⁹ Исто, 227.

Исти мотив Јакшић је поновио у стиховима своје песме *Црногорац Црногорки*, писане када ради и слику 1862. године. Рањени борац призива у песми помоћ Црногорке, остављајући њој као завештање освету:

„А кад паднем, горски лаве,
Моја лепа Црногорко,
Тешке ране и крваве
Нек замене турске главе!
Ох, свети ме, Црногорко,
Не кукањем и са плачем,
Већ кравим љутим мачем:
У бој, у бој, Црногорко!“⁹⁹⁰

У завршним стиховима Јакшић је проширио лик жене као осветнице, враћајући је на улогу мајке, као оне која треба да узгоји синове, будуће осветнике, чиме је употпунио утврђени наратив о женама Црне Горе. У свом ликовном делу је женском лику доделио исту симболичку улогу, преносећи на њу и читаву идеју ратног тријумфа над непријатељем. Визуелна појава жене са одсеченом главом, била је уједно и слика експлицитне бруталности, коју је додатно проблематизовао родни аспект. Призор је иконографски могла аргументовати референца на мотив старозаветне јунакиње, Јудите са главом Холоферна, популарна тема која је својим симболичким слојем погодовала за идејну паралелу. Комплекс значења теме Јудите у уметности, као *exemplum* херојства жене, борбе против тираније, женске врлине која опонира демонизованом непријатељу, давала је основу да и хероина савременог доба буде тумачена у истом контексту.⁹⁹¹

У таквом сплету значења, Црногорка се појављује и у раду чешког уметника Јозефа Хутарија. Међу сликама за које је нашао инспирацију када је ратне 1862. године обишао Црну Гору,⁹⁹² налази се и представа насловљена *Црногорска Јудита* (*Černohorská Judyta*). Објављена је у чешком часопису (*Zlatá Praha*), као илустрација за истоимену песму Елишке Краснохорске (*Eliška Krásnohorská*).⁹⁹³ Тематски пропраћена стиховима песме, представа Хутарија доносила је фигуру жене, која у рукама држи сабљу и одсечену главу турског непријатеља. Попут Ђуре Јакшића, Хутариј је своју верзију Црногорке понудио као хероину

⁹⁹⁰ *Сабрана дела Ђуре Јакшића. Песме*, прир. Д. Иванић, Београд 1978, 90.

⁹⁹¹ P. Renate, *The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means, Dressing Up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*, eds. A. Usandizaga and A. Monnickendam, Amsterdam and New York 2001, 111-126.

⁹⁹² F. Šistek, *Naša braća na jugu*, 46, 57.

⁹⁹³ *Zlatá Praha: Obrazkový časopis pro zábavu a poučení*, роčníк III, číslo 11, 1886, 338, 340.

са конкретним почињеним убиством, дајући јој симболички кроз референцу Јудите легитимност за чин сурове освете.

Жену као осветника Ђура Јакшић је опевао и у својој песми *Невеста Пивљанина Баје*, писаној 1862. године. Хајдучки четобаша из Пиве из 17. века, опеван у више народних песама, послужио је као јунак Јакшићу за песму, у којој његову смрт свети невеста Милева. Прерушавајући се у његово ратничко рухо, она одлази у харем бега Љубовића и одсеца му главу, у ултимативном чину освете.⁹⁹⁴ Познато је да је Јакшић исте године урадио и слику *Милева*. Како јој се већ у наредним деценијама изгубио траг, остало је као непознаница који тачно део из песме се могао наћи на овој сликаној представи. Једини њен евентуални траг представљало би дело приписано Јакшићу, из приватне колекције. Сликана на металној подлози, сцена приказује моменат када Милева спасава из воде Бају Пивљанина.⁹⁹⁵

Године 1862. Јакшић је још једном сликом тематизовао херојство Црногорки у рату. Слика *Јуначка смрт* помиње се још и као *Погибија барјактара* и *Смрт црногорског барјактара*. Садржај изгубљене слике познат је према илустрацији, коју је Јакшић 1866. послао листу Београдске илустроване новине.⁹⁹⁶ Објављена на насловној страни, слика је доносила представу жене на бојном пољу, херојску фигуру која из руку палог ратника преузима барјак. Слика је пратила истоветно насловљен текст *Црногорка*, који је доносио причу о догађају из битке код Белопавлића. У њој се као главни јунак појављује мајка, која је на бојном пољу преузимала барјак из руку сваког од палих синова, на крају га носећи сама, уз поклич да ће га држати док не одрасте и њено унуче. О овом јуначком подвигу мајке певали су и стихови Јована Сундечића *Мајка Црногорка*.⁹⁹⁷ Исти наратив преносио се и усмено, као истинит догађај. Ирби и Мекензи такође бележе у свом путопису ову причу о мајци, коју им је поносно казивала једна жена „која је и сама била уз њу“.⁹⁹⁸ Инспирисан причом о јуначком подвигу мајке, Ђура Јакшић ју је поставио као главног актера своје представе. Она добија улогу носиоца најважнијег симбола битке, барјака који не сме да падне, чак ни у најтежим моментима какав би за мајку била смрт сина. Иста прича послужила је Јакшићу као инспирација и за песму *Барјактаровићи*, писану исте 1862, у коме је поновио мотив подршке жена охрабривањем јунака, пратећи их на „жртвеник домовини“.⁹⁹⁹

⁹⁹⁴ *Сабрана дела Ђуре Јакшића. Песме*, 263-291.

⁹⁹⁵ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 241-244.

⁹⁹⁶ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 119; С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 230-233.

⁹⁹⁷ С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, 230.

⁹⁹⁸ И. Зарић, *У служби политичког аргумента: представа балканске жене у путопису Аделине Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, 436.

⁹⁹⁹ *Сабрана дела Ђуре Јакшића. Песме*, 260-262.

У домаће уметнике, који су делима коментарисали устанке у Херцеговини и Црној Гори, уврстио се и Ђорђе Крстић. Два његова цртежа која тим поводом ради, постављала су жену као главног протагонисту. Представа *Црногорка на стражи* (1877) доносила је приказ мајке са дететом у наручју. Наоружана, она чува стражу осматрајући са литице, док се у позадини одмара група ратника. Сличну композицију Крстић је креирао и на цртежу *Херцеговка на стражи* (1876).¹⁰⁰⁰ То је такође поставка са женском фигуром, која осматра стојећи на стенама. Битна разлика је учињена са тим да је овог пута жена, у лику младе девојке, транспонована у улогу самосталног ратника. Са оружјем у рукама, заденутим и за појас, њена поза одаје самоуверену ратницу, која стражари надгледајући град са џамијама, симболичну ознаку непријатеља. У оваквој милитантној иконографији хероине, Крстић се у великој мери послужио алегоријском ликовном формом, какве су карактерисале представе нације и територије, персонификоване женском фигуром. Тако је и у приказу Крстићеве изложбе 1880. године, Стеван Ђурчић приметио паралелу Херцеговке са популарном сликом Германије која стражари на Рајни.¹⁰⁰¹

Ратоборност која је пратила наратив о женама Црне Горе, нашла је свој одраз и у сликама других уметника. Инспириран ратним дешавањима, 1876. године руски уметник Василиј Дмитријевич Поленов израдио је портрет *Црногорка (Черногорка)*, током свог боравка у Паризу. Исти женски модел и слична ношња послужили су му потом и за представу *Херцеговка у заседи (Герцеговинка в засаде)*.¹⁰⁰² Слика је доносила приказ жене са пиштољем у руци и сабљом заденутом за појас. Склоњена у стеновити пејзаж, она напето осматра, спремна да употреби оружје. Слична поставка нашла се на слици *Црногорка на обрани* Влаха Буковца. Такође рађена у Паризу током уметникових студија, са њом је и дебитовао на Салону 1878. под називом *Епизода из црногорског рата (Episode de la guerre du Monténégro)*.¹⁰⁰³ Слика доминира женска фигура, одевена у костим ових крајева. Ослоњена на стене, она држи нож у чврстом захвату, слутећи присуство непријатеља.

Две слике могу се узети као примери визуелизација комплексног значења, које су увезивале појмове женскости, милитантности и ратних опасности. Представа ратница је уопштено била слика изазовних значења, где је мешање фемининитета и ратоборности доносило проблематични аспект, као контрадикторни термини родних конвенција.¹⁰⁰⁴ Слике Поленова и Буковца, пак, могућну провокативност жене као ратнице разрешавале су

¹⁰⁰⁰ Н. Кусовац, *Сликарь Ђорђе Крстић: 1851-1907*, 146, 147, 200; I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, 176; J. Николић, *Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића*, 176-181.

¹⁰⁰¹ *Изложбе у Београду 1880-1904*, прир. М. Коларић, Београд 1958, 11.

¹⁰⁰² М. И. Копшицер, *Поленов*, Москва 2010, 152.

¹⁰⁰³ V. Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb 2005, 22-23.

¹⁰⁰⁴ L. Nochlin, *Representing Women*, London 1999, 35-57.

умањивањем њиховог претећег потенцијала. Иако наоружане попут ратника, представљеним фигурама је оружје чинило и једини борбени атрибут. У ставу и изгледу жена изостаје самопоуздање снажног ратника, док је акценат и даље био усмерен на идеализацију женске лепоте. Доза одлучности наговештена је благо намргођеним лицима, упућујући више на стање примораности на одбрану, него на борбену агресивност. Обе наоружане жене визуелизоване су као амбивалентност између ратничке одбране и рањивости, пружајући слику која није провоцирала очекиване нормe женскости, нити чинила интрузију у маскулинитетну зону рата. У крајњем ефекту, оне нису отеловљење насилног атрибута, већ слика емоционалног садржаја, која упућује на опасност од агресора и присиљеност жене да одбрани своју част. Пред публиком, оне су имале капацитет представника нереда који доносе тамошњи ратови. Остављањем да у томе самостално делују, без материјализованог непријатеља који се само слуги, обезбеђен је визуелни аранжман који је публици давао простора и за емпатисање, али и за уживање у појавама жена. Посебан значењски слој у томе давала је не само потенцијална угроженост већ и одсуство мушкарца спасиоца, као ургирајући елемент за машту посматрача.¹⁰⁰⁵

У корпусу слика Црногорки, налазе се и оне где је тема увезана са улогом мајчинства, кроз мотив наоружане чуварке детета. Француски уметник Теодор Валерио (Théodore Valerio) израдио је мноштво представа са свог путовања по Црној Гори 50-их година 19. века. Међу њима се нашла и сцена са женом, која опремљена оружјем стражари поред колевке.¹⁰⁰⁶ Такав приказ појашњавао се у путопису Шарла Иријарта (Charles Yriarte), у коме су Валериове графике послужиле као илустрације.¹⁰⁰⁷ Он се заправо односио на обичај из Црне Горе, да мушкарци пред улазак у цркву, оружје остављају једној од старијих жена на чување. Валерио је ову сцену извео и у варијанти уља на платну, на којој је више истакао централни мотив монументализоване фигуре мајке с оружјем, која брижно чува дете.¹⁰⁰⁸

Слична тематика наоружане младе мајке покрај колевке, појављује се и на слици немачког уметника Рихарда Линдерума (Richard Linderum). Насловљена *Црногорка на стражи* (*Die Wacht der Montenegrinerin*), нашла се публикована 1886. у немачком листу (*Die Gartenlaube*). Слику је у часопису пратила и песма Фриде Шанц (Frida Schanz), која је својим садржајем битно одређивала рецепцију слике.¹⁰⁰⁹ У стиховима се наглашавала патња жене,

¹⁰⁰⁵ I. Ćirović, *Orientalism, Nationalism, and the Balkans: The Image of the Montenegrin Woman*, 112.

¹⁰⁰⁶ О представама Црногораца у делу Валериоа: I. Brajović, *Re-prezentacije Crnogoraca Teodora Valerioa*, *Историјски записи*, год. XC, 1-2 (2017), 69-82.

¹⁰⁰⁷ C. Yriarte, *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise, l'Istrie, le Quarnero, la Dalmatie, le Monténégro et la rive italienne*, Paris 1878, 443.

¹⁰⁰⁸ I. Brajović, *Re-prezentacije Crnogoraca Teodora Valerioa*, 73-75.

¹⁰⁰⁹ F. Schanz, *Die Wacht der Montenegrinerin. Zu dem Bilde von Richard Linderum (S. 141)*, *Die Gartenlaube* : *Illustriertes Familienblatt*, N° 8, Leipzig, 1886, 147.

која у самоћи и на ивици храбрости призива свог одсутног супруга, што је уједно давало и самој слици аргумент за наоружаност жене. Кроз мотив одсутног мушкарца заштитника, евоцирала се емпатија са усамљеном женом, угроженом од опасног непријатеља, којој је на слици дата мајчинска улога чувара детета. Иста мисао о угрожености у одсуству заштитника, своју погодност је нашла везано и за једну од Чермакових слика Црногорки. Објављена у додатку популарног француског часописа (*Le monde illustré*), слика је доносила приказ мајке и успаваног детета. Поред се нашао и детаљ са окаченим оружјем на зиду, који је амблематски упозоравао на ратни амбијент. У пропратном тексту слике изнето је појашњење сцене, са „грациозном“ и „меланхоличном“ младом Црногорком, мајком која је у моменту размишљања о одсутном супругу и предстојећим опасностима.¹⁰¹⁰

Многе од слика Црногорки које су циркулисале пред европском публиком, такође су биле познате и у српској јавности, углавном путем репродуковања у домаћим часописима. Њихова рецепција одвијала се у знатно другачијем културном контексту. Пројектоване као светли примери женског патриотизма, пожртвованости и љубави према домовини, исте слике Црногорки транспоноване су у национализоване садржај.¹⁰¹¹ Популаризоване у штампи, ту су се понајвише нашле представе Јарослава Чермака, као сликара коме су се приписивале заслуге за националну промоцију у свету, али и других поменутих уметника који су се бавили истим темама. Свака од слика у новинама најчешће је била праћена текстом, који им је давао жељени тон патриотског наратива. Тако је, на пример, у календару Орао за 1880. годину публикована серија представа црногорског живота Теодора Валериоа. Уједно су оне послужиле и као погодне илустрације уз спис Арсе Пајевића о Црногоркама, објављеног у истом броју.¹⁰¹² Исти часопис је наредне године објавио низ Чермакових слика Црногорки, као и поново Валериоа, што је чинило визуелни суплемент литерарном садржају. У истом броју се нашла патриотска приповетка *Мајка Црногорка* од Тома Крстова Поповића, као и текстуално појашњење слика из Црне Горе, описане као земље „јуначког гнезда“.¹⁰¹³

Поједине слике добијале су у часописима и конкретну литерарну дескрипцију. За разлику од навода у страним новинама, овде је била оријентисана искључиво на женско херојство и патриотизам, виђен у улогама пожртвованих мајки и супруга. Тако је, на пример, у часопису Немања објављена поменута слика Рихарда Линдерума *Црногорка на стражи*. За разлику од интерпретације у немачком листу, везане за самоћу жене у невољи, овде је слика

¹⁰¹⁰ L. de Bernard, *Femme monténégrine. Tableau de M. Jaroslav-Cermak*, *Le monde illustré*: supplément au N°179 Journal, 15 Septembre 1860, 185.

¹⁰¹¹ I. Ćirović, *Orientalism, Nationalism, and the Balkans: The Image of the Montenegrin Woman*, 116-118.

¹⁰¹² А. Пајевић, *Цртице о животу женскиња у Црној Гори*, Орао, велики илустровани календар за годину 1880, Нови Сад, 83-92.

¹⁰¹³ Орао, велики илустровани календар за годину 1881, Нови Сад 1881, 45-54, 127-128.

праћена текстом у коме се надахнуто прославља родољубиво мајчинство Црногорки. Опис слике доносио је наравију о мајци, која успављује сина песмама о црногорском јунаштву. Мислећи о супругу на бојишту, она налази утеху у томе да има сина који ће га осветити. Њена неустрашивост донела је и конкретизацију непријатеља, коме би „опалила куршум у прси петвековном злотвору, ако би се усудио да је узнемири на огњишту“.¹⁰¹⁴

Сличан наратив пропратио је и слику Јарослава Чермака, насловљену *Црногорка на стражи* у листу Србадија.¹⁰¹⁵ Чермакова представа доносила је приказ жене, која са пушком стражари испред пећине, док у њој сакривен лежи мушкарац са дететом. Текст који је пропратио слику, уз похвални део о борбеној храбрости Црногорки, објаснио је сцену као дирљив приказ са рањеним борцем, који се на самрти опрашта од сина. Његова жена, уместо да му се жали, са пушком чека да убије турског силеџију. Слични похвални текстови о родољубљу Црногорки пратили су и Чермакове слике другачијег садржаја. Тако је, на пример, у истом часопису Србадија публикована и слика Црногорке, једне из серије његових портрета, која је такође послужила за конотирање са патриотским наводима. Она је употребљена као илустрација за чланак о Црногоркама у коме им се, осим одавања признања лепоти, приписује изузетност моралних врлина и патриотизма, осликаног у одгајању јунака и храбрим испраћајем мушкараца у рат.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ *Немања, илустровани лист за поуку и забаву*, год. I, св. 4, октобар 1887, Беч, 90-91, сл. 76.

¹⁰¹⁵ *Србадија, илустрован лист за забаву и поуку*, год. I, св. 2, 26. новембар 1874, Беч, 29, 44.

¹⁰¹⁶ *Србадија, илустрован лист за забаву и поуку*, год. II, бр. 2, 16. јануар 1876, Беч, 29, 32.

СЛИКЕ ЖЕНА И ОРИЈЕНТАЛИЗАМ

У оквиру оријенталистичког дискурса, један од критички разматраних аспеката је родни и сексуални навод о Оријенту. У његовом преиспитивању, хареми и жене исламског света испоставили су се као један од стожера западњачке фантазије. Харем, односно женска одвојена зона, послужио је као тема за бескрајну западњачку литерарну и визуелну продукцију, која је заједно креирала његову иконичну слику.¹⁰¹⁷ Представа харема била је конструисана као вишеструка митологија. Понајвише вођена мушком фантазијом о забрањеном свету жена, изазвану политиком прекривања и рестриктивним приступом харему, ова слика је креирана са доминацијом превасходно еротских и сексуалних навода. У продукцији оријенталистичког сликарства, устоличена је иконична форма која је центрирала идеју о изазовним и пожељним лепотицама, сакривеним у забрањеном харемском реалму. Спрам такве еротизоване појавности, сама улога жена је редукована на сексуални аспект, са специјалним наглашавањем послушности и потчињености господару харема. Још више, природа и карактер жена замишљани су сходно претпостављеној улози заробљеница, у контексту сведености на телесне страсти и одсуство рационалности.

Европски уметници су својом богатом продукцијом пружили неизмерне могућности публици за интеракцију са овако замишљеним светом жена, забрањеним за мушкарчев поглед. Уједно, давање визуелности харему истовремено је производило и скуп значења, уграђених у културни и политички репертоар. Као изазовни чин трансгресије, слика оријенталне жене изложене погледу је на метафоричном нивоу описивала апропријацију и доминацију – термине моћи пожељне у западњачким политичким пројектима.¹⁰¹⁸ Она је фиксирала наводе о

¹⁰¹⁷ Из корпуса литературе која се бави оријентализмом са родног аспекта, као и представама харема, издвајамо: M. Alloula, *The Colonial Harem*, trans. by M. Godzich and W. Godzich, University of Minnesota Press 1986; R. Kabbani, *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*, Macmillan: London 1986; S. Graham-Brown, *Images of Women: the Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860–1950*, Columbia University Press: New York 1988; L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper and Row: New York 1989, 33-59; L. Thornton, *Women as portrayed in orientalist paintings*, ACR Poche Couleur: Paris 1994; R. Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, Routledge: London 1996; M. Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press 1998; R. B. Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*, Yale University Press: New Haven 2000; J. DelPlato, *Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800–1875*, Fairleigh Dickinson University Press: Madison 2002; M. Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*, Duke University Press: Durham 2008; J. de Groot, 'Sex' and 'Race': *The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century*, *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*, eds. S. Mendus and J. Rendall, Routledge: London 1989, 89-130.

¹⁰¹⁸ M. Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, 12.

еротизованом „другом“, али и инфериорном и немоћном, што је имало централну улогу у западној конструкцији Оријента.¹⁰¹⁹

Стварање нове буржоарске идеологије и културе, фамилијарне са европском, кореспондира са појавом оријенталних тема у српској култури, које су све присутније ка крају 19. века.¹⁰²⁰ Њихова појава није била само пука репродукција европског популарног жанра, већ суштинско пригрљавање унутрашње логике оријентализма. Комплексност такве појаве произилазила је из чињенице да је она сада била ситуирана у средини, која је и сама дуго била субјекат истих оријенталистичких конструкција.¹⁰²¹ Појашњавајући западњачке представе о Балкану, Марија Тодорова их је дефинисала као балканизам, наглашавајући њихову специфичност у односу на оријенталистички дискурс.¹⁰²² Остављајући по страни да ли је у односу Запада ка Балкану то била варијација оријентализма или не, плодно је сагледати производњу истог дискурса у балканским срединама, или како то Светлана Слапшек генерализујући назива „балкански оријентализам“.¹⁰²³

У средини оптерећеној таквим наслеђем, оријенталистички дискурс је нашао исто тако плодно тле након еманципације од Османског царства. У времену конституисања државе, окренуте преваходно европским узорима, логика оријентализма је нашла вишеструку примену. У идеологији нације у настајању, она је чинила важан комплемент изградњи сопственог идентитета, истовремено доносећи отклон од наслеђа османске прошлости.¹⁰²⁴ Према виђењу Марије Тодорове, то је линија деловања карактеристична за целокупну средину Балкана:

„[...] изграђивање специфичне балканске представе о себи или, прецизније, неколико балканских представа о себи, увело је значајну разлику: оне су се без изузетка изграђивале насупрот 'оријенталног' другог. То друго је могао бити географски сусед и противник (најчешће Отоманско царство и Турска, мада се он могао пронаћи и у оквиру једне исте регије, као што је био случај са 'репродукцијом оријентализма' у бившој Југославији), али су се исто

¹⁰¹⁹ E. Said, *Orijentalizam*, Beograd 2008.

¹⁰²⁰ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje, ur. O. Manojlović Pintar, Beograd 2006, 146-154.

¹⁰²¹ N. Makuljević, *The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism*, 107-114.

¹⁰²² M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd 2006. Видети и: S. Lazarević Radak, *Otkrivanje Balkana*, Pančevo 2013.

¹⁰²³ S. Slapšak, *Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević*, ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu 15/16 (1998), 141. Видети такође: M. Vakić-Hayden, *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd 2006, 53-74.

¹⁰²⁴ S. Slapšak, *Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević*, 140-141. О односу на Балкану према османском наслеђу, увезано са релацијом према Западу: E. Scopetea, *The Balkans and the Notion of the 'Crossroads between East and West'*, Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment, ed. D. Tziouvas, Ashgate Publishing, Burlington 2003, 171-176.

тако могли 'оријентализовати' и делови сопствене историјске прошлости (обично отомански период и отоманско наслеђе).“¹⁰²⁵

Представе жена харема у српској уметности 19. века, појављују се управо са овом логиком оријентализације, кореспондентно оновременим културним интересима.¹⁰²⁶ Снага мотива почивала је на нивоу произвођења значења, која су у оријенталну жене инвестирали скуп жељених особина. Свакако да је у томе постојала специфичност у односу на западњачке пројекције, с обзиром да је наратив о харему уједно представљао и потенцијално конфликтно место. Европски оријентализам тога времена имао је могућност да из безбедне зоне удаљеног читава у хареме сексуалну машту, па чак и у наводе о отмицама хрићанских жена, које су као робиње завршавале у харемима.¹⁰²⁷ За разлику од тога, у домаћој средини отмице жена су представљале трауматичну тачку, која је обележавала време османске власти. Током читавог 19. века, у процесу националне хомогенизације и даљих сукоба, она се манифестовала у културној производњи која је изнова репродуковала свест о непријатељу.¹⁰²⁸ Упоредо са тим, представа о харему се укореењивала као слика далеког и страног забрањеног света, чије је разоткривање био визуелни спектакл женског излагања и исламске жене као другости.

У варијетету слика харема насталих током овог периода, једну од тематских верзија представљао је портрет жене, као визуелни маркер оријенталистичких значења. Један од таквих примера налази се у опусу Владислава Тителбаха.¹⁰²⁹ Његова представа насловљена као *Фатима, цариградска лепотица*, популаризована је међу публиком репродукцијама у часописима Босанска вила (1888) и Искра (1898).¹⁰³⁰ Слика је креирана као портрет лепотице обавијене велом, довољно транспарентним да разоткрива њену фигуру. Акцент је стављен на разоткривене очи и мистериозни поглед, док се кроз вео назире благи осмех. Прозирност вела такође даје на увид обресе луксузног костима и њеног бисерног украса на глави.

Своју представу Тителбах је конструисао према стереотипима, какви су елаборирани у европској продукцији. То је идеализована фигура женскости, са ласцивним и егзотичним садржајем, који назначују оријенталистички реквизити. Изглед жене намењен је провоцирању осећаја мистериозног, али ипак приступачног и изазовног. У томе је главна улога додељена

¹⁰²⁵ M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, 76.

¹⁰²⁶ I. Ćirović, *Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian Orientalism*, 247-264.

¹⁰²⁷ I. Cemil Schick, *Christian Maidens, Turkish Ravishers: The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period*, 273-305.

¹⁰²⁸ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, 142-145; V. Jovanović, “Good” Turks and “Evil” Ones: Multiple Perspectives on the Turkish Community Reflected in Serbian Sources of the Early Nineteenth Century, 77-94.

¹⁰²⁹ Т. Јовановић Чешка, *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах (1847-1925) и његово време*, Београд 2015; Ј. Трајков, *Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа*, 23-28.

¹⁰³⁰ *Босанска вила*, год. III, бр. 14, 16. јул 1888, Сарајево, 213; *Искра*, год. I, бр. 13, 1. јул 1898, Београд, 205.

транспарентном велу, као средству за дубљу еротизацију. Допуштањем посматрачу да види шта се крије иза њега, наглашавао се изазован аспект трансгресије наметнуте баријере. Тителбах се у корпус стереотипа уклопио и именовањем жене као Фатиме, у дејству појачавања „реалности“ њеног портрета. Ово често муслиманско име, као и његови деривати, били су и на Западу претворени у синоним за оријенталну жену, креиран у популарном мотиву „Лепе Фатиме“.¹⁰³¹ Управо на овој стереотипној конструкцији је своју представу базирао и Тителбах. Уз то, насловом слике је порекло Фатиме сместио у Истанбул, центар Османског царства. Такво обележје имало је појачавајуће дејство оријентализације, пренешене на сам град и читаву земљу, чији је она била симболични представник.

Осим ка османском, у српској култури је оријентализација имала и друга усмерења, ка заједницама чија је етничка и верска различитост перципирана у дискурсу другости. У тематици харема, о томе сведочи једна од слика Паје Јовановића, данас позната под насловом *Жена у оријенталној ношњи* (средина 1880-их).¹⁰³² То је представа женске фигуре, креиране у наводима еротизације типичне за харемску имагинацију.¹⁰³³ Она се телом у потпуности излаже посматрачу, у маниру доступности и отворености за сексуални преступ. Окренута фронтално, поза коју заузима давала је експлицитност еротском набоју, појачан њеним изазовно подигнутим рукама иза главе. Костим у који је одевена, као и опрема ентеријера, давали су обележја која асоцирају домен егзотичног и оријенталног.

У критичким прилозима о уметниковој изложби радова, одржаној 1893. у Београду, ова слика се наводи као призор Арбанашкиње у харему.¹⁰³⁴ Иако је асоцијација са албанским у самој слици имала врло мало утемељења, такав контекст могао је деловати у целини са изложеним опусом Паје Јовановића. Овај проминетни српски уметник је већи део свога рада посветио темама са Балкана и то у оријенталистичком маниру, што му је донело интернационалну славу.¹⁰³⁵ Добивши образовање у Бечу, где се блиско упознао са оријенталистичким сликарством, током рада се усмерио на сликање балканских призора. Конструисане у наводима имагинарног егзотичног света, његове представе креиране су

¹⁰³¹ Истоветни мотив сусреће се у француској продукцији разгледница са еротским сликама оријенталних жена, као и у брендирању разноврсних производа који су асоцирани са оријенталним благодетима: М. Alloula, *The Colonial Harem*, University of Minnesota Press 1986; D. S. Hale, *Races on Display. French Representations of Colonized Peoples 1886–1940*, Indiana University Press, Bloomington 2008, 119-120.

¹⁰³² П. Петровић, *Паја Јовановић: системски каталог дела*, Београд 2012, 21 (кат. бр. 13).

¹⁰³³ С. Чупић, *Родна имагинарност Балкана: Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић*, Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Нови Сад 2010, 214-217.

¹⁰³⁴ Д. С. Милутиновић, *Слике Паје Јовановића*, Београд 1893, пренето у: *Изложбе у Београду: 1880-1914*, прир. М. Коларић, Београд 1958, 54-55.

¹⁰³⁵ За биографију Паје Јовановића: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд 2010; Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд 2010.

мешавином различитих етнографских елемената, међу којима највише албанских и црногорских.¹⁰³⁶ Намењене пре свега западној публици, тако исцениране слике давале су утисак аутентичности, иако су имале мало тога заједничког са реалношћу. Тако је и у изведби слике жене у харему, Паја Јовановић поновио тип костима какав иначе варира на женским ликовима са Балкана, а који није имао конкретно упориште у само једној етничкој групи. Исто тако је у представи ентеријера искористио сегмент простора напуштене куће, коју је насликао на свом путовању кроз Грузију, прикупљајући етнографске детаље за касније радове.¹⁰³⁷ Тај простор са обележјима османске архитектуре, испунио је пажљиво реквизитима какви су сточић, саг, као и јастучићи, са намером да сугерише на „истинитост“ овог харемског реалма.

Целокупна опрема, на самој испозираној жени и око ње, обезбеђивала је дојам довољне, али не и претеране аутентичности, у којој је могла ова харемска фантазија за српску публику представљати слику Албанке. Такво деловање било је потпомогнуто осталим радовима на изложби, са садржајима којима су доминирала албанска обележја. Слика харемске жене је конкретно чак виђена као пар слици *Албанац на стражи*, коме је одговарала по формату и композицији са једном фигуром.¹⁰³⁸ Са свим својим оријенталистичким конотацијама, оваква перцепција Јовановићевог харема уклапала се у пројекцију о Албанцима, дискурзивно уписану у националну мисао тога времена.¹⁰³⁹ Тако су у критичким коментарима београдске изложбе, радови Паје Јовановића схватани као сцене „дивљег живота“ Албанаца, сматраних егзотичним и исто тако примитивним.¹⁰⁴⁰ Тако постављено, била је то манифестација једног од виђења албанске „другости“, повезане са постојећом идеолошком матрицом. Оријенталистичка обележја Јовановићевог дела омогућила су овакву перцепцију, артикулисану пожељним културним контекстом.

Европске представе харема у варијацијама тематских клишеа, изнова су репродуковале неколико главних навода, носећих у западној имагинацији Оријента. Базиране на стереотипима, са главним извориштем у визијама о султановом харему, оне су инсистирале на наводима о харему као сексуалном затвору мултиплицираног броја жена, обавијеног луксузом, раскоши и еротиком. Жене харема замишљане су као сексуалне робине у власништву деспота, сведене на пуку потчињеност и пасивност, без икакве назнаке социјалних активности.

¹⁰³⁶ Д. Сретеновић, „Све ове земље готово се и не разликују у мојим очима“. *Балканизам Паје Јовановића*, Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића, ур. М. Тимотијевић и Ј. Мереник, Нови Сад 2010, 181-201; Н. Макулјевић, *The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism*, 107-114. Видети и: Н. Макулјевић, *Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the "Kronprinzenwerk"*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41 (2013), 78-84.

¹⁰³⁷ П. Петровић, *Паја Јовановић: системски каталог дела*, 99.

¹⁰³⁸ Д. С. Милутиновић, *Слике Паје Јовановића*, 54.

¹⁰³⁹ А. Павловић, *Imaginarni Albanac: simbolika Kosova i figura Albanca u srpskoj kulturi*, Београд 2019.

¹⁰⁴⁰ Д. С. Милутиновић, *Слике Паје Јовановића*, 49-58.

Препуштене доколици и чекању на господара, оне су махом представљане у чину окупираности ритуалима, као што су пушење наргила, испијање кафе, врачање, или пак у раскаланим забавама. Све су то обичаји који су за западњачку публику носили контекст примитивног, истовремено наглашавајући саму природу харема као места испуњавања телесних страсти.

Таква преовлађујућа слика харема производила је скуп атрибута који су погодовали не само испуњавању еротских фантазама, већ и политичким и културним активностима у продуковању „другости“. Карактеристике као што су деспотизам и примитивност, заједно са ирационалношћу, чиниле су слику Оријента као света који је атемпоралан, замрзнут, који је остао ван токова западњачког прогреса и модерности.¹⁰⁴¹ Конструисана у таквим наводима, слика харема била је доминанта која је знатно увећавала различитост Оријента и замисао о његовој инфериорности, легитимишући политичке и културне претензије над њим.

Ове стереотипне пројекције биле су главна одредница и представа харема које су креирали српски уметници. Једна од типичних сцена може се издвојити из опуса Паје Јовановића. То је приказ групе жена у чину харемске забаве музиком, која се одвија за главну миљеницу господара.¹⁰⁴² Истакнута белом одећом и са разголићеним грудима, она је представљена у маниру одалиске која лежи на јастуцима. Њен виши хијерархијски статус у харему исказује тамнопута робиња која је послужује, док она прати плес једне од жена. Целокупан приказ распусне забаве смештен је у богато декорисан простор, који се архитектуром и детаљима ослања на оријенталну иконографију.

Креирајући представу забаве, Паја Јовановић је искористио основни тематски клише слика харема, репродукујући његове главне наводе. При томе у градњи слике употребљава низ елемената које је иначе развио у својим жанр сценама Балкана, манифестујући способност њихове трансформације према жељеној конотацији. Тако је на слици харема сликар поновио истоветни тип женских ликова и њихове одеће, као и позе каква је играчица занесена игром, изместивши их из балканског контекста у реалм имагинарног харема.

Редукована улога жена у оријенталној имагинерији, такође се појављује и у представама егзотичних лепотица, које се у осами баве свирањем инструмената.¹⁰⁴³ Једна од таквих слика може се наћи у опусу Светислава Јовановића, брата Паје Јовановића. Овај сликар је образовање стекао у Бечу и Петрограду, као и Паризу, где ће провести већи део живота.¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴¹ L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, 35-36.

¹⁰⁴² M. Haja, G. Wimmer, *Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, Paris 2000, 274-275.

¹⁰⁴³ J. DelPlato, *Multiple Wives, Multiple Pleasures*, 134-137.

¹⁰⁴⁴ Е. Церовић, *Светислав Јовановић – сликар*, Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу, 65-66 (2002), 190-198.

Део каријере провео је радећи у студију свог брата у Минхену, са којим показује многе сличности у раду. Његова сликарска продукција такође се базирала на жанр сценама са Балкана, али и на типичним оријенталистичким представама. Међу његова дела која су пред српском публиком популаризована путем часописа, спада и слика са карактеристичном тематиком харемске свирачице. Насловљена *На балкону*, слика је објављена у листу *Нова искра*, пропраћена коментаром да је то слика из турског живота.¹⁰⁴⁵ Представа је доносила приказ оријенталне лепотице, задубљене у свирање источњачког жичаног инструмента. Основну тему сцене испуњава типична опрема харема, као што су наргиља, ћилим, или изувене папуче, док се у позадини назире градски пејзаж, са минаретом џамије као детаљем који даје симболичну географску одредницу. Сентимент заточеништва лепотице која убија време свирајући, на слици ефектно појачава и сам простор балкона у који је смештена. У представама се он често појављује као симболична зона, једини простор изван самог харема где жена сме боравити без прекривања. Он је лиминално место из кога жене могу да проматрају њима забрањен спољни свет, а да саме не буду виђене, издвојене и препуштене усамљености.

Овако формулисана, слика харемске жене конструисана је као стереотип, општеприхваћен у српској култури. Таквом дискурсу свакако да су доприносила и ликовна дела иностраних уметника, која су такође популаризована путем репродукција у илустрованим листовима. Међу њима је предњачио часопис *Нова искра*, са својим прилозима којима је обавештавао читаоце о догађајима из света уметности. У њему су објављиване слике попут *Јегипатска роккиња* немачког сликара Натаниела Зихела (Nathaniel Sichel),¹⁰⁴⁶ или пак представа *Харемска свирачица* од шпанског аутора Антонија Фабреса (Antonio Fabrés), из његовог оријенталистичког опуса.¹⁰⁴⁷ Такође се нашла објављена и *Харемска лепотица* од италијанског уметника Ђованија Косте (Giovanni Costa).¹⁰⁴⁸

Текстови о изложбама и сликарским радовима такође су, поред информација о делима, продуковали виђења која су изнова понављала дискурс о Оријенталкама. Тако се, на пример, у приказу сликарске изложбе одржане почетком 1899. у Бечу, могло прочитати да се ту нашла и слика *Одалиске А. Трентина*, уз коментар: „чедо са далеког Истока, зар и лепа Черкескиња, сама у одаји, јемачно очекује Султана“.¹⁰⁴⁹ Већи прилог о делу пољског сликара Франчишека Жмурке (Franciszek Żmurko) донела је Ружа Винавер, као сарадница листа.¹⁰⁵⁰ У тексту је

¹⁰⁴⁵ *Нова искра*, год. IV, бр. 12, децембар 1902, Београд, 363, 377.

¹⁰⁴⁶ *Нова искра*, год. I, бр. 7, 1. април 1899, Београд, 116

¹⁰⁴⁷ *Нова искра*, год. II, бр. 10, 16. октобар 1900, Београд, 307, 318.

¹⁰⁴⁸ *Нова искра*, год. III, бр. 3, март 1901, Београд, 89, 91.

¹⁰⁴⁹ Гер. П. Ивезић, *Са сликарске изложбе у Дому Уметности*, *Нова искра*, год. I, бр. 6, 16. март 1899, Београд, 104.

¹⁰⁵⁰ О Ружи Винавер: Ž. Vojinović, *Najpoznatiji šabački Jevreji*, *Zbornik - Jevrejski istorijski muzej* 10 (Beograd 2015), 221-224.

пажња посвећена његовим сликама оријенталне тематике, концентрисане на представе жена. Њихов доживљај био је пренет у наративу карактеристичном за слику оријенталне жене: „Он слика свуда жену, и то жену не Пољкињу, сањалицу и поеткињу. Он слика жену с југа: пола лenu, пола уображену о својим чарима, жену у које спава и дух и срце, жену са раскипелим страстима“. О сликаревом делу ту се, такође, наводи: “Све његове женске фигуре имају пола наиван, пола страстан осећај. У богатим телима његових модела душа спава, а мисли се не занимају ничим озбиљним; у њима само чула царују.“¹⁰⁵¹

Испуњена фантазијама о забрањеном, слика харема обележена је доминацијом принципа мушке жеље, као њеним основним покретачем. У самом корену харемске имагинерије лежао је воајеристички концепт, који је претпостављао мушкарце као посматраче и жене као оне које су изложене погледу. Пренешено на деловање дискурса оријентализма, таква структура имала је шире референце у целокупном доживљају Оријента, увезаном са релацијама моћи. Управо овај концепт маскулинитета оријентализма намеће и питање позиције и учешћа жена у његовој производњи.¹⁰⁵² Из тога угла, интересантно је истаћи слике харема чији су креатори жене. Оне представљају примере погодне за разматрање родне позиције и динамике у оријенталистичкој продукцији.

Једну од слика харема, можда и најранију у српској уметности 19. века, насликала је Катарина Ивановић.¹⁰⁵³ Пореклом из Стоног Београда, она је сликарско образовање стекла у Пешти, Бечу и Минхену. Њен опус углавном је обухватао историјске теме, портрете, као и жанр сцене. Међу њеним радовима је и слика *Гатање* (1865-70). У српској престоници нашла се изложена 1882, заједно са радовима сликарке поклоњеним за сталну поставку Народног музеја.¹⁰⁵⁴ Слика је осмишљена као представа групе жена, забављених старицом која им чита судбину из карата. Као харемске робиње, оне су креиране у очекиваном моду привлачног и лепог, одевене у најфиније одежде, са златом и накитом који употпуњава утисак оријенталне раскоши и луксуза. Репетицијом типичних детаља харема – као што су лежерне позе, распуштена коса, пушење чибука – евоцирана је ласцивност овог женског бајковитог света. Њега у позадини представе чува тамнопути евнух, као фигура која појачава узбуђење у посматрању забрањеног. Сам чин гатања којим су жене окупиране, такође се појављује као још једна константа слика харема. Са контекстом примитивне вере у онострано, оно је

¹⁰⁵¹ Р. Винавер, *Фрања Жмурко, пољски сликар*, Нова искра, год. II, бр. 9, 16. септембар 1900, Београд, 287.

¹⁰⁵² М. Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*; S. Mills, *Discourses of Differences: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, Routledge, London 1991; B. Melman, *Women's Orient. English Women and the Middle East, 1718–191: Sexuality, Religion and Work*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992; R. Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*; M. Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*.

¹⁰⁵³ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*; Н. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, 25-56.

¹⁰⁵⁴ М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, 49-50, 170-171.

поновило навод иманентан западним конструкцијама о Оријенту, као опозиту рационалном и модерном.

У изради своје представе, Катарина Ивановић је поновила карактеристичне обрасце европског сликарства. Занимајући се популарним жанром, у изради слике харема ослонац је нашла у основним стереотипима којима је вођена ова доминантно мушка фантазија, репродукујући тиме и целокупну оријенталистичку логику. Таква креација испоставља да родна позиција ауторке није доносила изазов типичној имагинацији о харему. Напротив, управо је она потврдила моћ коју су имали претежно мушки концепти оријентализма. Тако и основни мотив за женску продукцију треба пре свега потражити у популарности тематике харема и њене пожељности у културним системима. При томе је један од одређујућих фактора било и настојање жене, у овом случају Катарине Ивановић, да се својим радом етаблира као сликарка, у условима времена када се женско бављење уметношћу супротстављало пожељним социјалним нормама.

Још експлицитнији пример харемске фантазме, креиране превасходно за мушког посматрача, може се наћи у раду Бете Вукановић. Ова сликарка немачког порекла, удајом за сликара Ристу Вукановића долази са њим у Србију, где је до краја живота активно учествовала у ликовном и културном животу.¹⁰⁵⁵ Међу њене радове, настале у првим годинама по доласку, спада и слика *После купања* (1906).¹⁰⁵⁶ Насловом реферишући на типичне харемске представе са сценама купања, Бета Вукановић је слику поставила као сцену гатања, којим се жене забављају након купања. Смештена у такву нарацију, сликом доминира наго женско тело, у маниру одалиске изложено погледу посматрача. Са цигаретом у руци, као детаљем који поспешује тон ласцивности, овај наги женски лик је закупљен разговором са пријатељицом, која јој прориче судбину. Целокупна пратећа опрема ентеријера, са оријенталним ћилимом и нанулама за хамам, смешта догађај у харемски реалм. Са стране је приказан и папагај, такође чест детаљ оваквих представа, који истиче егзотичност простора у коме се одвија радња, истовремено симболично алудирајући на заробљеност жена у харему.

Може се рећи да слика Бете Вукановић такође представља пример женске креације, артикулисане према мушкој фантазији. Визуелизацијом харемске еротике, базиране на мушком погледу и излагању женског тела, сликарка је репродуковала главни сексуализовани аспект оријенталистичких навода. Међутим, комплексност ове појаве није произилазила само

¹⁰⁵⁵ V. Ristić, *Beta Vukanović*, Beograd 2004.

¹⁰⁵⁶ Бета Вукановић је слику први пут изложила на Првој изложби српских уметника Лада 1906, а наредне године на Балканској изложби у Лондону. Данас је слика део колекције Народног музеја у Београду, под називом *Гатање*: Исто, 32, 35. 150 (сл. 25).

из чињенице што је продукт женске креације, већ и из тога што сам акт као пракса високе уметности није још увек био устаљен у српској култури. То је време његовог раног уплива у уметничку продукцију, а кога је конзервативна публика тек усвајала. Самим тим, чини се вишезначна ситуација у којој се као његов креатор јавља жена, у времену у ком друштво потражује табуизирање сексуалности, посебице од жена. Проблематични аспект женског акта умањивало је свакако смештање у оријентални харем, као реалм који је допуштао еротске фантазме.

Увезивање женског акта и оријенталистичког погледа, била је карактеристика и скулпторског рада Петра Убавкића, који није прошао без реакција. Са својом статуом *Одалиске*, Убавкић се уврстио међу уметнике који су се позабавили овом популарном темом оријентализма. Називана још и *Фаворита* и *Бајадера*, Убавкић је скулптуру израдио за време трећег боравка у Риму, негде у периоду 1887-88. године. Изложио ју је на Светској изложби у Паризу 1889, на којој је освојио и бронзану медаљу, да би се потом нашла и на Првој југословенској изложби 1904. године. С обзиром да не постоје визуелни записи о самој скулптури, о њеном изгледу нема пуно сведочанстава, осим да је представљала нагу или полунагу женску фигуру, која је била у пози протезања. О њеном, пак, еротизованом потенцијалу, садржаном у нагости тела, говори и сећање уметникове ћерке Стане. Према њеним присећањима, Убавкић је статуу *Одалиске* у кући стално прекривао, стидећи се да је неко од укућана не види.¹⁰⁵⁷ Индикативан је и коментар који је Јован Дучић 1907. успутно забележио у својој похвалној критици Симеону Росандићу. Убавкићевој скулптури дао је негативну оцену, као „саблажњиво дело без сваке уметности и без сваке интелигенције.“¹⁰⁵⁸ Дучићев текст у листу Политика иницирао је и реакцију поводом *Одалиске*, те је у листу Самоуправа анонимни писац о Убавкићевим радовима поново спомиње, са коментаром да је видео статуе „слободније и реалније урађене“ постављајући питање да ли су „класичне статуе саблажњиве што представљају лица у природној наготи“.¹⁰⁵⁹

Подстицај оријентализму у Србији давали су посебно историјски догађаји. Један од њих били су Српско-турски ратови 1876-78, као ситуација која је наметала потребу за јачањем државног ауторитета, посебно на освојеним и интегрисаним територијама.¹⁰⁶⁰ Ратни конфликт

¹⁰⁵⁷ Н. Симић, *Петар Убавкић (1850-1910): живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989, 156, 160.

¹⁰⁵⁸ Текст Дучића из листа Политике (1907, 2. септембар) пренео је часопис Босанска вила: Ј. Дучић, *Сима Роксандић, Вајар*, Босанска вила, год. XXIII, бр. 20, 20. јул 1908, Сарајево, 317.

¹⁰⁵⁹ Лист Самоуправа од 8. септембра 1907, према: Н. Симић, *Петар Убавкић (1850-1910)*, 383.

¹⁰⁶⁰ N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, 147.

и директан сусрет са турским становништвом у овим областима, дали су тада прилику за имплементирање оријенталистичких стереотипа. Био је то механизам који је уједно легитимисао доминацију у новој расподели моћи.

У таквој динамици производње оријентализма, харем се поново јавља као место са снажном метафоричном улогом. Како открива неколико примера, ови харемски наративи креирани су у нешто другачијим наводима. Непосредни контакт са турском заједницом, довео је до појаве представа произведених као лична сведочанства појединаца, који су се нашли у забрањеном свету харема. Суочење са реалним, међутим, није донело поремећај постојеће харемске фантазије. Заправо, био је то само продужетак успостављене замисли, сада још више утврђене аргументом „сведока“ који преноси виђено.

У таквим наводима, једну од слика жене харема креирао је и Владислав Тителбах. То је представа мухамеданке из Ниша, града у коме је уметник боравио непосредно по његовом освајању. Слика је представљена публици репродукцијом у Српским илустрованим новинама, објављена заједно са писаним наводом самог уметника.¹⁰⁶¹ У свом тексту Тителбах преноси читаоцима како је слика настала приликом боравка у Нишу, када га је неки Турчин сам позвао да начини портрет његове жене. Прихваћен са нескривеном узбуђеношћу аутора, улазак у харем није изневерио очекивања у разоткривању скривене тајне. Слика тако доноси портретну представу девојке, младе лепотице, у костиму са етнографским особеностима. Постављена у профил, она држи цигарету у уздигнутој руци, као детаљ који даје обележје целокупној појави. Као и на слици, у тексту се аутор као лични сведок посвећује детаљном опису девојке, посебно се осврћући на одећу и фризуру у својству етнографског алибија.

Делујући као целина, Тителбахова визуелна и литерарна представа су понеле вишеструка значења, увезана са контекстом политичког. Разоткривање муслиманске жене метафорично се преносило на освајање самог града Ниша, симбол националне победе. Као субјекат визуелног представљања, жена харема је доведена пред поглед јавности, постајући експлицитна и спознатљива, самим тим контролисана, као што је био и османски елемент над којим нација потврђује ауторитет. Шта више, портрет је и објављен под насловом *Слика из Србије: Нишлијка Мухамеданка*, који га је додатно сместио у контекст националног суверенитета.

На самом крају Тителбаховог текста, појављује се навод који је представи дао комплексније деловање од егзотизације „другог“ над којим се полаже право. Наиме, преносећи своје доживљаје из харема, аутор бележи „ватрени поглед“ девојке, али и неку „тајну тугу“.

¹⁰⁶¹ *Српске илустроване новине*, год. II, бр. 27, 15. август 1882, Нови Сад, 229, 240.

Овај сентимент ће се објаснити његовим потоњим сазнањем да је жена заправо Српкиња, која је као робиња била купљена за харем. Овим је учињен снажан заокрет који је у фокус поставио Турчина, власника харема, и то у метафоричном значењу националног непријатеља. Тителбахова представа тиме се поставила као чин разоткривања харема, у коме и сликом и текстом публика може да учествује, али у лиминалном стању између фасцинације харемом и опомене на непријатеља који отима жене.

Наратив свеодока који продире у забрањени свет харема, такође се сусреће и у мемоарима Димитрије-Мите Петровића, који је као војни цртач узео учешћа у поменутих ратовима. Међу његове описе ратних догађаја, уврштена је и једна харемска авантура, која је за разлику од Тителбахове понела наводе експлицитног еротизма.¹⁰⁶² Догађај је произашао из сусрета са богатим Турчином из Ниша, који се путујући заједно са харемом нашао стационаран где и српска војска. Послуживши се својим цртачким умећем, Мита Петровић га је наговорио да му допусти да уђе у строго чуван харем, како би једну од жена нацртао. Потоњи описи доживљаја дати су као испуњење свих очекивања које је фантазија о харему садржала. Тако је девојка коју аутор разоткрива, описана у наводима узбуђујуће лепоте, појачане дескрипцијом провидне одеће која забрањено тело жене нуди погледу. Читав догађај се није задржао само на нивоу изазовне трансгресије почињене у погледу на тело. Жена је представљена као она која се сама својом вољом нудила у разоткривању, отворено се односећи према странцу, упркос зазирању господара харема. Ситуација еротске игре која је уследила, пуна кокетерије између уметника и оне која позира, описује се у тексту наводима:

„С дозволом Мехмедовом приђем да Зораиду наместим. Ухватим је лако за мишице једне и друге руке и наместим је да седне. Она стеже лагано лактове уз тело и моје руке додирнуше њено тело. Крадом испусти ми и мали осмех са усана. Пошто је села, узмем јој обема рукама лице, дотакнув се округлих обрашчића, који се беху заруменели као руђин. Под рукама осетио сам да и она дрхће, обоје смо једно исто осећали. Али – заман! Турчин се не одмиче, чува је као највеће благо за којим би он погинуо.“¹⁰⁶³

Игра завођења на крају завршава апелом саме жене, која у тајности моли странца да је спасе из харема. Таква жеља за бегством ће бити поновљена још једном, причом једног од српских војника коме се такође нудила, у истој потрази за избављењем. Тако окарактерисан лик лепе Зораиде, креиран је у Петровићевим мемоарима у типичном наративу о харемској лепотици која тражи спас. Она је чак понела и име јунакиње из Сервантесовог *Дон Кихота*,

¹⁰⁶² Д. Петровић, *Ратне белешке са Јавора и Топлице 1876, 1877. и 1978.*, Св. 2, Борбе у Топлици 1877-1878, Београд 1979, 230-237; N. Макуљевић, *Слика другог и српској визуелној култури XIX века*, 147.

¹⁰⁶³ Д. Петровић, *Ратне белешке са Јавора и Топлице 1876, 1877. и 1978.*, Св. 2, 235-236.

Зораиде, литерарног оличења фигуре муслиманске девојке у потреби за спасом мушкарца.¹⁰⁶⁴ У Петровићевим белешкама, истоимена лепотица харема ће чак поновити и мотив из Сервантесовог дела, у коме јунакиња даје новац своме потенцијалном спаситељу, као средство за сопствено избављење.

Са свим овим обележјима, Петровићева прича о харему садржала је лик жене која је у потреби, која тражи праведног избавитеља као пут ка верској и културној конверзији. Креирана у тим наводима, она је учитавала шири спектар референци које су погодиле политичким потребама. Смештена у историјске специфичности ратног конфликта, она је означавала подобну метафору, увезану са односима моћи и супериорности. Представљајући османску „другост“, лепотица из харема је одавала признање надмоћнијем, ономе коме се сексуално нуди тражећи избављење.

Моћ деловања оваквих представа харема, био је посебно појачан ефектом реалности. У пројекцијама истинитог сведока, оне су ефектирале значење мушке доминације над сексуализованом оријенталном женом, увезане са структуром политизоване моћи. Са тог аспекта, важно је напоменути још један приказ харема, креиран контрадикторно оваквом дискурсу. Дело *Писма из Ниша о харемима* (1897) Јелене Димитријевић, постало је једно од најпознатијих са харемском тематиком крајем 19. века. Било је засновано на њеним личним искуствима из града Ниша, у који се књижевница преселила убрзо по његовом ослобођењу.¹⁰⁶⁵ Овај рад јој је донео статус експерта о харемима, чији је ауторитет почивао на томе да је као жена заиста и могла да их посети.¹⁰⁶⁶ Са те позиције, рад Јелене Димитријевић деловао је као откривање читаоцима мистерије света турских харема, али у наводима који су представљали особени контрадискурс преовлађујућој оријенталистичкој фантазији.¹⁰⁶⁷ Представљање жена харема, као активних учесника у социјалном и породичном животу, деконструисало је корен иконичних слика пасивних еротизованих заробљеница. Иако у делу нису изостали и описи егзотичне женске лепоте или сцена раскаланих харемских забава, главну окосницу чинила је нарација о породичном животу, друштвеним обичајима и социјалним релацијама. Поглед ауторке доноси чак и обсервације о лошим и нездравим условима у којима жене харема живе, као и о обичајима који су читаоцима укидали могућност доживљаја женске сексуалности. У понеким наводима су са феминистичке позиције упућене и критике овог традиционалног породичног система и положаја жене у њему. Уз њих су подједнако истицани и позитивни

¹⁰⁶⁴ M. Kahf, *Western Representations of the Muslim Woman: From Terzagant to Odalisque*, University of Texas Press: Austin 1999, 80-90.

¹⁰⁶⁵ J. J. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, Београд 1897.

¹⁰⁶⁶ *Босанска вила*, год. XIV, бр. 5. и 6, 15. и 30. март 1899, Сарајево, 58.

¹⁰⁶⁷ S. Slapšak, *Harem, nomadi: Jelena Dimitrijević*, 137-149.

аспекти живота муслиманских жена, представљајући изазов успостављеној слици харема, шта више и идејама о самим Турцима.

Овај рад Јелене Димитријевић може се убележити као женски поглед који је донео контрирање доминантној харемској фантазији. Међутим, тиме није учињена и суштинска субверзија самог оријенталистичког дискурса. Женски приступ који инсистира на реалности живота харема, представљао је више оријенталистичку варијаблу, уплетену такође у пројекте ауторитета нације и истицања културне различитости. Тако су и ове репрезентације харема и идентитет саме ауторке, кроз читаво дело грађене једне наспрам других, и то у опозитним терминима нецивилизованог/цивилизованог, примитивног/просвећеног, турског/српског (изједначеног са европским). Пројектована у тим разликама, слика харема је била „другост” која је аргументовала националну и културну супериорност. Ова релација моћи у делу је посебно исказана алудирањима на српску победничку нацију, постављену наспрам Турака осуђених на пропаст. У томе централно место има град Ниш, сакрализовано место и симбол националне победе, док је турским харемима дата улога оног који признаје пораз пред моћнијим. У таквим наводима турске жене се чак појављују у исказу: „Под теретом тешких грехова скоро ћемо пасти, а вас, за вашу племенитост и правду наградиће једини и свемогући Алах“.¹⁰⁶⁸ Дело се на крају и завршава у истом тону – симболичним ламентом харемских жена због губитка града Ниша из кога полако нестају. У целисти, то је аргументација приметно аналогна колонијалном дискурсу, у ком потчињени признаје сопствене грешке због којих је осуђен на нестанак.¹⁰⁶⁹

Управо ова релација која чини окосницу дела Јелене Димитријевић, обезбедила је представу харема у наводима какви су били пожељни у српском културном програму. Колико год да се супротстављала харемским фантазијама, истоветно је смештање у структуру моћи у којој османска култура може да егзистира једино у пројекцији инфериорног „другог“, оног који нестаје и који ће бити произведен у фикцију.¹⁰⁷⁰ Исти оперативни принцип може се назначити и као карактеристика целокупне харемске имагинерије у српској култури овог периода.

¹⁰⁶⁸ J. J. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, 9-10.

¹⁰⁶⁹ S. Slapšak, *Harem, nomadi: Jelena Dimitrijević*, 139.

¹⁰⁷⁰ Исто, 141.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Слике жена у другој половини 19. века, као визуелне конструкције стајале су у снажној вези са оновременим схватањима женскости и праксама родних улога. Њихово проучавање у родним категоријама помаже да се разумеју друштвени погледи на женскост и родне диференцијације. У мноштву различитих типова визуелних представа путем којих се манифестовала слика жене, као доминантни продукт издвајају се портретне представе, као и ликовна дела на којима се жене појављују у улогама протагониста, у својству визуелног означитеља читавог скупа идеја о жени.

У дејству самопрезентације, портретне представе су се са развојем одговарајуће социјалне структуре наметнуле као један од доминирајућих образаца културе грађанства. Тако су портрети уједно и круцијални пример уобличавања женске представности, у чијем темељу су биле доминантне друштвене конструкције о женскости. Социјалне норме за појавност, понашање и деловање жена, као културне регулације којима се образовао родни идентитет, биле су у директној релацији са самопрезентацијом индивидуе, у оквирима претпостављене слике коју друштво очекује. У портретној представности је исти скуп чиниоца конструисао слику феминитета. Аргументација родног идентитета очитовала се обликовањем телесних ставова, одеће, аксесоара, ситуираних у иконографском режиму који је жену описивао у ознакама моралне исправности, респектабилности и прописаног социјалног декорума.

Рађени за приватне потребе грађана, изложени у ентеријерима домова, портрети су се усталили као носиоци комплексног скупа значења. Представљали су и меморисали породичну структуру, као прикази супружника, деце, предака, имајући уједно и улогу репрезентације економског и социјалног статуса. Изван сфере приватног дома, портрети су имали знатно проширену улогу са транспоновањем у домен јавности. Темељну функцију налазили су у оквиру културних политика 19. века, у којима је развијана идеја о националним заслужницима, чије се дело јавно промовисало и меморисало у контексту доприноса националном бољитку. Усмерено наративом о националним заслугама, портрети одабраних појединаца су сакупљани и излагани у јавним институцијама, подижу им се споменици, док периодична штампа кроз публикување портрета учествује у креирању дискурса о друштвено значајним личностима.

Структура одабраних заслужника зависила је од друштвених тенденција које нису биле статичне. Ка крају 19. века имала је широко постављен оквир, који је сабирао личности из разноврсних домена, од светитеља, владара и државника, па до војних, политичких,

културних, научних, просветних и других поља деловања. Њихов одабир, као егземплара врлина и деловања, узимао је учешћа у успостављању дискурса о друштвеним вредностима и колективном идентитету, вођен пре свега национално-патриотским наративом као доминантном идеологијом времена. Откривање и јавно истицање конкретних типова хероја, исто тако је репродуковало структуру родних односа, као и њихову релацију са приватном и јавном сфером. Јавно деловање било је претпостављено за мушкарце, док је доминантна идеологија задржавала жену у оквиру породице и дома. Ка крају 19. века јавна сцена се постепено отвара за жене, али само на одабраним пољима, какви су били хуманитарни и филантропски рад, образовање и култура, док постојеће пионирске појаве жена у појединим струкама, још увек нису постајале норматив. Иста структура препознаје се у присутности портрета жена у различитим сегментима јавности, која је учествовала у креирању дискурса о улози жене.

Првенство у јавној афирмацији имале су жене владарског дома, чије су слике од самих почетака формирања владарске пропаганде у 19. веку, биле њен неизоставни део. Улога жена почивала је на идеји промоције династије, пре него на њиховим персонима, у којој је представа генеалогije била императив. Слика владара била је централна у том процесу, док је фигура супруге предочавала утемељење династије, идеални образац брачне уније, са претендовањем да се понуди као отелотворење женских врлина. Тако су портрети жена фигурирали као обавезан део у склопу дворских простора и збирки, као и у просторима јавних институција у којима се истицала слика владарских супружника. На највишој позицији друштвене хијерархије, слике кнегиња и краљица се раде у медијима који остају скоро ексклузивни за њих, какви су били графички листови, док је за грађанке, чак и из елитних слојева, графика остала раритетан принцип визуелне репрезентације.

Иста структура родних улога и границе јавне афирмације, рефлектовали су се и у институционалним збиркама портрета. О томе сведоче примери колекција најзначајнијих културних установа, Матице српске и Народног музеја, са различитим праксама сакупљања. Формирана на идеји пантеона славних Срба, колекција портрета Матице српске показатељ је граница које карактеришу појмове о улози жене у националном оквиру. Политика сабирања портрета националних добротвора, између осталих, отворила је могућност и за појаву портрета жена у колекцији. Са једне стране стајала је пракса која је жене изостављала из учлањења у ову институцију, док се у улози истакнутих донаторки њихов филантропски акт путем портрета јавно меморисао, са подједнаком валоризацијом. Формирање колекције портрета Народног музеја, као и њихов одабир за прву сталну поставку, показује пак конзистентност са идеолошким одређењима родних улога и императивом одвојених сфера. Политика аквизиције

портрета, осим естетског критеријума, била је управљана идејом о меморисању важних протагониста политичке, војне, интелектуалне и културне историје, који су сви заједно отеловљавали визију о националном идентитету и особености. У таквом склопу махом је изостало препознавање жена као значајних јавних фигура, посредно имплицирајући прерогатив маскулинитета у слици националних заслужника. Са првом сталном поставком музеја такав наратив је потврђен, у коме су уврштени портрети жена били сведени на сегмент владарског програма, као једино нормирано поље за слику жене у представи националне историје. Само један женски портрет чинио је својеврсни екскурс у изложбеној структури националних хероја, посебице као представа протагонисткиње из ратне историје, што је била и одредница која је определила њено уврштавање. Другачији начин на који су жене биле присутне у изложбеној поставци доносио је статус ауторке, која се јавности преодочавала путем њихових изложених сликарских дела. Катарина Ивановић и Мина Караџић, чија су дела различитим путем доспела у колекцију музеја, резонирале су идеју о успеху жене на пољу уметности, уврштену у општу представу о колективном националном идентитету.

Периодична штампа, са својим илустрованим сегментом, испоставља се као значајно демократичнији медиј по питању јавне афирмације жена. Својом динамиком омогућавала је да структура промовисаних личности буде свеобухватнија, са протагонистима из свих видова делатности које су налазиле место у општем дискурсу националног просперитета. Све присутнији портрети жена у штампи ка крају 19. века, били су коресподентни са постепеним променама на пољу јавне делатности жена. У тим оквирима ликови жена, представљаних по изузетности остварења у професионалном или друштвеном ангажману, путем штампе су креирали нови дискурс о жени у јавној сфери, померајући се од традиционалних схватања женског идентитета. У линији са таквим променама, које су посебно доносила формирана женска удружења, дошло је и први пут до акције подизања споменичке скулптуре посвећене жени.

Родно диференциране улоге и владајући појмови о женскости, били су једна од круцијалних детерминанти у уметничкој пракси током 19. века. Ликови жена као актера на уметничким делима, формулисани су у улогама које су репродуковале наводе о предиспонираним особинама жене. Родна подељеност улога посебице је јасна у продукцији слика, које су током друге половине 19. века тематизовале актуелне ратне сукобе и националне аспирације. Низ слика из тог корпуса обележавала је логика давања улоге активне моћи и ауторитета мушкарцима, док су жене асоциране са пасивношћу и значењима жртве. У ликовној тематизацији рата, жене су постајале репрезенти навода невиности, крхкости и потребе за заштитом, насупрот маскулитетним карактеристикама ратника у борби. Оне се

јављају као носиоци улога жртава ратног непријатеља, или су пак својом бригом, оплакивањем и негом, суплементирале величање ратних хероја. Такве представе жена у сликама рата нису биле затворене у унисони оквир, као што ни сама конструкција родне улоге није била фиксна. Ратна ситуација која уноси неред, давала је основу и за прослављање женског отвореног пркоса, оличеног у визуелној тематици ратне хероине. Такав идеал истицан је као пример женског патриотског деловања и пожртвованости у рату, али ипак подређен и стављен у службу помоћи мушкарцима у борби. Изван ратних тема, репрезентације жене су увек биле означитељи комплексног скупа идеја. Пример тога дају и слике жена, које су центрирале национално усмерени дискурс о другоме. Са појавом оријенталних тема у српској уметности, све присутнијим ка крају 19. века, слика жене из харема се јављала као мотив у који је учитавана имагинација о оријенталној другости, грађена идеолошки насупрот доживљају сопственог културног идентитета.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Архив САНУ, 8699/1503

Архив САНУ 9327/ 1004, 1778

Београдске илустроване новине, 1866.

Босанска вила, лист за забаву, поуку и књижевност, 1888–1912.

Vasárnapí Ujság, 1860.

Време, 1924, 1936.

Gazzetta di Zara, 1847.

Даница, лист за забаву и књижевност, 1860, 1863, 1864.

Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt, 1886.

Домаћица, орган женског друштва и његових подружина, 1880, 1912.

Драгољубъ, Забавникъ, 1845.

Жена: календар са сликама, 1912.

Жена и свет, 1927.

Жена, месечни часопис за жене, 1911-1914.

Женски свет: орган добротворних задруга Српкиња, 1889, 1906, 1907, 1912.

Застава, 1876.

Зимзеленъ: србско-народный мѣсецословъ, 1858.

Zlatá Praha: Obrazkový časopis pro zábavu a poučení, 1886.

Зора, лист за забаву, поуку и књижевност, 1899.

Illustrierte Zeitung, 1850.

Илустровани лист, 1928.

Искра, 1898.

Јавор: лист за забаву и науку, 1862.

L'illustration: journal universel, 1873.

Le monde illustré: supplément au N°179 Journal, 1860.

Мале новине, 1889, 1899, 1902.

Мали журнал, 1902.

Матица, лист за књижевност и забаву, 1870.

Narodne novine, 1864.

Немања, илустровани лист за поуку и забаву, 1887.

Нива: иллустрированный журнал литературы и современной жизни, 1875.

Нова искра, 1899, 1900–1902, 1904.

Орао, велики илустровани календар, 1877–1902.

Подунавка: додатак къ Србскимъ новинама, 1845.

Путник, лист за умну и душевну забаву, 1862.

Пчела. Русская иллюстрация, журнал искусства и литературы, политики и общественной жизни, 1876.

Сербский народный листъ, 1835–1838.

Србадија, илустровани лист за забаву и поуку, 1874–1877.

Србадија, часопис за забаву и поуку, 1881.

Србске новине, 1846, 1855, 1859.

Српкиња, илустровани календар за наш женски свет, 1895–1896.

Српкиња, поучан и забаван лист за наше женскиње, 1882.

Српска везиља, 1903.

Српска зора, илустровани лист за забаву и поуку, 1877, 1879, 1880.

Српске илустроване новине, за забаву, поуку, уметност и књижевност, 1882.

Српске новине, 1878, 1880, 1882, 1886.

Стражилово, лист за забаву, поуку и уметност, 1885–1886.

Технички лист, 1910.

The Illustrated London News, 1876.

Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung, 1882.

Црногорка, прилог „Црногорцу“ за забаву, књижевност и поуку, 1871.

Шумадинка. Лист за књижевност, забаву и новости, 1855.

A. J. Adams, *The Three-Quartret Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland: The Cultural Functions of Tranquilitas*, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting: Realism Reconsidered*, ed. Wayne Franits, New York: Cambridge University Press, 1997, 158-174.

- V. D. Aleksijević, *Savremenici i poslednici Dositeja Obradovića i Vuka Stefanovića Karadžića*, biografsko-bibliografska građa, Odeljenje posebnih fondova Narodne biblioteke u Beogradu. P 425
- M. Alloula, *The Colonial Harem*, trans. by M. Godzich and W. Godzich, University of Minnesota Press 1986.
- Almanach de Gotha. Annuaire généalogique, diplomatique et statistique, pour l'année 1883, cent-vingtième année*, Gotha: Justus Perthes.
- P. Антић, *Арсеније Петровић*, Београд 1976.
- P. Антић, *Анастас Јовановић: талботипије и фотографије*, Београд 1986.
- Д. Антонијевић, *Насиље над женама и сексуални морал: потиснута повест устанничког доба у Србији*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. XLVII, Београд 1998, 65-78.
- Е. Арсић, *Советъ матерній : предрагой обоего пола юности сербской и валахійской, аки Исчадіе нежнаго чувствованія, имже благо и щастіе отрасли рода своего обимаеть Сочинителница*, Будим 1814.
- Е. Арсић, *Полезная размышленія о четырех годишнихъ временехъ : съ особеннымъ прибавленіемъ о Трудолюбіи человека, и оттуду происходящей всеобщей ползѣ*, Будим 1816.
- Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures*, ed. Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2003.
- A. Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju: kratka istorija nemačke ideje obrazovanja*, Beograd 2002.
- N. M. Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence (1821-1830): Art and Politics under the Restoration*, New Haven: Yale University Press, 1989.
- M. Bakić-Hayden, *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd 2006.
- M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders*, The Art of Art History: A Critical Anthology, ed. D. Preziosi, Oxford University Press, 1998, 243-255.
- M. Baleva, *Bulgarien im Bild: Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag: Köln-Weimar-Wien, 2012.
- Балкански рат у слици и речи: 1912-1913*, уз сарадњу српских књижевника и ратника ур. Д. М. Шијачки, Београд 1922.
- М. Банъ, *Воспитатель женскій*, св. 2, Београд 1847.
- М. Бан, *Живот мајора Мише Анастасијевића*, Гласник Српског ученог друштва, књ. 71, Београд 1890, 259-291.
- S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London: Reaktion Books, 1997.
- С. Бараћ, *Жанр женског портрета у српској периодици 20-их и 30-их година 20. века*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2014.

- С. Бараћ, *Феминистичка (контра)јавност: жанр женског портрета у српској периодици 1920-1941*, Београд 2015.
- М. Barnard, *Fashion as Communication*, Routledge, 2002.
- Р. Barthes, *The Fashion System*, University of California Press, 1990.
- О. Батавељић, *Неколико портрета чланова породице Здравковић Ресавац*, Историски гласник 3 (1954), 145-157.
- А. Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, London: Berg Publishers, 2012.
- Е. Н. Блануша, *Грађански портрети у литографијама Анастаса Јовановића: из збирке Кабинета графике Народног музеја у Београду*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 251-272.
- Е. Блануша, *Обреновићи у делима уметника из кабинета графике Народног музеја у Београду: збирка цртежа и графике српских аутора XVII и XIX века*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 161-180.
- Н. Воџиновић, *Џенско питање у Србији и XIX и XX веку*, Београд 1996.
- С. Бојковић, *Заоставитина Обреновића у Историјском музеју Србије*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 11-187.
- С. Бојковић, *Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије*, Карађорђевићи и Обреновићи у збиркама Историјског музеја Србије, Београд 2013, 5-44.
- А. Боловић, Б. Челиковић, *Рудничко-таковски крај у уметности XIX века*, Горњи Милановац 2011.
- С. Borovszky, *Magyarország vármegyéi és városai: Torontál*, Budapest 1913.
- И. Борозан, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39 (2011), 75-143.
- И. Борозан, *Политичка употреба слике: династичка конкордија Обреновићи-Петровићи*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XX-2 (2012), 219-250.
- И. Борозан, *Слика и моћ: представе владара у српској визуелној култури XIX и почетком XX века*, рукопис докторске дисертације, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2013.
- И. Борозан, *Анастас Јовановић и визуелна репрезентација династије Обреновић*, Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017, 67-89.
- И. Borozan, *Između intencije i recepcije: vladarski portreti Vlaho Bukovca, Ciklus Vlaho Bukovac 1/3: pariško razdoblje 1877-1893*, Zagreb 2018, 33-41.
- И. Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд 2020.

- И. Борозан, *Археолошка алегорија: Пад Сталаћа Ђорђа Крстића*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XXIV–2 (2020), 155-173.
- W. van den Bosch, R. Grémaux, *Jenny Merkus/Jovanka Merkusova: The Dutch Joan of Arc of Serbia and Herzegovina*, Belgrade 2016.
- М. И. Боца, *Илустрације у часопису Нова искра*, рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2008.
- С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009.
- И. Brajović, *Re-prezentacije Crnogoraca Teodora Valerioa*, Историјски записи, год. XC, 1-2 (2017), 69-82.
- М. Bregovac-Pisk, *Ferdinand Quiquerez (1845-1893)*, Zagreb 1995.
- Е. Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester: Manchester University Press, 1992.
- К. J. Brown, *Women Readers in French Painting 1870-1890: A Space for the Imagination*, Ashgate Publishing Limited 2012.
- М. Бујић и др., *Обреновићи у колекцијама Музеја примењене уметности*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 181-206.
- В. Вуковач, *Мoj život*, Zagreb 1918.
- Д. В., *ПОЗДРАВ на дан вјанчаня Благо разумне Господичне Анастасіе Вучетича с' благородним господином, Јоанном от Нако у Триесту 29. Априла 1835. торжествованог!*. - У Триесту : Писменима Јоанна Марениг, 1835.
- М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју године 1895*, Годишњак СКА IX, Београд 1896, 67-90.
- М. Валтровић, *Извештај о раду у Народном музеју 1896*, Годишњак СКА X, 1897, Београд 1898, 167-195.
- М. Валтровић, *Опис ствари из заоставштине Вука Стеф. Караџића*, Београд 1900.
- М. Валтровић, *Народни Музеј Српској Краљевској Академији. Извештај о раду за 1905*, Годишњак СКА, књ. 19, 1905, Београд 1906, 235-241.
- Д. Ванушић, *Дворски костим Данице Блазнавац из Музеја града Београда*, Годишњак града Београда LV-LVI (2008-2009), 225-238.
- Д. Ванушић (и др.), *Конак кнегиње Љубице: ентеријери београдских кућа 19. века*, Београд 2012.
- Д. Ванушић, *Конак кнегиње Љубице: дворска резиденција Обреновића и стална поставка Музеја града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 27-46.
- Д. Ванушић, *Анастас Јовановић: уметност и нови медији*, Београд 2017.

- Д. Ванушић, *Визуелне представе Обреновића из Фонда Анастаса Јовановића Музеја града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2017, 97-132.
- П. Васић, *Историски портрети Уроша Кнежевића*, Зборник Музеја првог српског устанка, II, Београд 1960, 33-42.
- П. Васић, *Преображај ношње у Србији током XIX века*, Етнолошки преглед 4 (1962), 105-119.
- П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића: првог српског литографа*, Београд 1962.
- П. Васић, *Анастас Јовановић (1817-1899): каталог радова*, Нови Сад 1964.
- П. Васић, *Урош Кнежевић: портретист*, Опово 1975.
- Ч. Васић, *Одело грађанских служби*, Службено одело у Србији у 19. и 20. веку, Београд 2001, 172-225.
- Н. А. Васојевић, *Прве српске учитељице*, Узданица XI/1 (2014), 159-175.
- М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића (1881-1905)*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975), 611-645.
- G. Ventura, *Maternal breast-feeding and its substitutes in nineteenth-century French art*, Boston : Brill, 2018.
- Ј. Веселиновић, О. Латинчић, *Обреновићи у фондовима и збиркама Историјског архива Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 189-222.
- Х. Вивијен, *Србија, рај сиромашног човека*, Београд у деветнаестом веку: из дела страних писаца, гл. ур. О. Перих, Београд 1967, 151-180.
- A Vickery, *Behind Closed Doors: At Home in Georgian England*, New Haven: Yale University Press, 2009.
- Виша женска школа у Београду. Педесетогодишњица 1863-1913*, Београд 1913.
- Б. Владић-Крстић, *Грађанска ношња у Зајечару*, Гласник Етнографског музеја у Београду 42 (1978), 263-296.
- Ж. Војиновић, *Принцеза Анка: скица за портрет Ане Обреновић, прве списатељице обновљене Србије*, Београд 2010.
- Ž. Vojinović, *Najpoznatiji šabački Jevreji*, Zbornik - Jevrejski istorijski muzej 10 (Beograd 2015), 183-274.
- М. Врбашки, *Павле Чортановић (1830-1903): пионир популарне уметности*, Нови Сад 1990.
- М. Врбашки, *Литографије Павла Чортановића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 29-30 (1993-1994), 129-142.
- М. Врбашки, *Споменици србски и популаризација националне историје кроз серијска графичка издања 19. века*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004), 287-301.

- М. Врбашки, *Литографије Анастаса Јовановића: из збирке Срђана Стојанчева*, Горњи Милановац 2008.
- М. Врбашки и др., *Нови подаци, испитивања, конзервација и рестаурација слике Катарине Ивановић Млада жена у српском (Анка Топаловић рођ. Ненадовић) из збирке Галерије Матице српске*, Зборник Народног музеја. Историја уметности XIX/2 (2010), 351-365.
- М. Врбашки, *Дела која се односе на породицу Обреновић у Галерији Матице српске, Нови Сад*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 223-246.
- И. Вучић, *Путешествіе по Сербіи: во кратицѣ собственномъ рукоумъ нѣговомъ списано у Крагоевцу у Сербіи*, Будим 1828.
- Ј. Вујић, *Путешествије по Себији*, I, Београд 1901.
- Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије: 1791-1848*, Београд 1986.
- Д. Вукелић, *Отуђено наслеђе: аукцијска продаја драгоцености краљице Драге Обреновић у Кристију 1904. године*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2017, 343-373.
- Д. Вукелић, *За успомену и ревносну службу: краљевски дарови и меморабилије Обреновића у збирци Дома Јеврема Грујића*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2020, 245-260.
- Б. Вуксан, *Јован Исајловић млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру“*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 20 (1984), 99-115.
- Љ. Вучетић, *Легат Радојке Вучетић у Музеју града Новог Сада*, Годишњак Музеја града Новог Сада 9 (2013), 97-111.
- А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, I, Загреб 1901.
- А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. III, Загреб 1904.
- М. Гавриловић, *Милош Обреновић*, књ. 2 (1821-1826), Београд 1909.
- T. Garb, *Gender and Representation, Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, ed. Francis Frascina et al., New Haven and London: Yale University Press, 1993, 219-287.
- T. Garb, *The Body in Time: Figures of Femininity in Late Nineteenth-Century France*, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2008.
- T. Garb, *The Painted Face: Portraits of Women in France, 1814-1914*, New Haven: Yale University Press, 2007.
- D. Garić, *Moda i emancipacija u ženskoj vizuelnoj kulturi Srbije i Vojvodine krajem XIX i početkom XX veka*, Теорије и политике рода. Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, ур. Т. Росић, Београд 2008, 207-219.
- Gender and Art*, ed. G. Perry, Yale University Press, 1999.
- Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, eds. I. Blom, K. Hagemann and C. Hall, Oxford and New York: Berg, 2000.

- Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са Вуком и Мином*, Нови Сад 1987.
- Р. Гикић, *Преписка Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, Нови Сад 1991.
- Р. Гикић Петровић, *Библиографија радова о Милице Стојадиновић Српкињи*, Нови Сад 2007.
- Р. Гикић Петровић, *Дневник Анке Обреновић (1836-1838)*, Нови Сад 2007.
- Р. Гикић Петровић, *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад 2010.
- W. Gordon, *A woman in the Balkans*, London 1916.
- T. Gouma-Peterson, P. Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, *The Art Bulletin* 69 (1987), 326-357.
- S. Graham-Brown, *Images of Women: the Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860–1950*, Columbia University Press: New York 1988.
- S. R. Grayzel, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France during the First World War*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1999.
- М. Гргурова, *Атентаторка Илка и друге приче*, прир. С. Томић, Београд 2014.
- R. Grémaux, W. van den Bosch, *Mystica met kromzwaard. Het opzienbarende leven van Jenny Merkus (1839–1897)*, Delft 2014.
- R. Grémaux, *Alone of All Her Sex? The Dutch Jeanne Merkus and the Hitherto Hidden Other Viragos in the Balkans during the Great Eastern Crisis (1875–1878)*, *Balkanica XLVIII* (2017), 67-106.
- J. de Groot, 'Sex' and 'Race': *The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century*, *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*, eds. S. Mendus and J. Rendall, Routledge: London 1989, 89-130.
- В. Р. Грујић, *Збирка југословенске скулптуре Народног музеја у Београду*, Београд 2017.
- Ј. Грујић, *Животопис Јеврема Грујића*, прир. З. Петровић, Аранђеловац 2009.
- H. Grootenboer, *Treasuring the Gaze: Eye Miniature Portraits and the Intimacy of Vision*, *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 3 (Sep., 2006), 496-507.
- Б. Дебелковић, *Стара српска фотографија*, Београд 2005.
- J. DelPlato, *Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800–1875*, Fairleigh Dickinson University Press: Madison 2002.
- W. Denton, *Montenegro: its people and their history*, London 1877.
- М. Detelić, *Epski gradovi: leksikon*, Београд 2007.
- Дъвоицица како треба да се изобрази*, Превео съ нѣмецкогъ Георгій Николаевичъ, Протопресвитеръ у Дубровнику, У Бечу : У Србской Печатнии Соммера, 1856.
- S. Diaconoff, *Through the Reading Glass: Women, Books and Sex in the French Enlightenment*, State University of New York Press, 2005.

- J. J. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, Београд 1897.
- П. Д. Димитријевић-Стошић, *Жене династије Обреновић. Удаја Петрије*, књ. 1, Београд 1962.
- П. Д. Димитријевић-Стошић, *Посела у староме Београду*, Београд 1965.
- П. Д. Димитријевић-Стошић, *Кључеви Белог града: поводом прославе сто година ослобођења Београда од Турака*, Београд 1967.
- S. S. Dickey, 'Met een wenende ziel ... doch droge ogen': Women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 332-367.
- Г. Добрашиновић, *Мина Караџић-Вукомановић*, Београд 1974.
- Г. Добрашиновић, *Мина Караџић Вукомановић: живот и дело*, Београд 1995.
- G. Dohrn-van Rossum, *Clocks, Clock Time and Time Consciousness in the Visual Arts. William Hogarth's Modern Moral Subjects, Material Histories of Time. Objects and Practices, 14th-19th Centuries*, (eds.) G. Bernasconi and S. Thürigen, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, 71-88.
- L. J. Docherty, *Women as Readers: Visual Interpretations*, *Proceedings of the American Antiquarian Society* vol. 107, part 2 (1997), 335-388
- Ђорђе Генчић (1861-1938) : политичар и индустријалац*, прир. А. Ј. Јанузи и В. Тодоров, Зајечар 2019.
- В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, књ.1, Нови Сад 1927.
- П. П. Ђорђевић, *Из Минине „Споменице“*, Бранково коло 29, II, (18/30. јул), Сремски Карловци 1896, 898-908.
- Ђура Јакшић, сликар и песник: 1832-1878*, Београд 1978.
- М. Ђуричић, Ј. Јосиповић, *Српкиња из 1913. године као извор за истраживање историје женске књижевности на српском језику*, Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године, ур. Б. Дојчиновић, А. Вранеш, З. Бечановић-Николић, Београд 2015, 407-422.
- Д. Ђуричковић, *Босанска вила: 1885-1914*, књ. 1, Књижевноисторијска студија, Сарајево 1975.
- E. Eldem, *Pride and Privilege. A History of Ottoman Orders, Medals and Decorations*, Istanbul, Ottoman Bank Archive and Research Centre, 2004.
- J. В. Elshtain, *Women and War*, New York: Basic Books, 1987.
- Exposition Internationale Universelle de 1900*, Catalogue Général Officiel, tome second, groupe II, classes 7 a 10, Imprimeries Lemercier, Paris.
- И. Женарју, *Хероји, политика, свакодневица : илустровани свет „Српске зоре“ (1876-1881)*, Београд 2012.

- Женски покрет у Војводини. Приликом прославе педесетогодишњице рада свог издала Добротворна задруга Српкиња Новосаткиња, Нови Сад 1933.*
- З. Живадиновић-Давидовић, *Мода ампира у Војводини*, Зборник за ликовне уметности 1 (1965), 309-321.
- Д. Живанов, *Осташтина династије Обреновић у манастиру Крушедолу*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2013, 325-338.
- Задужбине и задужбинарство у традицији српског народа*, прир. Гордана Гордић, Београд 2010.
- И. Зарић, *У служби политичког аргумента: представа балканске жене у путопису Аделине Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, Европска слика балканске жене, ур. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 64-85.
- Зборник закона и уредаба у Књажеству Србији: у досадашњим зборницима нештампаних а изданих од 2. фебруара 1835. до 23. октобра 1875. год.*, књ. 30, Београд 1877.
- Б. Златковић, *Први српски устанак у говору и у твору. Анегдоте и сродне приповедне врсте усмене књижевности о Првом српском устанку*, Београд 2007.
- Н. Ивановић, *Идентитет(и), Представе жена у српском сликарству (1918-1941)*, Нови Сад 2021.
- А. Ивић, *Родословне таблице српских династија и властеле*, Нови Сад 1928.
- Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба*, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017.
- Изложбе у Београду 1880-1904*, прир. М. Коларић, Београд 1958.
- Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Ј. Мереник, Нови Сад 2010.
- В. Илић, *Лирско песништво: 1887-1893*, ред. М. Павић, Београд 1981.
- А. П. Ирби, Џ. Мјур Мекензи, *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*, Београд 2007 (фототип. изд. из 1868).
- Is that Biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, Ed. S. Grabner, A. Husslein-Arco, Hirmer Verlag, 2016.
- М. Исић, *Писменост у Србији у 19. веку*, Образовање Срба кроз векове, ур. Р. Пековић, П. В. Крестић, Т. Живковић, Београд 2003, 63-79.
- D. d' Istria, *Les femmes en Orient*, Volume 1, Zurich 1859.
- З. Јанковић, *Наталија Обреновић у фонду Бранка Стојановића: каталог изложбе*, Београд 2015.
- З. Јанковић, *Краљица Наталија Обреновић у збирци Историјског музеја Србије – фонд Бранка Стојановића*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2017, 15-71.
- З. Јанц, *Огласи у старој српској штампи 1834-1915*, Београд 1978 (репринт 2014).

- B. Jack, *The Woman Reader*, Yale University Press: New Haven and London, 2012.
- J. A. Јевђевић, *Обреновићи у приватној колекцији Јевђевић*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 253-270.
- А. Јовановић, О. Карановић, *Династија Обреновић: предмети из групе архивске грађе у Рукописном одељењу Матице српске*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе VI, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2020, 111-163.
- Ј. Јованов, *Стеван Алексић: 1886–1923*, Нови Сад 2008.
- В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, *Годишњак за друштвену историју*, год. XIV, св. 1-3 (2007), 31-46.
- V. Jovanović, “Good” Turks and “Evil” Ones: Multiple Perspectives on the Turkish Community Reflected in Serbian Sources of the Early Nineteenth Century, *Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans*, special issue of *El Prezente: Studies in Sephardic Culture* vol. VII & *Menorah: Collection of Papers* Vol. 3, Moshe David Gaon Center for Ladino Culture, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel, 2013, 77-94.
- Ј. Јовановић-Змај, *Певанија Змај-Јована Јовановића : одабране целокупне умотворине у песми и прози са опширним животописом Змај-песниковим*, Београд 1992.
- К. А. Јовановић, *О животу и раду Анастаса Јовановића*, *Српски књижевни гласник*, књ. 13, септембар-децембар, Београд 1924, 518-526, 588-599.
- К. А. Јовановић, *Разне успомене Константина А. Јовановића на владаре Србије и Црне Горе 19. века*, прир. Д. Ванушић, Београд 2012.
- М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Нови Сад 1976.
- М. Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979.
- М. Јовановић, *Павле Симић у манастиру Кувездину*, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 15 (1979), 229-262.
- М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном: српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992.
- М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998.
- М. Jovanović, *The Heroic Circle of Serbian Sisters: A History*, *Serbian Studies*, Vol. 24, No. 1-2 (2010), 125-139.
- М. Јовановић-Стојимировић, *Силуете старог Београда*, Београд 1971.
- N. Jovanović, *Dvor kneza Aleksandra Karađorđevića 1842-1858*, Beograd 2010.
- N. Jovanović, *Dvor gospodara Jevrema Obrenovića: (1816-1842)*, Beograd 2020.
- С. Јовановић, *Влада Милана Обреновића*, књ. I, Београд 1934.
- Т. Јовановић Чешка, *Србија у срцу Чеха: Владислав Тителбах (1847-1925) и његово време*, Београд 2015.
- R. Kabbani, *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*, Macmillan: London 1986.

- M. Kahf, *Western Representations of the Muslim Woman: From Terzagant to Odalisque*, University of Texas Press: Austin 1999.
- В. Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. 2, Беч 1845.
- М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Београд 1942.
- D. Knox, *Civility, courtesy and women in the Italian Renaissance*, Women in Italian Renaissance Culture and Society, ed. L. Panizza, European Humanities Research Centre, Oxford 2000, 2-17.
- A. Z. Kolarić, *Rod, književnost i modernost u periodici s početka 20. veka: Žena (1911–1914) i The Freewoman (1911–1912)*, Doktorska disertacija, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 2015.
- М. Коларић и М. Стевановић, *Павел Ђурковић као портретиста*, Београд 1953.
- З. Константиновић, *Сарадња Лудвига Аугуста Франкла са Мином Караџић на превођењу српских народних песама*, Вуков зборник, ур. В. Новак, Београд 1966, 631-657.
- М. И. Копшицер, *Поленов*, Москва 2010.
- Т. Корићанац, Љ. Танеска, *Београдско женско друштво: 1875-1941*, Београд 1995.
- A. Korhonen, 'the several hours of the day had variety of employments assigned to them': Women's Timekeeping in Early Modern England, *Journal of Early Modern Studies*, No. 6 (2017), 61-85.
- Т. Kosijer, *Udruženje univerzitetski obrazovanih žena 1927-1941.*, *Istorija 20. veka: časopis Instituta za savremenu istoriju*, god. 9, br. 2 (2021), 295-312.
- В. Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба: сликарство и графика, књ. III, Београд 1966, 5-40.
- В. Ђ. Крстић, *Историја српске штампе у Угарској: 1791-1914*, Нови Сад 1980.
- Љ. Крстић-Поповац, *Београђанка XIX века: из збирке Музеја града Београда*, Београд 2001.
- М. Крстић, Б. Булатовић, *Српска штампа 1768-1995. Историјско-библиографски преглед*, Београд 1996.
- Н. Крстић, *Јавни живот*, II, прир. М. Јагодић, Београд 2006.
- П. Крстић, *Добротворни рад српских жена крајем XIX и почетком XX века*, Зборник Матице српске за историју 65/66 (2002), 271-278.
- П. В. Крстић, *Теодор Павловић, јавна, политичка и књижевно-публицистичка делатност*, Дани Теодора Павловића, година јубилеја, прир. Р. Влаховић, Ново Милошево 2014, 11-21.
- V. Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb 2005.
- I. Kukuljević-Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858.
- I. Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Sv. 4, Zagreb 1860.
- Б. С. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића: 1804-1850*, Београд 1901.

- Д. Куручев, *Портрети из збирке Градског музеја Вршац*, Вршац 2008.
- Н. Кусовац, *Јован Поповић: сликар*, Опово 1971.
- Н. Кусовац, *Портрет жене у српском сликарству XIX века*, Народни музеј Београд и Ликовна галерија Дома културе Врбас, 8 - 20. марта 1977.
- Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века: каталог збирке Народног музеја Београд*, Београд 1987.
- Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић: 1851-1907*, Београд 2001.
- Н. Кусовац и др., *Стеван Тодоровић: 1832-1925*, Београд – Нови Сад 2002.
- Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд 2010.
- Н. Кусовац, Р. Михаиловић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Београд 1984.
- S. Lazarević Radak, *Otkrivanje Balkana*, Рапчево 2013.
- М. Лазивић, *Ктитори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 611-659.
- D. Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, London: Viking, 2000.
- J. B. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, 2001.
- R. Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, Routledge: London 1996.
- Љ. Лотић, *Добротвори Матице српске и њихове задужбине*, Матица српска 1826-1926, Нови Сад 1927, 545-611.
- A. Lyberatos, *Clocks, Watches and Time Perception in the Balkans: Studying a Case of Cultural Transfer*, Encounters in Europe's Southeast: The Habsburg Empire and the Orthodox World in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, eds. H. Heppner and E. Posch, Bochum: Winkler, 2012, 231-254.
- A. Lyberatos, *Time and Timekeeping in the Balkans: Representations and Realities*, Entangled histories of the Balkans, Vol. Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations, eds. R. Daskalov, D. Mishkova, T. Marinov and A. Vezekov, Leiden: Brill, 2017, 257-290.
- Р. Љушић, *Кнегиња Љубица*, Београд 2013.
- М. Макарић, *Портрет, трајна инспирација уметника*, Београд 2011.
- Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века: прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32/33 (2003), 193-212.
- Н. Макуљевић, *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју, год. 11, св. 2-3 (2004), 47-63.
- Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.

- N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, Istorija i sećanje, ur. O. Manojlović Pintar, Beograd 2006, 141-156.
- H. Макуљевић, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 17-53.
- H. Макуљевић, *Моћна жена - егзотична појава: жена османског Балкана у европским путописима Новог века*, Европска слика балканске жене, ур. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 30-45.
- N. Makuljević, *Habsburg orientalism: the image of Bosnia and Herzegovina in the "Kronprinzenwerk"*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41 (2013), 71-87.
- N. Makuljević, *The Picture of the Balkans between Orientalism and Nationalism*, Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization'?, (Eds.) T. Zimmermann & A. Jakir, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, 107-118.
- H. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815-1878)*, Београд 2015.
- N. Makuljević, *Leon Kojen: „Son of the Serbian Nation“*, Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies, Vol. 28, No. 1-2 (2017), 117-126.
- N. Makuljević, *Brutality and Banditry: Towards the Orientalist Imagery of the Balkans During the 19th Century*, Godišnjak za društvenu istoriju god. XXVII, sv. 2 (2020), 7-21.
- H. Макуљевић, *Катарина Ивановић (1811-1882)*, Живот и стваралаштво жена чланова Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности, т. 1, Београд 2021, 25-57.
- O. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989*, Beograd 2014.
- З. Маринковић, *Лепеза из Збирке Народног музеја у Земуну*, Зборник Музеја примењене уметности 12 (1968), 145-147.
- A. Марковић, *Први српски устанак у уметности и визуелној култури Кнежевине/Краљевине Србије (1842-1918)*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2022.
- A. Марушић, *Обреновићи у збиркама Музеја рудничко-таковског краја*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 251-305.
- Z. Marcov, *Istoria familiei Nikolics redată într-un document din colecția Muzeului Banatului*, Analele Banatului: Arheologie – Istorie XVIII (2010), 173-183.
- Д. Маскарели, *Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције Музеја примењене уметности у Београду*, Зборник Музеја примењене уметности 7 (2011), 31-40.
- Д. Маскарели, *Мода у модерној Србији: мода у Србији у XIX и почетком XX века из збирке Музеја примењене уметности у Београду*, Београд 2019.

- М. Матицки, *Забавници, алманаси и календари. Библиографија српских алманаха и календара*, књ. 1, Београд 1986.
- М. Матицки, *Српска књижевна периодика: 1766-1850*, Нови Сад 2016.
- Т. Масан, *Jaroslav Čermak u Župi dubrovačkoj*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, vol. 13, 1961, 307-321.
- О. Macková, *Jaroslav Čermak (1830-1878): slikar Crne Gore*, Cetinje 1974.
- Н. Macha-Bizoumi, *Amalia Dress: The Invention of a New Costume Tradition in the Service of Greek National Identity*, Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style, volume 1, no. 1 (2012), 65-90.
- Н. Macha- Bizoumi, *The Amalia Costume: The Visual Symbol of the Transition from the Oriental Past to Western Modernity (19th Century)*, Patterns of Magnificence: Tradition and Reinvention in Greek Women's Costume, ed. N. Lemos, The Hellenic Centre, London 2014, 48-55.
- Д. Медаковић, *Јован Клајић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 1 (1965), 325-333.
- М. Медаковић, *Живот и обичаји Црногораца*, Нови Сад 1860.
- В. Медич, *У рукавицама. Колеција рукавица у Етнографском музеју у Београду*, Београд 2007.
- В. Melman, *Women's Orients. English Women and the Middle East, 1718–191: Sexuality, Religion and Work*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.
- А. Meyer, *Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century "Hand-in-Waistcoat" Portrait*, The Art Bulletin, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), 45-63.
- О. Микић, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 23 (1987), 71-87.
- О. Микић, *Српско сликарство 18–20. века: одабране студије*, Нови сад 2005.
- О. Микић и др., *Дело Николе Алексића*, Нови Сад 1974.
- О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића: 1818-1876*, Нови Сад 1979.
- В. Миланков, *Барон Федор Николић од Рудне*, Темишварски зборник 3 (2001), 95-112.
- Ј. В. Милановић, *Женско друштво (1875–1942)*, Београд 2020.
- Лј. Milanović, *Picturing the New Middle Class: Two 19th Century Portraits of Serbian Women*, Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies, Vol. 21, No 2, 2007, 181-189.
- О. Milanović, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Beograd 1983.
- М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд 1876.
- М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*, Београд 1888.
- М. Ђ. Милићевић, *Кнез Михаило у споменима некадашњег свог секретара: из последњих девет година кнежева живота*, Београд 1896.

- М. Ђ. Милићевић, *Илија Коларац, добротвор српске просвете*, Београд 1896.
- М. Ђ. Милићевић, *Задружна кућа на селу*, Годишњица Николе Чупића, књ. XVIII, Београд 1898, 1-52.
- М. Ђ. Милићевић, *Из успомена М. Ђ. Милићевића*, Српски књижевни гласник књ. XXXIII, н. с. (1931), 592-611.
- А. Милићевић-Луњевица, *Моја сестра краљица Драга*, Београд 1995.
- S. Mills, *Discourses of Differences: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, Routledge, London 1991.
- Д. Миловановић, *Сачувано време: МПУ*, Београд 2005.
- М. Милорадовић и др., *Династија Обреновић у фондовима Народне библиотеке Србије*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе V, ур. А. Марушић и А. Ранковић, Горњи Милановац 2017, 33-74.
- Д. С. Милутиновић, *Слике Паје Јовановића*, Београд 1893.
- С. Милутиновић Сарајлија, *Сербианка Симеоном Милутиновићем Сарајлиом*, част втора, у Липисци 1826.
- V. Mirabella, *Embellishing Herself with a Cloth: The Contradictory Life of the Handkerchief, Ornamentation: The Art of Renaissance Accessories*, (Ed.) V. Mirabella, University of Michigan Press, 2011, 59-82.
- К. Митровић, *Двор кнеза Милоша Обреновића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 261-301.
- К. Митровић, *Двор кнеза Александра Карађорђевића*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 302-330.
- К. Митровић, *Топчидер: двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд 2008.
- К. Mitrović, *Luxury Dress: Costume and the Politics of Representation in 19th-Century Serbia*, Између: култура одевања између Истока и Запада: зборник 64. годишње конференције, 25-30. септембар 2011, ур. М. М. Менковић, Београд 2012, 38-48.
- W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, 1994.
- С. Мишић, *Култ Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем 19. века*, Нови Сад 2009.
- С. Мишић, *Ђура Јакшић: између мита и стварности*, Нови Сад 2020.
- N. Mišković, *Marriage and household in the Belgrade elite at the beginning of the 20th century: The Novaković family*, History of the Family 13 (2008), 152-162.
- М. Мишовић, *Штампа и српско друштво 19. и 20. века*, у: М. Крстић, Б. Булатовић, *Српска штампа 1768-1995. Историјско-библиографски преглед*, Београд 1996, 9-48.

- J. С. Младеновић, *Косовка девојка: између колективног и индивидуалног: митолошке, историјске и сижејне компоненте епског лика*, Језик и књижевност у контакту и дисконтакту, т. I, ур. Б. Димитријевић, Ниш 2015, 191-207.
- Морално дѣвическо огледало или Нуждни увѣти за све зрелиега возраста дѣвице, како бы се сирѣчь оне свакомъ честитомъ мужскомъ лицу допале, сређно удомиле, и у супружеству потомъ весело и задовољно животъ свой проводити могле*, По трећемъ издању сь Нѣмецкогъ превео Петаръ Петровиць Сремоподлужанинь, У Будиму : Писмены Крал. Всеучилища Пештанскогъ, 1836.
- J. Mostov, *Sexing the Nation/De-Sexing the Body: Politics of National Identity in the Former Yugoslavia*, Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation, ed. T. Mayer, New York: Routledge, 1997, 89-110.
- G. A. Moschini, *Nuova guida di Venezia di mons. G. A. Moschini*, Venezia Presso Vincenzo Maisner, 1847.
- Наталија: дневнички записи Наталије Матић Зрнић 1880-1956*, ур. О. Поповић Ошмјански, Београд 2002.
- Наша суграђанка краљица Драга: између славе и анатеме*, Горњи Милановац 2021.
- N. Nelević, *Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*, Podgorica 2011.
- К. Н. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа врховног војвода, ослободиоца и владара Србије и живот његови војвода и јунака*, Беч 1883.
- Љ. П. Ненадовић, *О Црногорцима: писма са Цетиња 1878. године*, Нови Сад 1889.
- Ј. Николић, *Слика жене у рату у стваралаштву Ђорђа Крстића*, Креативност у временима криза: уметност средњег века и модерног доба на централном Балкану, ур. М. Марковић, Београд 2021, 171-189.
- М. Nikčević, *Jovan Sundečić (1825-1900) – pjesnik integracionog slavjanstva*, Croatica et Slavica Iadertina, vol. VI, 2010, 339-350.
- С. Новаковић, *Србија у години 1834: писма грофа Боа-ле-Конта де Рињи министру иностраних дела у Паризу о тадашњем стању у Србији*, Споменик СКА XXIV (1894).
- F. Northesk Wilson, *Belgrade the white city of death. Being the history of King Alexander and of Queen Draga*, London 1903.
- L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, 1988.
- L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper and Row: New York 1989.
- L. Nochlin, *Representing Women*, Thames and Hudson, 1999.
- L. Nochlin, J. Bolloch, *Women in the 19th Century. Categories and Contradictions*, The New Press, 1997.
- Б. Нушић, *Стари Београд*, Београд 1984.
- М. Obradović, *Udruženje univerzitetski obrazovanih žena u Jugoslaviji 1927-1941. godine*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2. Položaj žene kao merilo modernizacije, ур. L. Perović, Београд 1998, 252-262.

- Отаџбина, књижевност, наука, друштвени живот*, год. I, књ. 3, Београд 1875.
- М. П., *Жена (Историјско-педагошко разматрање)*, Српски Летопис за годину 1867, 1868 и 1869., год. XLI, књ. 112, Нови Сад 1871, 182-202.
- Д. К. [Карол] П. [Пацек], *Обреновићи. Кратко начертање житија чланова ове књажевске породице*, Беч 1852.
- А. Pavlović, *Imaginarni Albanac: simbolika Kosova i figura Albanca u srpskoj kulturi*, Beograd 2019.
- К. Павловић, *Један заборављени српски вајар - Јован Пешић*, Зборник за друштвене науке 34 (1963), 63-73.
- Л. Павловић, *Обреновићи у фондовима Међуопштинског историјског архива за град Чачак и општине Горњи Милановац и Лучани*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе IV, 207-276.
- А. Пајевић, *Из Црне Горе и Херцеговине: успомене војевања за народно ослобођење 1876*, Нови Сад 1891.
- Н. Пантелић, *Накит и кићење у XIX и XX веку*, Београд 1971.
- Л. Рапо Вохорета, *Sefardska žena u Bosni*, Sarajevo 2005.
- Ј. Рарп, *Female body—male body: The valiant Hungarian women of Eger and Szigetvár from the 16th century in historiography, literature, and art*, Cogent Arts and Humanities 3 (2016), 1-17.
- С. Пековић, *Два женска часописа или Два часописа за жене*, Банатска периодика 19-20. века, Београд 1995, 133-137.
- С. Пековић, *Ženski časopisi u Srbiji na početku 20. veka*, Slavica Tergestina 11-12 (2004), 123-137.
- С. Пековић, *Часописи по мери достојанственог женскиња: женски часописи у Србији на почетку 20. века*, Нови Сад – Београд, 2015.
- Ј. Пераћ, *Сликар Живко Петровић (1806-1868)*, Нови Сад 2001.
- С. Перишић и др., *Накит из збирки Музеја града Београда*, Београд 1981.
- Л. Perović, *Modernost i patrijahnost kroz prizmu državnih ženskih institucija: Viša ženska skola (1863-1913)*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2, Položaj žena kao merilo modernizacije, ur. L. Perović, Beograd 1998, 141-160.
- Б. Перуничкић, *Управа вароши Београда 1820-1912*, Београд 1970.
- Б. Петровић и др., *Музеј града Београда*, Београд 2003.
- Д. Петровић, *Ратне белешке са Јавора и Топлице 1876, 1877. и 1978.*, Св. 2, Борбе у Топлици 1877-1878, Београд 1979.
- М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842*, Београд 1897.
- Н. Петровић Његош (Никола I), *Балканска царица: драма у три радње*, Цетиње 1886.
- П. Петровић, *О једном портрету Уроша Кнежевића*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004), 323-333.

- П. Петровић, *Паја Јовановић: системски каталог дела*, Београд 2012.
- П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2014, 135-160.
- Р. Петровић, *М. С. Српкиња и Драга Дејановић о женама*, Гласник Историског друштва у Новом Саду III/1 (1930), 80-97.
- Т. Пивнички Дринић, *Милетић, Ана Анка*, Српски биографски речник VI (мар-миш), Нови Сад 2014, 475-476.
- М. Пилетић, *Одликовања југословенских народа XIX и прве половине XX века (до 1941) из збирке Војног музеја у Београду*, Београд 1987.
- О. Д. Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд 1900.
- Н. Плавшић и др., *Обреновићи у збиркама Музеја Крајине у Неготину*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 219-251.
- М. Pointon, *Wearing Memory. Mourning, Jewellery and the Body*, Trauer Tragen – Trauer Zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, ed. G. Ecker, Munich: Fink Verlag, 1999, 65-81.
- М. Pointon, *"Surrounded with Brilliants": Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, The Art Bulletin, Vol. 83, No. 1 (2001), 48-71.
- Г. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London Routledge and New York Methuen, 1987.
- Г. Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 1999.
- С. Попара, *Илустрација у календару „Орао“ (1875–1902)*, рукопис дипломског рада, Филозофски факултет у Београду, Одељење за историју уметности, Београд 2004.
- Д. Ј. Попов, *Јован Пл. Нако од Великог Сент-Миклоша – велепоседник и први књижевни задужбинар Матице српске*, Темишварски зборник 4 (2006), 77-94.
- В. Поповић, Н. Јевремовић, *Народни музеј у Београду 1844-1994*, Београд 1994.
- М. Прошић-Дворнић, *Женски грађански костим у Србији XIX века*, Зборник Музеја примењене уметности 24-25 (1982), 9-28.
- М. Прошић-Дворнић, *Покушаји реформи одевања у Србији током XIX и почетком XX века*, Градска култура на Балкану (XV–XIX век) 2, ур. В. Хан, Београд 1988, 177-206.
- М. Prošić-Dvornić, *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, Beograd 2006.
- М. Prošić Dvornić, *East Meets West Again: The Formation of National Costumes in the 19th-Century Balkans. The Example of Serbia*, Између: култура одевања између Истока и Запада: зборник 64. годишње конференције, 25-30. септембар 2011, ур. М. М. Менковић, Београд 2012, 15-24.
- Ш. Радмановић, *Фотографије династије Обреновић: каталог збирке Историјског музеја*, Београд 2009.
- Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до XX века: каталог изложбе*, Београд 1969.

- Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до краја XVIII века*, Београд 1969.
- М. Радоњић, *Милка Гргурова-Алексић*, Српски биографски речник, т. 2, В-Г, Нови Сад 2006, 792.
- У. Рајчевић, *Сликар Никола Милојевић 1865-1942*, Београд 1999.
- М. Rampley, *Visual Culture and the Meanings of Culture*, Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts, ed. M. Rampley, Edinburgh University Press 2005, 5-17.
- М. Rampley, *Visual Rhetoric*, Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts, Edinburgh University Press 2005, 133-148.
- М. Рашковић, *Прва друштвена Галерија слика у Србији*, Зборник Народног музеја IX-X (Београд 1979), 609-620.
- Р. Renate, *The Metamorphoses of Judith in Literature and Art: War by Other Means*, Dressing Up for War: Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War, eds. A. Usandizaga and A. Monnickendam, Amsterdam and New York 2001, 111-126.
- В. Ristić, *Beta Vukanović*, Beograd 2004.
- М. Roberts, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*, Duke University Press: Durham 2008.
- П. А. Ровинскій, *Черногорія въ ея прошломъ и настоящемъ*, томъ II, часть 1, Санктпетербургъ 1897.
- Н. Roodenburg, *How to Sit, Stand, and Walk: Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints*, Looking at Seventeenth-Century Dutch Painting. Realism Reconsidered, ed. Wayne Franits, New York: Cambridge University Press, 1997, 175-186.
- К. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture. Representing Body Politics in the Nineteenth-Century*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- Сабрана дела Буре Јакшића. Песме*, прир. Д. Иванић, Београд 1978.
- И. С. Савић, *'Косовка девојка' Уроша Предића: епско, митско, историјско*, Годишњак града Београда LXVI-LXVII (2019-2020), 11-27.
- Ј. Савић, *Коло српских сестара – одговор елите на женско питање*, Гласник Етнографског музеја у Београду 73 (2009), 115-132.
- М. Савић, *Милица Стојадиновића-Српкиња (1830-1878)*, Летопис Матице српске, књ. 169, св. 1, Нови Сад 1892, 1-18.
- Е. Said, *Orijentalizam*, Beograd 2008.
- З. Симић, *Портрети Теодора Илића-Чешљара*, Старинар, књ. 5 (за 1928, 1929 и 1930), Београд 1930, 120-127.
- З. Симић, *Сликар Леон Коен*, Годишњак Музеја града Београда II (1955), 377-430.
- Н. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, Београд 1959.
- Н. Симић, *Петар Убавкић (1850-1910): живот и рад првог скулптора обновљене Србије*, Београд 1989.

- Н. Симић, *Сликарево перо: писма Уроша Предића*, Београд 2007.
- P. Simons, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, History Workshop, No. 25 (1988), 4-30.
- Ј. Скерлић, *Милица Стојадиновић Српкиња: књижевна слика*, Летопис Матице српске, књ. 234, св. VI (1905), 1-18.
- Ј. Скерлић, *Милица Стојадиновић-Српкиња. Књижевна слика*, Споменица Милице Стојадиновић-Српкиње, Београд 1907, 1-30.
- Ј. Скерлић, *Историјски преглед српске штампне 1791-1911*, Београд 1911.
- S. Slapšak, *Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević*, ProFemina: časopis za žensku književnost i kulturu 15/16 (1998), 137-149.
- A. D. Smith, *Will and Sacrifice: Images of National Identity*, Millennium: Journal of International Studies 30, no. 3 (2001), 571-584.
- V. Soukupová, *Jaroslav Čermák*, Praha 1981.
- Списак слика изложених у галерији Народног музеја*, Београд 1901.
- J. Spicer, *The Renaissance elbow, A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, eds. Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Polity Press: Cambridge, 1991, 84-128.
- Д. Сретеновић, „Све ове земље готово се и не разликују у мојим очима“. *Балканизам Паје Јовановића*, Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића, ур. М. Тимотијевић и Ј. Мереник, Нови Сад 2010, 181-201.
- Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, ур. српске књижевнице, Ириг 1913.
- В. Стајић, *Оснивачи, заслужни часници и чиновници Матице Српске*, Матица српска 1826-1926, Нови Сад 1927, 479-544.
- Г. Станишић, *Када су женскиње постале грађанке* [избор цртежа и графика из Народног музеја у Београду: Велика галерија Дома Војске Србије 11. фебруар - 17. март 2016.], Београд 2016.
- А. Стефанов, Ј. Огњановић, *Аквизиције Галерије Матице српске 2001-211*, Нови Сад 2012.
- S. Stefanović, „*Domaćica*” – *organ beogradskog Ženskog društva i njegovih podružnica (1921-1941)*, Istorija 20. veka, god. XVI, br. 1, Beograd 1998, 83-92.
- S. Stefanović, *Žene u službi nacije i vojske (1875–1918)*, Књиженство [Електронски извор] : часопис за студије књижевности, рода и културе, Год. 6, бр. 6 (2016), <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=197>
- S. Stefanović, *Rod i nacija: osnovne pretpostavke*, Feministički časopisi u Srbiji: teorija, aktivizam i umetničke prakse u 1990-im i 2000-im, ур. В. Дојчиновић и А. Коларић, Beograd 2018, 43-61.
- М. Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој гори 1854*, св. 1, Нови Сад 1861.
- М. Стојадиновић Српкиња, *Песме М. С. Србкинъ*, Београд, 1869.

- М. Стојадиновић Српкиња, *У Фрушкој Гори 1854*, Београд 1985.
- Г. Стојакović, *Diskursne osobine privatne prepiske o knjizi Srпкиnja, njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas (1909-1924)*, специјалистички рад, Универзитет у Новом Саду, Асоцијација центара за интердисциплинарне и multidисциплинарне студије и истраживања: Центар за родне студије, Нови Сад 2005.
- Г. Стојакović, *Women's World (1886–1914): Serbian Women's Laboratory as an Entrance into the Public Sphere*, *Serbian Studies* Vol. 25, No. 1 (2011), 21-57.
- Д. Стојановић, *Европско одевање у Србији у другој половини XIX века*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867. год., ур. В. Чубриловић, Београд 1970, 687-703.
- Д. Стојановић, *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, Београд 1980.
- Д. Стојановић, *Распоред игара са Словенског бала у Бечу 1861.*, Дигитална библиотека Музеја примењене уметности, Београд, <https://mpudiglib.omeka.net/items/show/50>.
- М. Д. Стојковић, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890-1918)*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2015.
- А. Stolić, *Dvor u Beogradu (1880–1903) između tradicionalnog i modernog, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka veka. 2. Položaj žene kao merilo modernizacije*, ур. L. Perović, Beograd 1998, 101-112.
- А. Stolić, *From childhood to womanhood: The Ideological basis of the Upbringing of Female Children at the end of the 19th Century*, *Childhood in South East Europe: historical perspectives on growing up in the 19th and 20th century*, Eds. Slobodan Naumović, Miroslav Jovanović, Beograd – Graz 2001, 97-110.
- А. Stolić, *Vocation or Hobby: The Social Identity of Female Teachers in the Nineteenth Century Serbia*, *Gender Relations in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*, (eds.) M. Jovanović and S. Naumović, Belgrade – Graz, 2002, 55-90.
- А. Столић, *Место учитељског позива у систему образовања у Србији 19. века*, *Образовање Срба кроз векове*, ур. Р. Пековић, П. В. Крестић, Т. Живковић, Београд 2003, 89-100.
- А. Столић, *Родни односи у „царству подељених сфера“*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 89-111.
- А. Столић, *Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића*, *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 331-353.
- А. Stolić, *O kulturnoj (re)produkciji nacije: rod i nacija u stavovima srpske elite početkom XX veka*, *Теорије и политике рода: родни идентитети у књижевностима и kulturama југоistočne Европе*, ур. Т. Rosić, Beograd 2008, 187-193.
- А. Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009.
- А. Столић, *Сестре Српкиње: појава покрета за еманципацију жена и феминизма у Краљевини Србији*, Београд 2015.

- A. Столић, *Држава и Београдско женско друштво: (ре)продукција родних улога и друштвених позиција жена као део стратегија управљања (1875–1914)*, Држава и политике управљања (18-20. век), ур. П. В. Крестић, Београд 2017, 149-173.
- M. Sheriff, *Moved by Love: Inspired Artists and Deviant Women in Eighteenth-Century France*, Chicago and London: Chicago University Press, 2004.
- E. Showalter, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, Shakespeare and the Question of Theory, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, New York: Methuen, 1985, 77-94.
- E. Scopetea, *The Balkans and the Notion of the 'Crossroads between East and West'*, Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment, ed. D. Tziouvas, Ashgate Publishing, Burlington 2003, 171-176.
- J. Тешић, *Невестински накит код Срба у XIX веку и првој половини XX века – из збирке Етнографског музеја у Београду*, Београд 2003.
- М. Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, Годишњак града Београда 47/48 (2000/2001), 187-211.
- М. Тимотијевић, *Херој пера као путник: типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецова скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе III (2001), 39-55.
- М. Тимотијевић, *О произвођењу једног националног празника: спомен дан палима у борбама за отаџбину*, Годишњак за друштвену историју, год. 9, св. 1/3 (2002, шт. 2004), 69-77.
- М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (2002), 45-78.
- М. Timotijević, R. Mihailović, *Katarina Ivanović*, Beograd 2004.
- М. Тимотијевић, *Индивидуална приватност*, Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба, ур. Александар Фотић, Београд 2005, 687-758.
- М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд 2010.
- М. Тимотијевић, *Таковски устанак- српске Цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012.
- М. Todić, *Fotografija i slika*, Beograd 2001.
- М. Тодић, *Милица Стојадиновић Српкиња и Анастас Јовановић: „Врдничка вила“ пред фотографским објективом*, Идентитети и медији: уметност Анастаса Јовановића и његово доба, гл. ур. Т. Корићанац, Београд 2017, 295-312.
- М. Todorova, *Imaginary Balkan*, Beograd 2006.
- С. Тодоровић, *Колико и каквих живописних слика има у београдским јавним збиркама*, Гласник Српског ученог друштва, књ. VI (1868), 54-73.
- Б. Топаловић, М. Бановић, *Заоставитина Обреновића у Народном музеју Крагујевац*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, ур. А. Марушић и А. Болковић, Горњи Милановац 2014, 47-132.

- J. Трајков, *Рад Владислава Тителбаха на истраживању и представљању српског културно-историјског и етнографског наслеђа*, Корени VII (2009), 23-29.
- Lj. Трговчевић, *Žene kao deo elite u Srbiji u 19. veku. Otvaranje pitanja*, Дијалог повјесничара-историчара, Херцег Нови 2-4. оџјка 2001, ур. Н.Г. Fleck, I. Graovac, Zagreb 2002, 251-268.
- Љ. Трговчевић-Митровић, *Школовање девојака у Србији у 19. веку*, Образовање Срба кроз векове, ур. Р. Пековић, П. В. Крстић, Т. Живковић, Београд 2003, 81-87.
- Љ. Трговчевић, *Залог за будућност: дародавци Велике школе и Универзитета у Београду*, Од Велике школе и Лицеја до данас: Универзитет у Београду 1808-2008, Београд 2008, 67-87.
- Л. Трифуновић, *Учешће Срба на светској изложби у Паризу 1900*, Уметници чланови САНУ, Београд 1980.
- Н. Trnavac, *Indiferentnost prema školovanju ženske dece u Srbiji 19. veka*, Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. 2, Položaj žene kao merilo modernizacije, ур. L. Perović, Beograd 1998, 55-72.
- The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, eds. N. Broude and M. Garrard, New York: HarperCollins, 1992.
- L. Thornton, *Women as portrayed in orientalist paintings*, ACR Poche Couleur: Paris 1994.
- I. Ćirović, *Memory, Nation and a Heroine of the Modern Age. Monument to Milica Stojadinović-Srpkinja*, Acta historiae artis Slovenica 18/1 (2013), 107-124.
- I. Ćirović, *Imagining the Forbidden: Representations of the Harem and Serbian Orientalism*, Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in the Ottoman Balkans, eds. Eliezer Papo and Nenad Makuljević, special issue of El Prezente: Studies in Sephardic Culture vol. VII & Menorah: Collection of Papers Vol. 3, Moshe David Gaon Center for Ladino Culture, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel, 2013, 247-264.
- I. Ćirović, *Gender, War and Imagery of the Balkans*, Europe and the Balkans. Decades of 'Europeanization'?, eds. T. Zimmermann and A. Jakir, Würzburg 2015, 171-186.
- И. Ћировић, *Између моде и нације: национални костим и репрезентација кнегиња и краљица у Србији 19. века*, Држава и политике управљања (18–20. век), ур. П. Крстић, Београд 2017, 279-301.
- I. Ćirović, *Orientalism, Nationalism, and the Balkans: The Image of the Montenegrin Woman*, Culture of remembrance, visibility, and crisis in the Balkans (17th-20th Century), ed. N. Makuljević, Belgrade 2021, 103-122.
- Љ. Њоровић, *Чланови династије Обреновић у књигама, на фотографијама и као аутори рукописа које чува Библиотека града Београда*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 187-218.
- Uvod u feminističke teorije slike*, ур. В. Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002.
- А. Ујес, *Карађорђе у драми и позоришту*, Београд 1970.

- Успомене и доживљаји Димитрија Маринковића 1846-1869*, ур. Д. Страњаковић, Београд 1939.
- Feminism and Art History: Questioning the Litany*, eds. N. Broude and M. D. Garrard, New York: Harper & Row, 1982.
- S. Fermor, *Movement and gender in sixteenth-century Italian painting*, *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, eds. K. Adler and M. Pointon, Cambridge University Press 1993, 129-145.
- М. С. Филиповић, *Утицај власти на народну ношњу*, Рад Војвођанских музеја, 10 (1961), 59-68.
- А. Фостиков, Н. Исаиловић, *Уговор о веридби Владислава II Немањића и Констанце Морозини. Венеција, 24. август 1293. године*, Мешовита грађа (Miscellanea) XXXIX (2018), 7-46.
- С. Франш д'Епере-Вујић, *Династија Обреновић у колекцији Сиголен Франш д'Епере-Вујић*, Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, ур. А. Марушић и А. Боловић, Горњи Милановац 2015, 301-367.
- From Gender to Nation*, eds. R. Iveković and J. Mostov, Longo Editore: Ravenna, 2002.
- Д. Фуруновић, *Енциклопедија штампарства*, књ. 3, Београд 1996.
- К. Hagemann, *Of "Manly Valor" and "German Honor": Nation, War, and Masculinity in the Age of the Prussian Uprising against Napoleon*, *Central European History*, Vol. 30, No. 2 (1997), 187-220.
- К. Hagemann, *Military, War, and the Mainstreams. Gendering Modern German Military History*, *Gendering modern German history: themes, debates, revisions*, eds. K. Hagemann and J. H. Quataert, New York: Berghahn Books, 2007, 63-85.
- М. Наја, G. Wimmer, *Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne*, Paris 2000.
- D. S. Hale, *Races on Display. French Representations of Colonized Peoples 1886–1940*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- В. Наманн, *Empress Elisabeth 1837–1898*, *The Imperial Style: Fashions of the Hapsburg Era*, ed. Polly Cone, New York: Metropolitan Museum of Art, 1980, 129-151.
- В. Хан, *Значај Анастаса Јовановића за развој српске примењене уметности XIX века*, Зборник Музеја примењених уметности 12 (1968), 29-65.
- В. Хан, *Примењена уметност у Београду од хатишерифа до предаје градова (1830-1867)*, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867. год., ур. Васа Чубриловић, Београд 1970, 661-675.
- А. Хацић, *У спомен и славу Јовану плем. Наки Велико-Сентмиклушком о Светом Сави 1890*, *Летопис Матице српске*, књ. 167, св. 3 (1891), 104-110.
- Ј. Хацић, *Спомени изъ моего дневника*, *Огледало србско*, за езикъ, повѣстницу и смѣсу књижевну, год. I, св. 6, Нови Сад 1864, 161-170.
- М. Higonnet, *Speaking Silences: Women's Suicide*, *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, ed. S. Rubin Suleiman, Cambridge: Harvard UP, 1986, 63-83.

- M. A. Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- K. H. Христић, *Записи старог Београђанина*, Београд 1937.
- T. Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, London 1840.
- S. P. Casteras, *Reader, Beware: Images of Victorian Women and Books*, Nineteenth-Century Gender Studies, Issue 3.1 (Spring 2007) [Internet]
<http://www.ncgsjournal.com/issue31/casteras.html>
- С. Цветковић, *Уметност и дворска култура у Србији 1872-1903*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2021.
- I. Cemil Schick, *Christian Maidens, Turkish Ravishers: The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period*, *Women in the Ottoman Balkans: Gender, Culture and History*, eds. A. Buturović and I. Cemil Schick, London 2007, 273-305.
- Е. Церковић, *Светислав Јовановић – сликар*, Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу, 65-66 (2002), 190-198.
- S. Ćurpić, *The Politics of Representation as a Projection of Identity: The Female Body in the Context of its Oriental Construction in Serbian Art*, *European Journal of Women's Studies*, Vol. 10 (2003), No. 3, 321-334.
- С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*, Нови Сад 2008.
- С. Чупић, „*Кућа без жене не може бити, а нити жена без куће*“: женски простори - родне и идеолошке границе, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 38 (2010), 199-212.
- С. Чупић, *Родна имагинарност Балкана: Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић*, *Између естетике и живота: представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић и Л. Мереник, Нови Сад 2010, 203-217.
- М. Целебдић, *Архивска грађа за историју Народног музеја*, књ 1, Београд 1969.
- Л. Шелмић, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001.
- F. Šistek, *Naša braća na jugu. Češke predstave o Crnoj Gori i Crnogorcima 1830-2006*, Cetinje 2009.
- N. Šuica, *Leon Koen (1859-1934)*, Beograd 2001.
- D. Wolfthal, *Images of Rape: The 'Heroic' Tradition and its Alternatives*, Cambridge University Press, 2000.
- R. B. Yeazell, *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*, Yale University Press: New Haven 2000.
- M. Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press 1998.
- C. Yriarte, *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise, l'Istrie, le Quarnero, la Dalmatie, le Monténégro et la rive italienne*, Paris 1878.
- N. Yuval-Davis, *Rod i nacija*, Zagreb 2004.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

<http://www.bildarchivaustria.at/>

<https://gams.uni-graz.at/context:vase>

<https://www.galerijamaticesrpske.rs/kolekcija/>

<http://digital.bms.rs/>

<https://domjevremagrujica.com/>

<https://kultura.rs/>

<https://mahj.org/>

<http://www.mgb.org.rs/zbirke/>

<https://www.muzejknjazevac.org.rs/>

<https://onb.digital/>

<https://repozitorij.muo.hr/>

<http://srbinovski-art.com/>

<https://zistorija.iib.ac.rs/>

<http://www.fotomuzej.com>

<https://www.kieselbach.hu/>

<http://www.artnet.com/>

<https://www.askart.com>

ПРИЛОЗИ

1.0 СЛИКЕ ЖЕНА И САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА: ПОРТРЕТ И ПРЕДСТАВА ЖЕНСКОСТИ

1.1 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ПЕРФОРМАТИВНОСТ ТЕЛА



1. Арсеније Петровић,
Панта Чарапић, 1852-55.



2. Арсеније Петровић,
Жена и ћерка Панте Чарапића, 1852-55.



3. Новак Радонић,
Жена трговца Бокмаза, 1857.



4. Новак Радонић,
Трговац Бокмаз, 1857.



5. Ђура Јакшић,
Супруга Тасе Живковића, 1860.



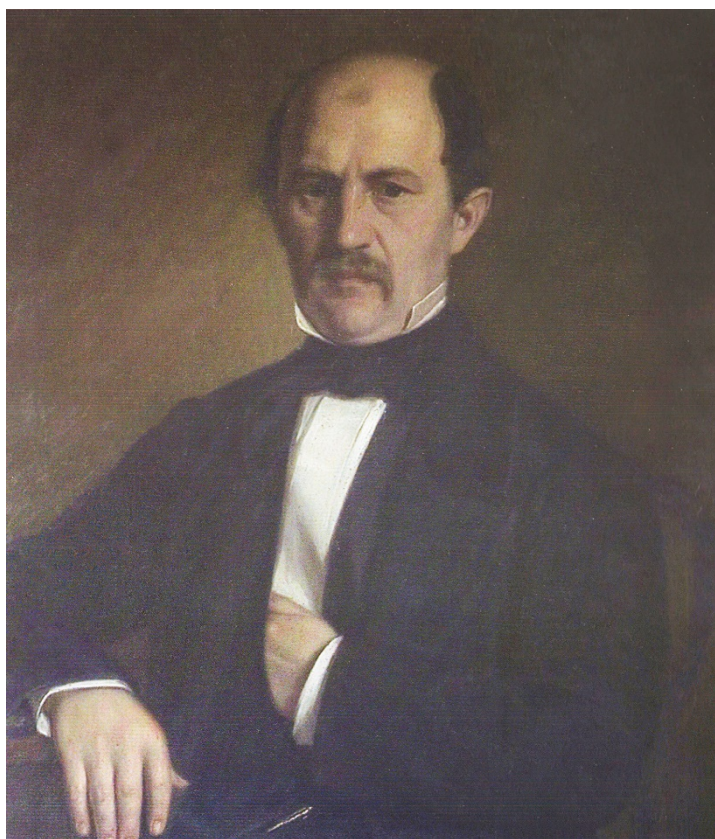
6. Ђура Јакшић,
Таса Живковић, 1860.



7. Живко Петровић,
Марко Драчулић, 1847.



8. Новак Радонић,
Константин Николић, 1854.



9. Новак Радонић,
др Данило Медаковић, 1855.



10. Стеван Тодоровић,
Петар Јовчић, 1856.



11. Стеван Годоровић,
Борђе Димитријевић, 1856.



12. Новак Радонић,
Јелисавета (Савка) Суботић, 1853.



13. Јован Поповић,
Милица Божић, 1841.



14. Јован Поповић,
Кира Цана, супруга „Ећим“ Томе Костића,
око 1851.



15. Јован Поповић,
Настасија Јовичић, 1849.



16. Јован Поповић,
Катарина Медовић, 1848.



17. Јован Поповић,
Јелена Шербан, 1853-57.



18. Јован Поповић,
Госпођа Мештеровић, 1850-53.



19. Павле Симић,
Госпођа Младеновић, 1848-49.



20. Павле Симић,
Сликарева мајка Ана, 1840.



21. Новак Радонић,
Жена са црвеном траком у коси, 1857.



22. Ђу Јован Клајић,
Драгиња Радовановић, 1849.



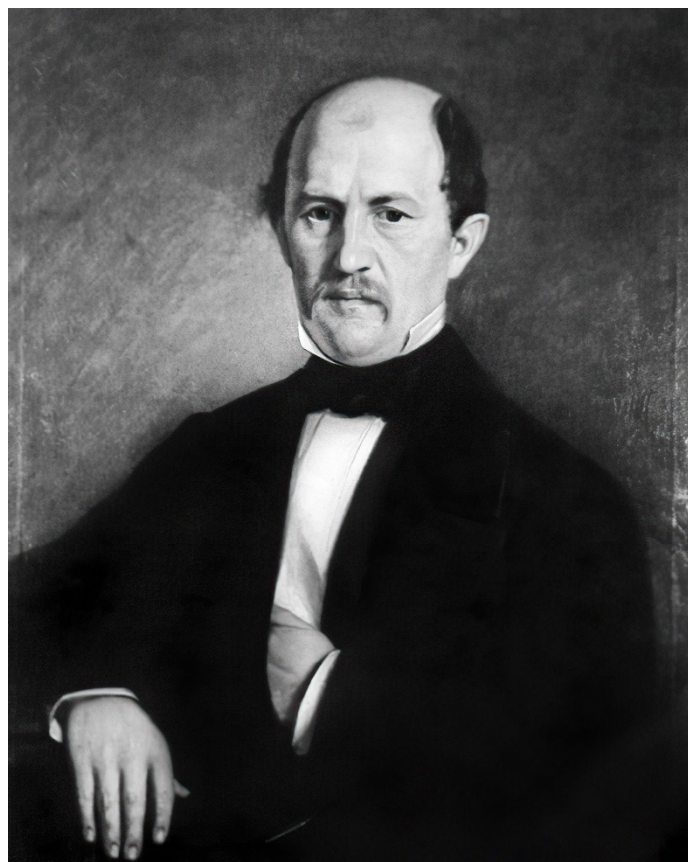
23. Новак Радонић,
Персида Сарачевић, 1857.



24. Новак Радонић,
Димитрије Сарачевић, 1857.



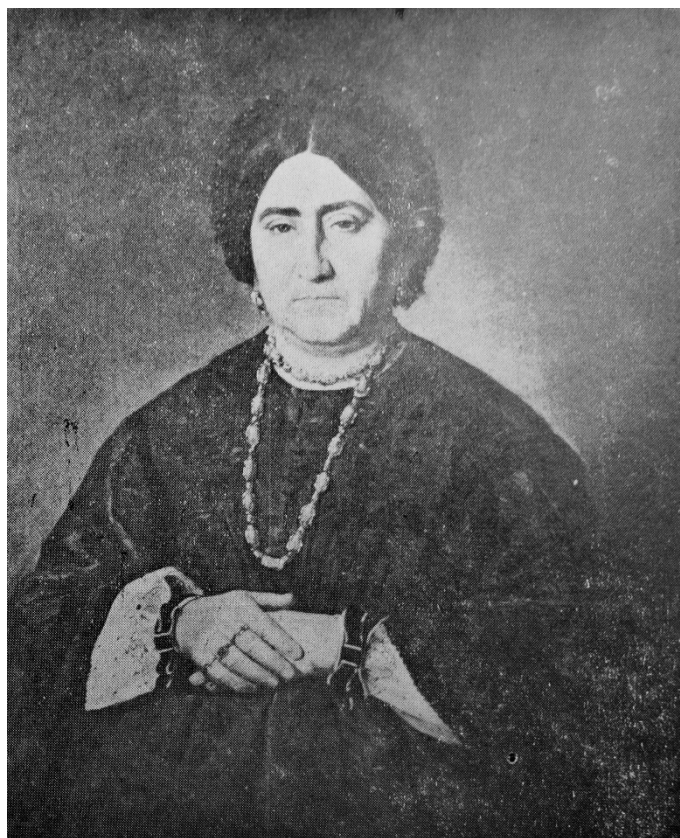
25. Новак Радонић,
Марија Медаковић, 1854.



26. Новак Радонић,
др Данило Медаковић, 1855.



27. Павле Симић,
Гавра Мијатовић, 1864.



28. Павле Симић,
Марија Мијатовић, 1864.

1.2 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ОДЕВНА РЕТОРИКА

1.2.1 Портрети жена и српско грађанско одело



1. Јован Поповић,
Софија Поповић, око 1850.



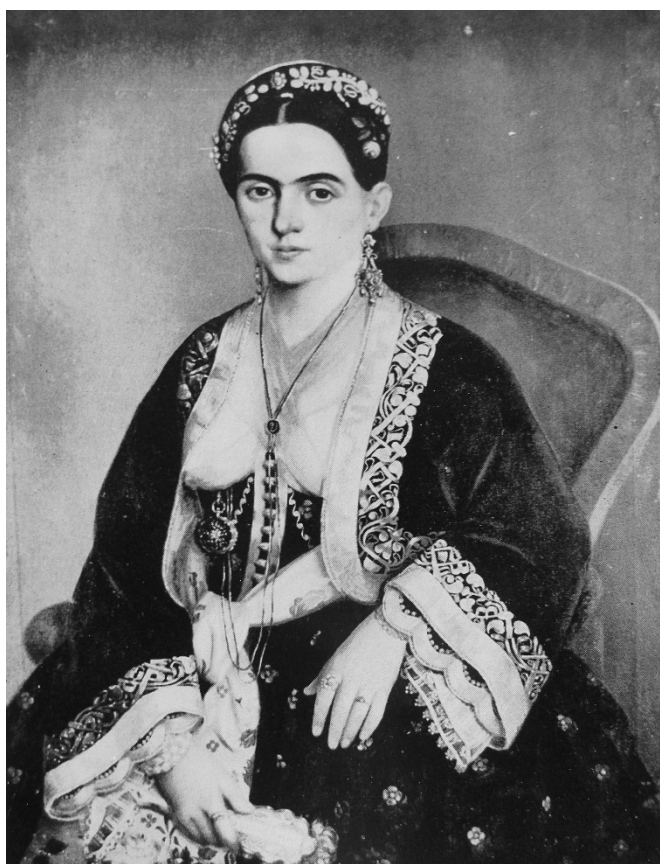
2. Јован Поповић,
Катарина Медовић, 1848.



3. Арсеније Петровић,
Сосана Савић Главинић, 1850.



4. Арсеније Петровић,
Јелисавета Коцић, 1857.



5. Урош Кнежевић,
Терка М. Ресавца, 1858.



6. Урош Кнежевић,
Терка М. Ресавца, 1858.



7. Катарина Ивановић,
Анка (рођ. Ненадовић) Топаловић, 1837.



8. Катарина Ивановић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, 1847.



9. Јован Поповић,
Млада жена у српском костиму, 1853.



10. Урош Кнежевић,
Стаменка Чаратић, после 1855.



11. Арсеније Петровић,
Непозната госпођа, средина 19. века



12. Јовн Поповић,
Супруга Книћанина, око 1851.



13. Јован Исајловић млађи, *Кнез Милан Обреновић II на одру*, 1839.



14. Урош Кнежевић,
Смиља Вукашиновић, 1851.



15. Урош Кнежевић,
Милева Наумовић, 1852.



16. Урош Кнежевић,
Сестра Книћанина, 1850.



17. Урош Кнежевић,
Девојка у белом, 1850-51.



18. Венчана хаљина Јелене Грујић
(Дом Јеврема Грујића)



19. Мица Протић у венчаној хаљини
Јелене Грујић, Жена и свет, бр. 4, 1927.



20. Урош Кнежевић,
Клеопатра Карађорђевић (?), 1854.



21. Урош Кнежевић,
Клеопатра Карађорђевић, 1855..



22. Урош Кнежевић (?),
Кнегиња Јулија Обреновић, 1865.



23. Никола Лекић,
Краљица Наталија, 1880-их.

1.2.2 Портрети жена, костим и национални идентитет



1. Никола Милојевић,
Косара Генчић, 1906-07.



2. Габријел Декер,
Мина Караџић, 1847.



3. Анастас Јовановић,
Милица Стојадиновић Српкиња, 1851.



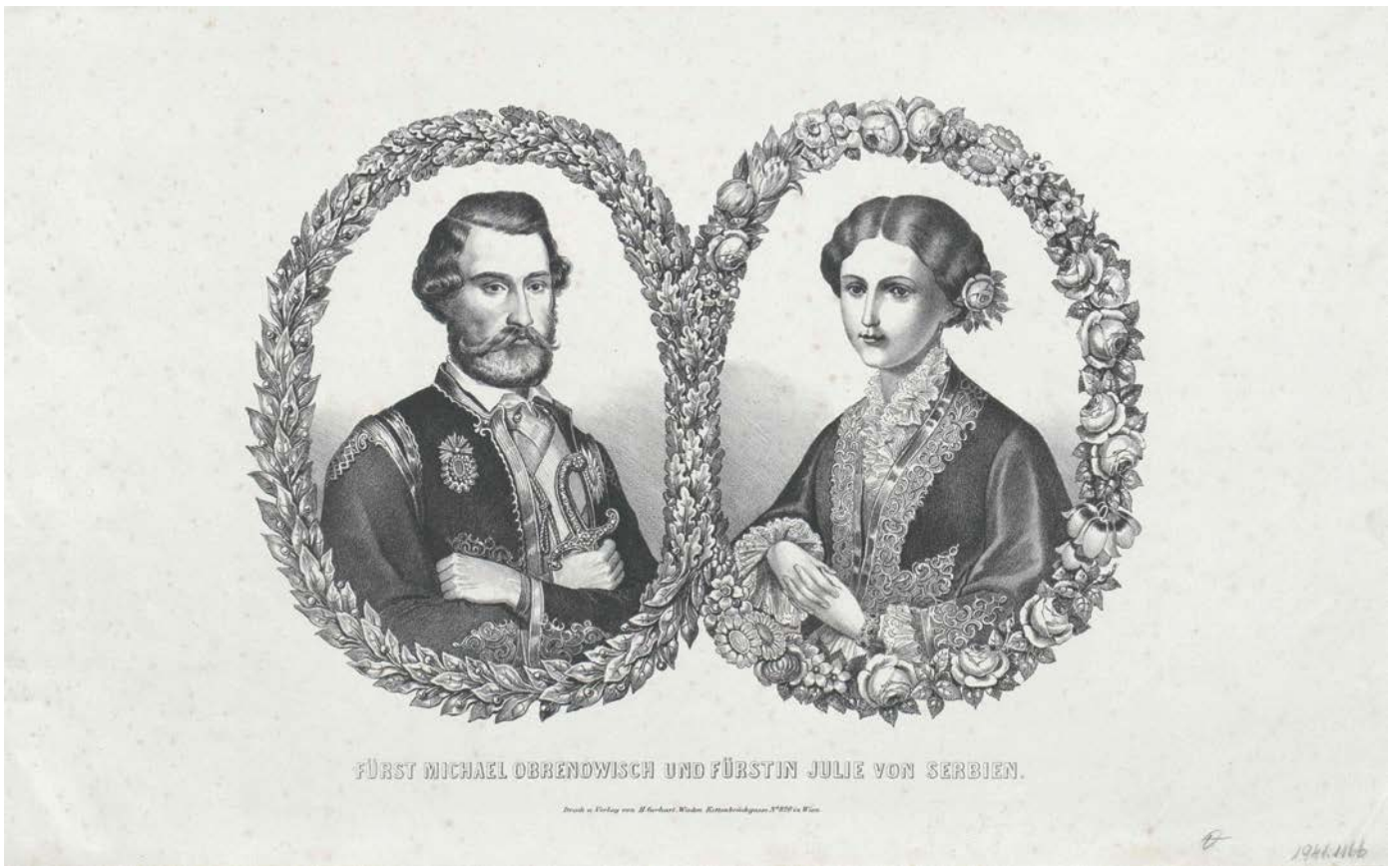
4. Павле Симић,
Милица Стојадиновић Српкиња, 1850-51.



5. Урош Кнежевић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, пре 1855.



6. Анастас Јовановић,
Кнегиња Јулија Обреновић, 1853-54..



7. Кнез Михаило Обреновић и кнегиња Јулија
(Fürst Michael Obrenowitsch und Fürstin Julie von Serbien), штампа Х. Герхарт, Беч



8. Урош Кнежевић (?),
Кнегиња Јулја Обреновић, 1865.



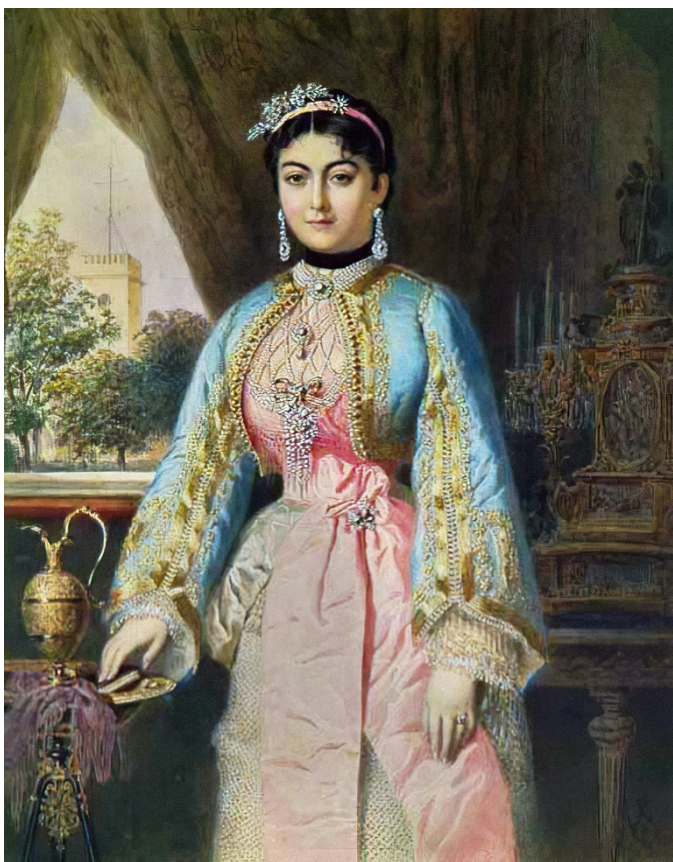
9. Непознати, Кнегиња Наталија Обреновић,
олеографија, око 1875.



10. Кнегиња Наталија Обреновић,
M. Yriarte, Illustrated London News, 22 July 1876.



11. Краљица Наталија Обреновић,
Орао, за 1890. годину



12. Карл Гебел,
Кнегиња Наталија Обреновић, 1881.



13. Милан Јовановић,
Краљица Драга Обреновић, 1902.

1.2.3 Портрети жена и европска мода



1. Арсеније Петровић,
Ђура Савић Главинић, 1850



2. Арсеније Петровић,
Сосана Савић Главинић, 1850.



3. Стеван Тодоровић,
Супруга Косте Овчаревића, 1861.



4. Степа Тодоровић,
Коста Овчаревић, 1861.



5. Стеван Тодоровић,
Ленка Јоксић, 1861.



6. Стеван Тодоровић,
Димитрије Јоксић, 1861.



7. Арсеније Петровић,
Персида Поповић, 1845-50.



8. Арсеније Петровић,
Андрија Поповић, 1845-50.



9. Павел Ђурковић,
Томанија Обреновић, 1827.



10. Аристид Економа,
Томанија Обреновић, 1850-60.



11. Никола Алексић,
Дама у белом, 1851.



12. Никола Алексић,
Јелена Стефановић Виловски, око 1850.



13. Новак Радонић,
Марија Димитријевић, 1865.



14. Новак Радонић,
Јелисавета (Савка) Суботић, 1863.



15. Стеван Годоровић,
Уметникова ћерка Љубица, 1910-20.



16. Стеван Годоровић,
Уметникова ћерка Љубица, 1890.



17. Љубомир Александровић,
Уметникова жена, око 1875.



18. Марко Мурат,
Марија Вучетић, 1897.



19. Никола Милојевић,
Уметникова супруга Милица



20. Никола Милојевић,
Жена са бисерном огрлицом



21. Никола Милојевић,
Жена са чипкастим оковратником



22. Стеван Алексић,
Уметникова супруга Стефанија, 1901.



23. Стеван Тодоровић,
Јелица Станојевић, 1890.



24. Стеван Тодоровић,
Госпођа Шумановић, 1895.



25. Стеван Тодоровић,
Јелена Новаковић, 1888.



26. Стеван Тодоровић,
Милица Новаковић, 1888.



27. Фридрих Вајланд,
Краљица Наталија Обреновић, 1887.



28. Стеван Годоровић,
Паулина Ђорђевић, 1882.



29. Стеван Годоровић,
Краљица Наталија Обреновић, 1883.



30. Стеван Годоровић,
Јелена Грујић, 1888.



31. Ханс Канон,
Краљица Наталија Обреновић, 1882.



32. Јозеф Лови,
Краљица Наталија Обреновић, 1880-их



33. Влахо Буковац,
Краљица Наталија Обреновић, 1882.

1.3 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И АКСЕСОАР



1. Урош Кнежевић,
Јелена Здравковић, 1838.



2. Анастас Јовановић,
Перка Топузовић, 19. век



3. Никола Алексић,
Еуфимија Малетић, 19. век



4. Никола Алексић,
Еуфимија Веселиновић, 19. век



5. Никола Алексић,
Жена са рукавицама, 19. век



6. Ђура Пецић,
Уметникова супруга, 1860.



7. Стеван Годоровић,
Јелена Грујић, 1888. (детал)



8. Павел Петровић,
Мила Поповић, 1840.



9. Јован Поповић,
Теодора Радосављевић, 1856.



10. Никола Алексић,
Љубица Миленковић, око 1844.



11. Новак Радонић,
Жена са лезом, 1857.



12. Урош Кнежевић,
Аспазија Леко, 1857.



13. Урош Кнежевић,
Аспазија Леко, 1857. (деталј)



14. Урош Кнежевић,
Ђерка М. Ресавица, 1858.



15. Урош Кнежевић,
Млада жена у српској ношњи, 1849.



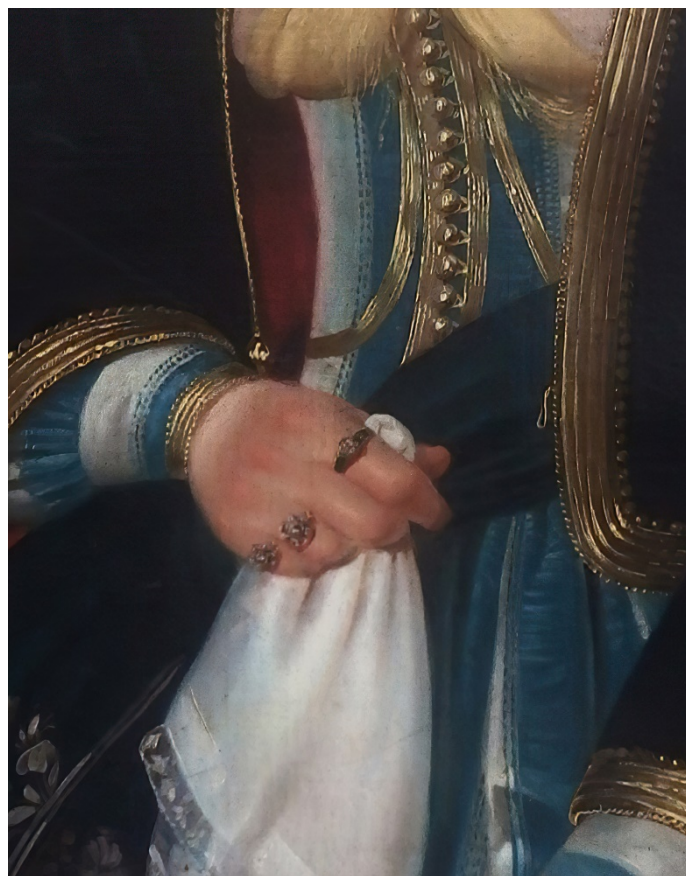
16. Катарина Ивановић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, 1847.



17. Стеван Алексић,
Мара Прерадовић, 1899.



18. Јован Поповић,
Аница Рајовић, 1850.



19. Јован Поповић,
Аница Рајовић, 1850. (деталј)



20. Јован Поповић,
Супруга Стевана Книћанина, око 1851.



21. Јован Поповић,
Супруга Стевана Книћанина, око 1851. (деталј)



22. Арсеније Петровић,
Сосана Савић Главинић, 1850.



23. Арсеније Петровић,
Сосана Савић Главинић, 1850. (деталј)



24. Никола Алексић,
Ангелина Јовановић, 1859.



25. Павле Симић,
Супруга Трифуна Младеновића, око 1850.



26. Стеван Алексић,
Зорка Прерадовић, 1899.



27. Јован Поповић,
Калина Протић, око 1852.



28. Ђура Јакшић,
Супруга Тасе Живковића, 1860.



29. Ђура Јакшић,
Супруга Тасе Живковића, 1860. (деталј)



30. Антон Хладен,
Супруга Стојана Симића,
середина 19. века



31. Урош Кнежевић,
Јелена Петровић, после 1852.



32. Урош Кнежевић,
Јелена Петровић, после 1852. (деталј)

1.4 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И НАКИТ



1. Сиферт,
Синђелија Коларац, 1843.



2. Никола Алексић,
Дама у белом, 1851.



3. Никола Алексић,
Јелена Виловски, око 1850.



4. Урош Кнежевић,
Јелисавета Чварковић, 1850-52.



5. Ђура Пецић,
Марија Тошков, 19. век



6. Никола Алексић,
Лаура Поповић, 19. век



7. Никола Алексић,
Софија Ракић, 1850-60.



8. Катарина Ивановић,
Анка Топаловић, 1837.



9. Катарина Ивановић,
Београђанка М. Ј., 1846-47.



10. Катарина Ивановић,
Деца Павла Станишића, 1846-47.



11. Урош Кнежевић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, пре 1855.



12. Катарина Ивановић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, 1847.



13. Непознати, Кнегиња Наталија Обреновић,
олеографија, око 1875.



14. Карл Гебел,
Кнегиња Наталија Обреновић, 1881.



15. Јован Поповић,
Савка Симић, 1852-53.



16. Јован Поповић,
Девојчица са цвећем, 1852-53.



17. Јован Поповић,
Супруга Стевана Книћанина, око 1851.



18. Урош Кнежевић,
Јелена Здравковић, 1838.



19. Урош Кнежевић,
Јулија Стефановић, 1850.



20. Урош Кнежевић,
Супруга Атанасија Борђевића, 1847-48.



21. Урош Кнежевић,
Савка Милојевић, 1842.



22. Арсеније Петровић,
Јелисавета Коџић, 1857.



23. Арсеније Петровић,
Сосана Савић Главинић, 1850.



24. Арсеније Петровић,
Стана Ристић, 1851-52.



25. Арсеније Петровић,
Попадија Сушић, 1851-52.



26. Ђура Јакшић,
Супруга Тасе Живковића, 1860.



27. Ђура Јакшић,
Катарина Протић, 1861.



28. Ђура Јакшић,
Милева Протић-Коцић, 1866-69.



29. Стеван Тодоровић,
Супруга Косте Овчаревића, 1861.



30. Стеван Тодоровић,
Настасија Николић Терзибашиа, 1873.



31. Стеван Тодоровић,
Рејна Давичо, 1857.



32. Урош Кнежевић,
Девојка из Левча, 1854.



33. Урош Кнежевић,
Миленија из Тополе, 1854.



34. Урош Кнежевић,
Сестра Книћанина, 1850.



35. Урош Кнежевић,
Сестра Книћанина, 1850.



36. Урош Кнежевић,
Милева Наумовић, 1845.



37. Урош Кнежевић,
Смиља Вукашиновић, 1851.



38. Арсеније Петровић,
Девојчица са корпом, 1845-50.



39. Арсеније Петровић,
Девојчица и дечак, 1845-50.



40. Јован Дима,
Породица Будишин, 1898.



41. Љубомир
Александровић,
Персида Коларски, 1845-46.



42. Ђура Пецић,
Соса и Тоша Тасић, 1887.



43. Милан Јовановић,
Сара Арсенијевић, пре 1890.



44. Непознати,
Ана Трифић, друга половина 19. века. (деталј)



45. Јефтимије Поповић,
Портрет девојке, 1825.



46. Миклош Барабаш,
Јелисавета (Обреновић) Николић, око 1845.



47. Непознати, *Кнез Милан Обреновић*,
олеографије, око 1875.



48. Непознати, *Кнегиња Наталија Обреновић*,
олеографије, око 1875.



49. Игњат Фукс, *Милица Стојадиновић*,
лист Путник, свеска III, Нови Сад 1862.



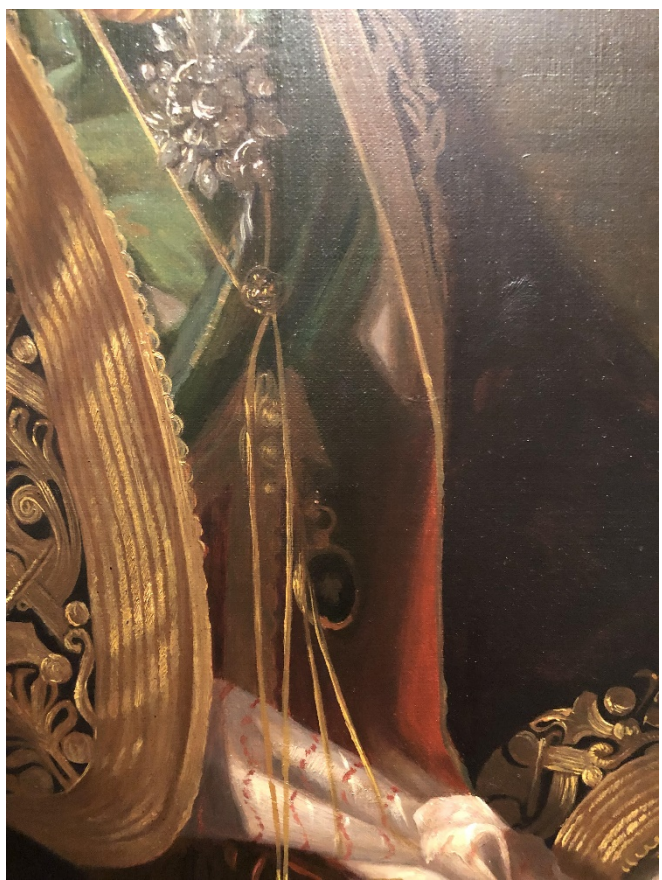
50. Урош Кнежевић,
Клеопатра Карађорђевић, 1855. (деталј)



51. Урош Кнежевић,
Млада жена у српској ношњи, 1849.



52. Јован Поповић,
Жена са црвеном марамом, 1850.



53. Стеван Тодоровић,
Супруга Косте Овчаревића, 1861. (деталј)



54. Урош Кнежевић,
Милева Вујић, 1855.



55. Новак Радонић,
Ана Савић Николић, 1854.



56. Анастас Јовановић,
Милица Стојадиновић Српкиња, 1851.



57. Милисав Марковић,
Сара Анчић, крај 19. в.

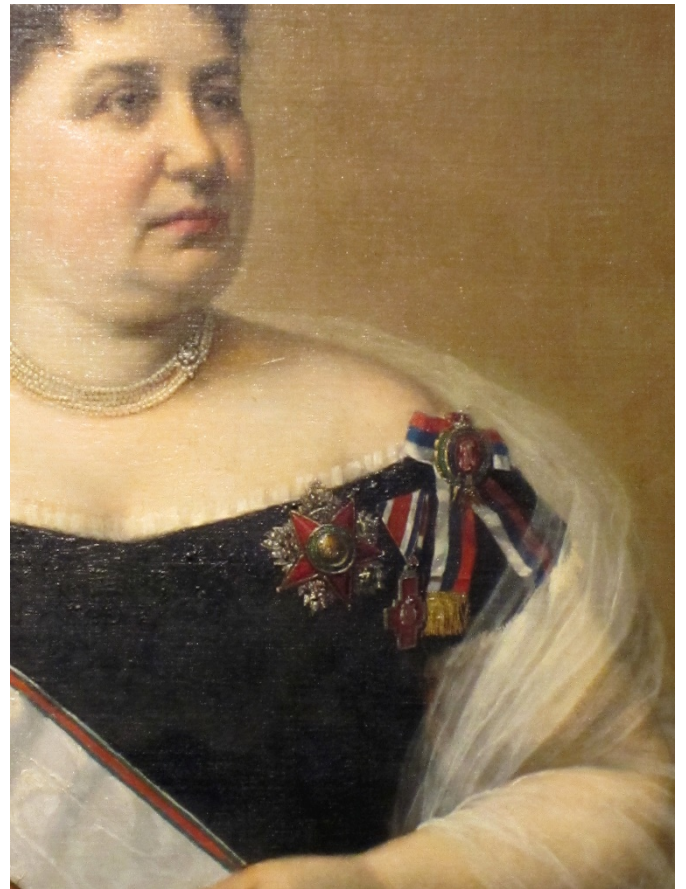


58. Никола Милојевић,
Персида Валовић, око 1900.

1.5 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ОДЛИКОВАЊА



1. Катарина Ивановић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, 1847. (деталј)



2. Стеван Годоровић,
Јелена Грујић, 1888. (деталј)



3. Стеван Тодоровић,
Милица Новаковић, 1888.



4. Стеван Тодоровић,
Јелена Новаковић, 1888.

БОСАНСКА ВИЛА
ЛИСИ ЗА ЗАБАВУ
ПОУКУ И КИМЖЕВНОСТ

ВЛАСНИК И УРЕДНИК НИКОЛА Т. НАШИНОВИЋ, САРАЈЛИЈА.
БРОЈ 21. У САРАЈЕВУ, 15. НОВЕМБРА 1896. ГОД. XI.

Милица Гргурова,
српска ујетница и књижевница.

Исла и ујетница, отијена душа, више ниталгенција, савршен ујетнички талент, који чини читаву епоху и историју и развиту народног поверишта српског претонике. Она је била, доста дуго времена, осамљена величина, која је својом појавом и својом ујетничком аријетом пренемену свом; круг њеног ујетничког пословања (у коме се њен велики талент разноструко испољавао) не само да је обилаз, но је таде прероде, да у срцу човјечкој, која има шта је ујетност и дини се ујетнички проваодине, оставила вјечно-трајне утиске, непагодиве слике и усомне. Хвалити њен ујетнички гљенат; хвалити и удивити оно, што је она створила и осино-створила, значило би палити свјетлу, да би судце видјели. Њен сврок ујетнички ред (војим би се подциале све свјетске поворнице) даје јој улазницу, коју је она дуго-годишњи неуморни трудом заслужила, даје улазницу у онај пантеон, у коме велики људи једнога народа имају права на бескртност. Јер има међу женама, које се славе с тога, што су сав свој нијен, упоредо с људима, посветиле општем добру. Гргурова је једна така жена. Она је останала царство слободства; оставила онај довићи септар, који домаћину краси, и добровољно се уверила у редово борала, који се жртвују за род, за човјечанство, за ујетност. На томе трновитом путу — људи каласкавају и крају се извад; а она, „слаба жена“, достојно је носила своју кретању и доваљала Сизиеов камен на бријег.

Сада она стоји на парнасској висини и има врло широко видокрмт оно себе: — она има велику протност за собом; а то много значи, нарочито у Србији. То треба само представити себи: тридесет и деије године неуморна крчена и објелављава оне зараложене градине, која је пуца трава и порова, а како је не надгледа... и она је била тај вриједни послоник, који

5. Милица Гргурова,
Босанска вила, бр. 21, 1896.



6. Урош Предић,
Милка Гргурова-Алексић, 1913.

1.6 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И КЊИГА



1. Новак Радонић,
Ана Милетић, 1857.



2. Новак Радонић,
Жена трговца Бокмаза, 1857.



3. Живко Петровић,
Стеван Бекић, 1847.



4. Живко Петровић,
Теофана Бекић, 1847.



5. Павле Симић,
Милица Стојадиновић, 1851.



6. Стеван Тодоровић, *Жена устаничког вође Николе Рашића*, 1878.



7. Јован Поповић,
Савка Симић, 1852-53.



8. Ђура Јакшић,
Живка Протић, 1866.



9. Анастас Јовановић,
Жена у градском костиму, после 1860.



10. Анастас Јовановић,
Полексија Тодоровић, 1865.



11. Флоријан Гантенбајн,
Госпођа са књигом, 1862-65.



12. Флоријан Гантенбајн,
Госпођа са књигом, 1862-65.



13. Флоријан Гантенбајн,
Госпођа са књигом, 1861-70.



14. Анастас Стојановић,
(ћерка) Марија, после 1870.



15. Милан Јовановић,
Зорка Тодосић, 1900-02.



16. Љубица Милекић, крај 19. в.



17. Катарина Ивановић, *У свом атељеу*, 1860-65. (детал са сликом *Госпођа чита*)



18. Милош Тенковић, *Уснула жена*, 1880.



19. Никола Милојевић,
Госпођа Зорић над књигом, 1900.



20. Урош Предић,
Краљица Наталија Обреновић, 1890.

2.0 СЛИКЕ ЖЕНА И ЈАВНА СФЕРА: ПОРТРЕТ И ГРАНИЦЕ ЈАВНЕ АФИРМАЦИЈЕ

2.1 ПОРТРЕТИ ЖЕНА И ЈАВНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ



1. Урош Кнежевић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, пре 1855.



2. Урош Кнежевић,
Кнегиња Љубица Обреновић, 1852-53.



3. Урош Кнежевић,
Стаменка Чаратић, после 1855.



4. Урош Кнежевић,
Сава Ристић Пљакић, после 1855.



5. Урош Кнежевић,
Девојка из Левча, 1851.



6. Урош Кнежевић,
Миленија из Тополе, 1854.



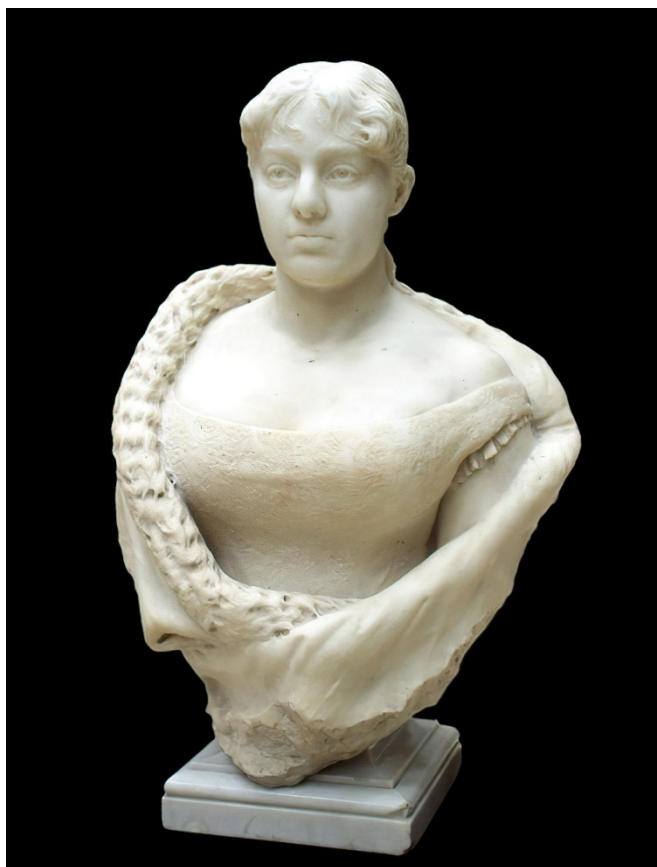
7. Влахо Буковац,
Краљица Наталија Обреновић, 1882.



8. Влахо Буковац,
Краљица Драга Обреновић, 1901. (олеографија)



9. Сала за министарске седнице у Старом двору



10. Петар Убавкић,
Краљица Наталија Обреновић, 1887.



11. Фридрих Вајланд,
Краљица Наталија Обреновић, 1887.



12. Стеван Годоровић,
Краљица Наталија Обреновић, 1883.



13. Непознати аутор,
Констанца Морозини, сред. 18. в.

14. Скјавоне,
Констанца Морозини, 1864.



15. Стеван Тодоровић,
Жана Меркус, 1876.
(приписано Мини Карацић,
Млади Црногорац, 1851)

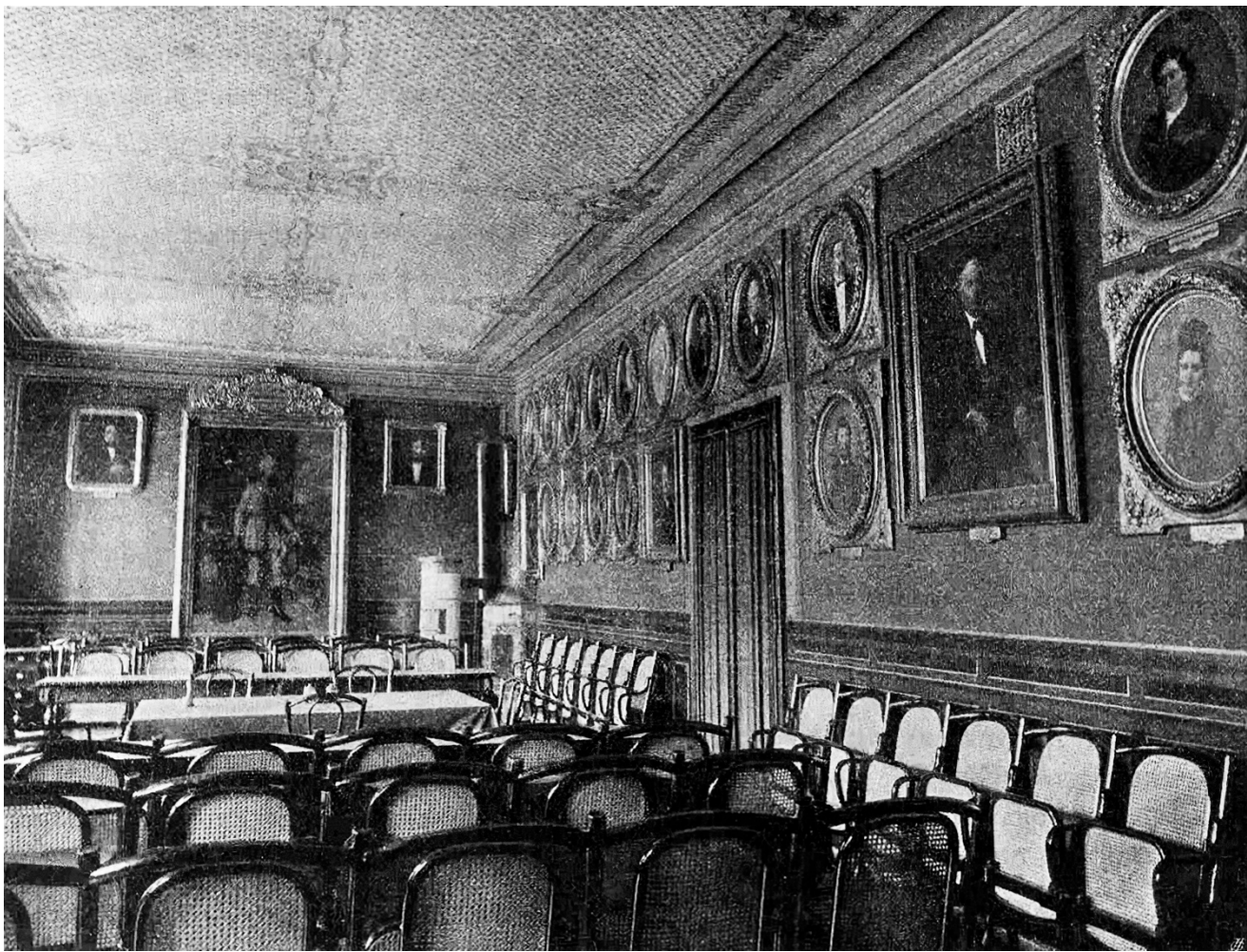
16. Жана Меркус
(М. Борисављевић по С. Тодоровићу),
часопис Пчела, бр. 21, 1876.



17. *Катарина Ивановић,*
Аутопортрет, 1836.



18. *Мина Караџић,*
Аутопортрет, око 1849.



19. Свечана сала Матице српске, часопис *Нова искра*, бр. 7, 1904.



20. *Фрања Биланић*,
Васа Јагазовић, 1891.



21. *Фрања Биланић*,
Саранфила Јагазовић, 1891.



22. Стеван Радак,
Јулијана Недељковић, 1898.



23. Стеван Радак,
Љубомир Недељковић, 1898.



24. Новак Радонић,
Марија Трандафил, 1856.



25. Новак Радонић,
Јован Трандафил, 1856.

2.2 ВЛАДАРСКА ПРОПАГАНДА И ГРАФИЧКИ МЕДИЈ



1. Торш,
Кнегиња Љубица Обреновић, око 1838.



2. Анастас Јовановић,
Кнегиња Љубица, 1851.



3. Урош Кнежевић,
Кнез Александар Карађорђевић, пре 1855.



4. Урош Кнежевић,
Кнегиња Персида Карађорђевић, пре 1855.



5. Анастас Јовановић,
Јелена Петровић, 1843.



6. М. Хофман, Кнегиња
Персида Карађорђевић, око 1855.



7. Анастас Јовановић,
Клеопатра Карађорђевић, 1853-55.



8. Полексија Годоровић (?),
Женски портрет, око 1890.



9. Анастас Јовановић,
Клеопатра Карађорђевић, 1853-55.



10. Анастас Јовановић,
Скица за портрет кнегиње Јулије Обреновић (?)



ТѢЛО БЛАЖЕНОПОЧ. КНЯЖЕВНЕ

КЛЕОПАТРЕ

*У фамилярной гробницы Графа Викенбурга
у Глайхенбергу (Юлія 1855)*

DIE LEICHE DER SELIGVERSTORBENEN PRINZESSIN

КЛЕОПАТРА

*in der Familien-Gruft des Grafen Wickenburg
zu Gleichenberg (Juli 1855)*

11. Анастас Јовановић,

Тѣло блаженопоч. Княжевне Клеопатре

У фамилярной гробницы Графа Викенбурга у Глайхенбергу (юлія 1855)



ВЕНЧАЊЕ ИСКРЕНА МИХАИЛА М. ОБРЕНОВИЋА СА ГЕВЛОМЪ ГРАФИНЬОМЪ ХУЊАДИ,
У КАПЕЛИ ИМП. РУСС. ПОСОЛСТВА У БЕЧУ 20 ЈУЛИЈА 1853.

12. Анастас Јовановић, *Венчање Н. С. Књаза Михаила М. Обреновића са г. Јулијом графином Хуњади у капели имп. русс. посолства у Бечу 20 јулија / 1го авг. 1853.*



КНЕГИЊА ЈУЛИЈА М. ОБРЕНОВИЋА
LA PRINCESSE JULIE M. OBRENOVITSCH

13. Анастас Јовановић,
Кнегиња Јулија Обреновић, 1854.



КНЯЗЪ МИХАИЛЪ М. ОБРЕНОВИЧЪ
LE PRINCE MICHEL M. OBRENOVITSCH

14. Анастас Јовановић,
Кнез Михаило Обреновић, 1854.



15. Кнез Михаило и кнегиња Јулија Обреновић, Х. Гехарт (штам.), Беч.



16. Кнез Михаило и кнегиња Јулија Обреновић, Vasárnapi Ujság, No 45, 1860.



17. Кнез Михаило и кнегиња Јулија Обреновић, Х. Гехарт (штам.), Беч.



18. Анастас Стојановић,
Кнегиња Јулија Обреновић, 1863-65.



19. Г. Таску, *Кнез Михаило и кнегиња Јулија Обреновић*, 1864.



20. Делфин Бернар,
Кнез Михаило Обреновић, 1855.



21. Делфин Бернар,
Кнегиња Јулија Обреновић, 1855.



22. Кнез Милан Обреновић и његова невеста,
Х. Гехарт (штам.), Беч.



СВЕТЛА ГОСПОЉИЦА
НАТАЛИЈА ПЕТРОВНА КЕШКО
Заручница Његове Светлости
КЊАЗА СРПСКОГ
МИЛАНА М. ОБРЕНОВИЋА IV.

23. Наталија Петровна Кешко, заручница
кнеза Милана, Отаџбина, књ. 3, 1875.



24. Кнез Милан Обреновић,
олеографија, око 1875.



25. Кнегиња Наталија Обреновић,
олеографија, око 1875.



26. Кнез Милан и кнегиња Наталија, Србадија, св. 1, 1877.



27. Ђорђе Крстић, Српске кнегиње, Орао, за годину 1878.



28. Милена, кнегиња црногорска, Српска зора, св. 4, 1877.



29. Наталија, кнегиња српска, Српска зора, св. 5, 1877.



30. Кнегиња Наталија Обреновић, 1875.



31. Кнегиња Наталија Обреновић, 1875.



32. Д. Крстовић, Краљица
Наталија Обреновић, око 1880.



33. Јозеф Лови, Краљица
Наталија Обреновић, 1880-те



Milan Ier
Roi de Serbie.

34. Аугуст Вегер,
Краљ Милан Обреновић, Алманах де Гота, 1883.



Natalie
Reine de Serbie.

35. Аугуст Вегер, Краљица Наталија
Обреновић, Алманах де Гота, 1883.



36. Краљица мати Наталија,
након 1882.



37. Фриц Лукхарт,
Краљица Наталија Обреновић, око 1880.



38. Краљица Наталија и син јој престолонаследник Александар, Српкиња, бр. 5, 1882.



39. Милан I краљ Србије и Наталија краљица Србије, Српске илустроване новине, бр. 20, 1882.



40. Краљица српска Наталија, Немања, св. 5, 1887.



41. Дочек краљице Наталије у Београду, Орао, за годину 1896.

паштао са Стратимировићем и прорекао му је, да ће он након њега бити митрополит.

После смрти Путникове држан је год. 1790. у Темнивару народни сабор ради избора митрополита и других важних народних послова. Кандидати за митрополита били су тада епископи Петар Петровић, Јосиф Јовановић Шакабент и Стефан Стратимировић,

тајали. Но када је млади митрополит год. 1791. дошао на земаљску дијету у Пожун, онда су тек видели шта вреди и стиђаху се свога неуспутна понашања.

У исто доба када је 1791. навео *вслику гимназију* у Карловцима, навео је и садању *богословску школу*, написао је многе студије сам (међу осталима „Историју благочестија



Александар I краљ од Србије.

коме је тада било истом 33 године. Од 100 гласова добио је Стратимировић 60 и пошто га је потврдио цар Леополд II, то је 21. нов. 1790. понео се на престо Карловачкога архиепископа и Српскога митрополита.

Осталим старјим владикама било је врло неугодно, што им је најмлађи брат постао првом поглавицом и вису своје срцеби не

христијанскога“), образовао је за исту учитеље и походио је богословску школу сваки дан, не заборављајући ни на гимназију и поштравао је учитеље и ученике у раду њиховом.

Год. 1792. постао је царев тајни саветник а када је год 1807. са опасношћу свога живота порадио да се утиша Тицанова буна

у Срему, одликовао га је цар Франц I. великим крстом Леополдије.

Митрополит Стратимировић је много допринео да се основа и *Новосадска гимназија*, те је за то био и њојин врховни патрон.

затинала у постели. У његовој ћелји служила се служба сваки дан а он је том приликом упућивао млађе свештенство у црквеном реду и правилу. Често је служио у цркви а особито о сваком празнику.

О себи и својој науци имао је Стратимировић врло скромно мишљење и говорио би често, да му се није дало на времена, да се како ваља спреми за епископа; а сабору се — веле — сузим очима молио, да не бира њега за митрополита.



Краљица мати Наталија.

У начину живота — Стратимировић је до смрти своје био ревностан у вршењу свога преосвештенничкога позива. Сваки дан би одстојао јутрењу или вечерњу узвишујући исте својим читањем и појањем. Разве да је био болестан, иначе га никад зора није

мировић врло скромно мишљење и говорио би често, да му се није дало на времена, да се како ваља спреми за епископа; а сабору се — веле — сузим очима молио, да не бира њега за митрополита.

Колико је био дарежљив, сведочи његова

42. Александар I краљ Србије и Краљица мати Наталија, Орао, за годину 1890.



43. Петар Марковић, Спомен на дан венчања 23. јула 1900.



44. Високи младенци,
Домаћица, бр. 9, 1900.



45. Милан Јовановић,
Краљица Драга Обреновић, 1900-01.



46. Влахо Буковац,
Краљица Драга Обреновић, 1901. (олеографија)



47. Краљица Драга Обреновић,
олеографија, поч. 20. века

2.3 ГРАЂАНКЕ И ГРАФИЧКИ МЕДИЈ



1. Габријел Декер,
Мина Караџић, 1847.



2. Игњат Фукс,
Милица Стојадиновић, Путник, св. 3, 1862.



3. Анастас Јовановић,
Христина Анастасијевић, 1850.



4. Анастас Јовановић,
Христина Анастасијевић, 1852.



5. Анастас Јовановић,
Милица Стојадиновић, 1851.



6. Анастас Јовановић,
Милица Стојадиновић, 1851.



7. Катарина Ивановић,
Сербски народни лист, бр. XLIX, 1837.



8. Анастасија Нако,
Забавник Драгољуб, 1845.



9. Анђелија Браић,
Забавник Драгољуб, 1845.



10. Сара Д. Карамарковићка,
Босанска вила, бр. 13, 1898.

БОСАНСКА ВИЛА

ВЛАСНИК И УРЕДНИК: НИКОЛА Т. НАШИКОВИЋ-САРАЈЛИЈА.
БРОЈ 5 и 6. У САРАЈЕВУ. 15. и 30. МАРТА. 1899. ГОД. ХIV.

Јелена Јов. Димитријевића.

„Дакхир“ Јове Илића несумњиво чини епоху у историји српске књижевности. „Дакхир“ ће заоста трајати као висока сјајна звијезда нарочите величине. Благо јенка и осјећаја, богатство идеја, раскош бујне маште богато истопа, тако је пристојно, тако је дивно предочавало у пресмама Илићевим, да ни се не могу равнати ни Бодеиште-тову пријеву источних пресма: Илић је ближи истоци и савременој и будућности маште и прикладни јенком, а Бодеиште-тову појаву свега осјеће Илићева, који, како Турецки назива, заудар на повору. И „Дубо Илић ни најмање не прегрјуре кад Јову Илића ставља на прво мјесто изнад пресма свога времена... „Дакхир“ су нарочити цијет у градини српске књижевности; оне су висока ријачка цијет. Тим би



хрић казати да је Јову Илић на српском Паризу дуго, дуго био са овим осмањем: није нико примао своје на сардуги, ни подражавала. Чудновом домету, док је његов појеништу најмањи син, Војислав, престо аврашо своје савременике и оставио на себе масу подражавала и ученика, који га истако добро имитирају, докле стари Јову Илић, самојеником својом, стоји потпуно осамљен, ко горостасни хрест на пустој пољани.

Пома суња та појапа или спота основалогу разлога. Предмет и начин пресма у поезији старог Илића толико одступају од пресма шаблонитости, да чине забаву врсту поезије. Поезија је поезија таква, да се управо не може подражавати.

И то је тако трајало, до почетка ове пошљемје деценије. У то вријеме јавља се, виђајаворшину један нов млада, нов змиријант, који се пресмајују сви дарови и блага богатства и раскошности истопа — странаца љубав, безгранична одност, тика сјета, неизјерватно широкост. Као да нека нова рука узе вакулулу лиру епир-

11. Јелена Ј. Димитријевић, Босанска вила, бр. 5-6, 1899.

О НЕКИМ СТАРИМ И НОВИМ ОБИЧАЈИМА НАРОДНИМ.

Ето то је наш бања ак. Да то није тек вапризно речено, чујмо шта већи на то једна стара српска пословица: Пшта вуза кад је најхладније? А он рече: кад се сунце раја т. ј. о божању.

И данас се по неких крајевих српских прегорена бања ак на двоје, нар да покажу тим ме, да она једна половина значи старо сунце или старо лето; а ова друга половина да значи ново сунце или ново лето.

Вугари и данас називају децембар месец: „козожег“ јер су у вријеме старог времена у децембру славили сунце повољем тиме, што су запалили неколико чоккова увјежих у сламу, на их пуштају шибрдо, да се ко-трајају.“

Ја сам казаво, даеу ста-ри наши на-зивали сун-це „Козеде“ а ни сте сва-како слуша-ти из запам-тали, да су козеђани баш у очи божања иш-ли те нева-ди од куће, до куће: Грну сунце иза брда—не-седе, неседе!



Српске узметнице: Пољковићка С. Тодоровићка, сликарка.

Није сунце него, боже, Козеде, Козеде! и т. д. и ово: Да окупиш Козеде младог бога Козеде и божања Козеде и т. д. Још да споменем дододзе. Дододзе су биле девојке, које су у време сунце ишле по се лу од куће до куће, те неваде и слугине на киншу. Једна се девојка сва увјежи и обложи различном травом и шпећем тако, да јој се

кожа ни мало не види и та се зове дододзе. Кад дођу пред кућу, онда дододзе игра сама, а оне друге девојке стану у ред и певају различне песме. Но ком дододзи или другој како чекале уми когао воде, те видице на дододзе а она једнако игра и окрече се.

Шта значи та дододзе? Та нам дододзе приказује траву, цвеће, биље и растиње што је жејено кишнице, те хоће да свине од вршине и жејати, а не уме да се моли богу за себе, па се за њих моли дододзе. А ко би други и могао да у-милостиви“ тако свињог бота саопшто је сунце или Доде,*) кад леги прижеже, па све животно и растиње хоће да помори зракком свога усвијаног лица; ко други, него девојка на јонкадусе моли у име невинне траве и скромнога цвећа? Та девојачки је посао, ван другога, понајвише и тај да весе цвеће на ру-ко и одло, да седи и не-гује цвеће у башчи и на

прозору. Па ко би други и могао боље разумети говор и жељу цвећа, него девојка која се о њим некрестано бави?

Што се дододзе врти и окрече, то значи да се и сунце окрене на да се више не срдји.

Стари Србиј указиваху сунцу своје по-литовање тим, што би се окренули к’ истоку на би му се дубоко поклонили, кад се ово на небу појавило. Но да се вратио награт.

*) Савезицима: Дале, вави: свилеост. Радејин. Негрел. трад. вавија.

13. Полексија С. Тодоровићка, Орао, за годину 1885.

КОРИСТ ОД МЛИЈЕКА

115 116

треба за свадашњу потребу; на и у честитих подје- леника дала би се за вријеме музеј издати свијан дан по која литра млијека.

Да је од кућа кућа на овако млијека, као што се најбоље сврста за јаја и млијак, сто срце по млијека породице. Али кад их није, требало би онда подлати на други начин млијека или млијека — „бокула“. Другице, које би у једном сезону или у више сусједних села куповало ово сувишно млијеко, јамачно би таворило или би пронало са свијем с овога „бокула“, али кад би било по-јединачно, који раскољају својом главни- цом, а сами би се усавршили у теорији и пракси овога млијека, да млијеко би им главница новца болу корист него



Др. Дџаба Љубић



Др. Ема К. Петровићка



Др. Зузана Бркић



Др. Марија П. Вучетина

ли, да је узложена на у какво друго пред- дување, а и народу би се, што по ријеч, „до Бога“ помогла!

Можда ће се когод слатко насма- јати, кад из потових редака разабере, да треба ићи у стручну школу, ако ко жели разумно и с усвојеном да млијека, али тај пољемјет не помаже ништа! Није доста знати да се слатко млијеко музе од крава, оваца или коза, а и од дру- гих сенаца; да се усаврено дуље чува, да се с млијека сврсту или кајмак, да се из млијека и обрава може имети у стању млијека; да се од млијека прави за- лавља, кисело млијеко или киселина, сир и т. д., — није су ту земљице зна- на и практичне вријетине.

Хемијско знање може се стећи само по школама и лабораторијама, а оно је основа и практичној ври- јетности, у коју се ладе упути и невинем чољек у каквој млијекарници, или још боље у каквој млијекарском курају, које здравне области по својим добрима прегрјуреју узгав.

Од својих врста млијека, или млијека млијека, највише је кисело. О чему је на страним језицима написало много дјела и расправа, а има и таквих новина стручних. По В. Виршману, налази се у правлом млијеку сејом или по- пречно: воде 87.5%, сунце сустанује 12.5%, млијека 3.4%, козијина 3.2%, ал- бумина 0.6%, лактогенујина 0.1%, млијека сејом 4.5%, а и различитих соли 0.7%. Овај се хемијски састав млијека преме гомеђој киселини и преме са- мом млијекују; а много утјече на и и храна и доба муже. Све ово зна и народ



Др. Дџабина М. Вуковић

и без хемијске анализе, па за то и на- стоји он, да музаре упутицама написана буду што боље, а и добра млијека да дају што више; но о саставима млијека у оће и о свакој на то се треба такође водити рачуна, особито ако же- лимо да не дођемо у суслоб с тржним надзорницима, који у име области плазе, да се на пролају донос само чисто и добро млијеко.

Ваш због овог трајног надзора мно- го су у пошљемје вријеме поправљане и поправљене методе за анализирање млијека. А штогод су оне савршене, тајем ће из руку свјесних и честитих анализатера издати и анализе неистинитије, а свакога и практичне вријетине.

Хемијско знање може се стећи само по школама и лабораторијама, а оно је основа и практичној вријетности, у коју се ладе упути и невинем чољек у каквој млијекарници, или још боље у каквој млијекарском курају, које здравне области по својим добрима прегрјуреју узгав.

12. Српкиње лекари, Орао, за годину 1899.

ПЧЕЛАРСКЕ ПОУКЕ

19 10


ПЧЕЛАРСКЕ ПОУКЕ.

Мед на осовини роди.

Драги пријатељу!

Прими сам твоје писмо, у којем ми се захваљујеш што сам те упутио у пчеларство.

Велики да имам праву што сам ти говорио, да пчеларство чини човека задовољним. Да се радим што сам те уверио, те да си сам увидео да нема живота. Пчела кад изађе из своје кошнице напоље, она је опкољена свим непријатељима. Али она кроз средину својих непријатеља јури на рад, јер без њега нема за њу напретка ни живота. Она зна да њу само заједнички рад спасава, за то и не гледа на силне непријатеље своје, јер је рад



Народни добротвори: Јелена Боздина рођ. Белановићева.

пчеларство поред материјалне користи утиче још здраву на морал, те чини човека задовољним и срећним. У овим нашим жалосним приликама, где је хаос и аврава на нас зинула, пчела ти вредна показује да се само радом неуморним можеш си- сти и одржати. Без рада нема напретка, без рада одушевљава, без којега се не може одржати. Не- уморним заједничким радом стиче она себи велико имање и одржава се у борби против свих и мно- гих непријатеља. Без заједничкога рада нема ној сивања на овој земљи, те без њега за кратко би време морала подстаја у борби са непријатељима

14. Јелена Боздина рођ. Белановићева, Орао, за годину 1887.



15. Милка Гргуорова,
Српкиња илустровани календар, 1896.



Cija Nacihjeva, srpskieta.

16. Цаја Начићева,
Жена, бр. 6, 1911.

714 ЖЕНА

Наше сараднице из године 1911.

Први ред са леве стране на десно: Јулка Јањића (Београд). — Јелена Димитријевића (Београд). — Други ред: Јована Вукелића (Београд). — Зорна Симе Лазича (Нови Сад). — Вуица Мите Алексијевића (Нови Сад). — Трећи ред: Даница Барковић (Ириг). — Ана Петровић (Београд). — Јованка Хрваћанин (Дубица). — Четврти ред: Ана Милана Ђосића (Нови Сад). — Милица Јаше Томића (Нови Сад).

17. Наше сараднице,
Жена, бр. 12, 1911.

Катарина Холецова. Ми смо у овој књизи имали намеру, да одступимо од досадашњег метода писања биографије. Кад се је која госпођа родила, где и кад је измале саранила, да које је листове и листиће радла и редом својим њеним члановима и т. д. не сматрамо толико важним, кај то; у каквим је приликама радла, како је њени рад прилази од публике, од професора и родбине, које је својоме доноси. Но баш оно било је томо савласто. Њена њених госпођа утрчувањем се дати таквих података и требао је написати на стотине и стотине писама, дос се се окуражило и увидело, да је то добро и корисно по правац, у коме ле да раде оне, које остају на нас. Која је имала неуспеха, неса не „неси, да је једна тако хрлао проца, која је стотина дузина, неса видат, да њена од „неситих јаних радница њио проца без њих, која је дошла развојена, неса она да она прате свакој својој „неси, свакој својој и своју љубав, на и ову „неси љубав своју љубав.

Једна од највреднијих српских књижевних радница, госпођа Зорна Симе Лазича (види стр. 38.) каже у свом „Гласу“ „Како да придобијемо „неси“ — „неси“ га. Ето, због тога се неможе на ову „неси“ одмала даље од — неможе. Јер ја не могу ништа да напишем, а да у то не узлетем нешто и од свога рођака, од својих дошлица или својих. Не могу, јер неможе слободна времена да — напишала. Овако је лакше, брже. Зајем једноставно по својој процасти (или душо) и одати писма по коју њеној (или својој) — баш као кад дођем до ормара и оту извадим коју ствар. А по малу и ноћу. Нећу, јер неможе моје да напишала: сита сва фраза, на било и мене; сита сва фраза на била и слава. Нетину! А та је у нама, — све овозе нас је лак. Истина је слава у нама и у оном, што смо преживели својим и платили — било душевним или телесним. На кад је у нама, зашто да је сарнамо? Што волимо у оном, на и у том да издржимо: да летимо под туђе небо, да држимо туђе божаке и богове, да спомњемо туђе јунаке — како би и у њеној и њенојности писали своју „неси“, и сабраламо своје, и што би могла, ако би се о ту могу отргнути упрот прст у нас, као неко чудовиште? Је ли зато? — Јесте! Е, на кад јесте, онда ја ја да брдом чудовиште, да не летим туђим прилама, да не писам туђом гласом, да не особам туђом душо. Јер шта би учинила тиме (т. ј. ако би нешто „неси“ написала)? Учинила би, да би по које свакој уздувало, те и оно пожелело, да тако „неси“ нише и — ништа нише. А ја би хтела да о оном, о чему нише, које сеје не уздишу, него да размисљају, да усвоје, слава ли се — или своју протину писала, ако се не слава. Тим би протину протину — „неси“ и онавава. А то нам је протину протину. Без тога познана не можемо ни пораз напред маја. Без тога познана смо невести у васитану дец, прелаба да случајно брачу невој итд. Истина даме о себи и својим најближим — о оном што смо уверени, да је било, да постоји: о истини — те да једану писана и дознамо, шта је „неси“? То су писана реч!

Катарина Холецова позната је данас јавна радница у свима културним и културним њеним удружењима у Београду, која је стотина својом сиромом и радом опште признање и симпатије. Као

Сл. 71. Катарина Холецова, књижевница.

37

18. Катарина Холецова, Српкиња, њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас, 1913.

2.4 ЈАВНА МЕМОРИЈА И СПОМЕНИЧКА КУЛТУРА: ПРВИ СПОМЕНИК ЖЕНИ



1. Милица Стојадиновић Српкиња,
1907.



2. Павле Симић,
Милица Стојадиновић Српкиња, 1851.



3. Споменик Милице Стојадиновић Српкињи, Жена, бр. 10, 1912.



4. Откривање погрсја Милице Стојадиновић, Жена, календар са сликама, за годину 1913.



5. Споменик Милице Стојадиновић Српкињи



6. Споменик Милице Стојадиновић Српкињи

3.0 ВИЗУЕЛИЗАЦИЈЕ РОДНИХ УЛОГА: ЖЕНЕ КАО АКТЕРИ ЛИКОВНИХ ПРЕДСТАВА

3.1 СЛИКЕ ЖЕНА И НАЦИОНАЛНИ НЕПРИЈАТЕЉ



1. Јарослав Чермак,
Босна 1877.
(Повратак у село),
1878.



2. Урош Предић,
Босански бегунци,
1889.



3. Јозеф Хутариј,
Херцеговачка нејач
уклонила се од турског зулума,
Србадија, св. 11, 1875.



4. Фердинанд Кикерец,
Бегство херцеговачког робља,
Орао, за годину 1879.



5. Турски зулум у
Херцеговини 19. јула 1875,
Србадија, св. 10, 1875.



6. Јарослав Чермак,
*Отмица башибозука у
хришћанском селу у Херцеговини*, 1861.



7. Јарослав Чермак, *Ратни плен (Херцеговачко робље)*, 1868.



8. Јарослав Чермак, *Одмор са заробљеним Херцеговцама*, 1877.



9. Јарослав Чермак, *Црногорка у харему*, 1877.



10. Леон Коен, *Отмица младе девојке*, 1900. (скица)



11. Jean-Baptiste Bertrand, *La Mort de Virginie*, 1869.



12. Ђорђе Крстић, *Утопљеница*, 1876.



13. Ђорђе Крстић, *Утопљеница*, 1879.

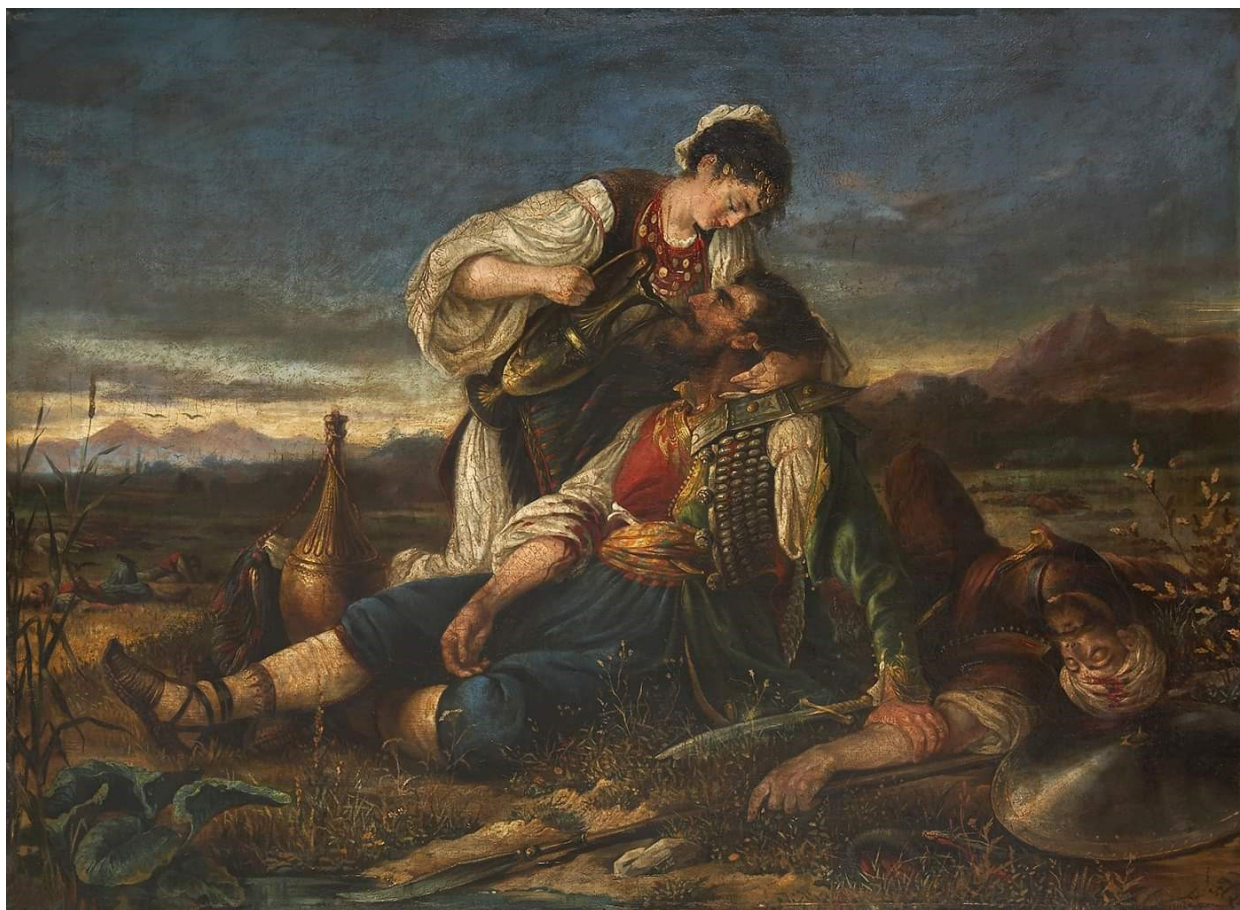
3.2 СЛИКЕ ЖЕНА И ВЕЛИЧАЊЕ РАТНИКА



1. Јарослав Чермак,
Рањени Црногорац, 1874.



2. Паја Јовановић, *Рањени Црногорац*, 1882.



3. Фердинанд Кикерец, *Косовка девојка*, 1879.



4. Урош Предић, *Косовка девојка*, 1920.



5. Ђорђе Кристић, *Рањеник*, Србадија, св. 6, 1876.



6. Урош Предић, *Диплома Инвалидског фонда Свети Ђорђе*

3.3 СЛИКЕ ЖЕНА И РАТОБОРНА ЖЕНСКОСТ



1. Катарина Ивановић, *Освајање Београда 1806*, 1865-73.



2. Ђорђе Крстић, *Пад Сталаћа*, 1900.



3. Ђура Јакшић, *Устанак Црногораца*, 1862..



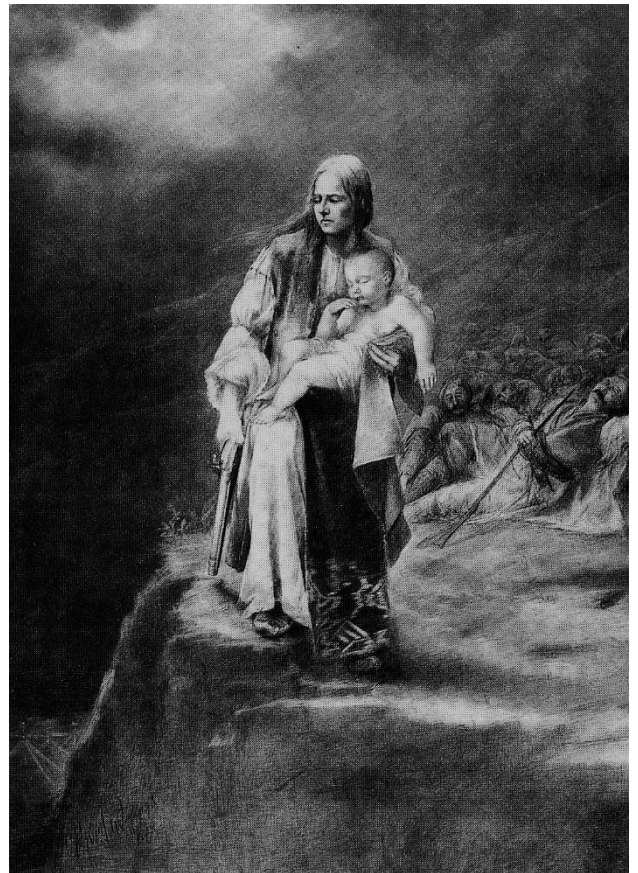
4. Јозеф Хутариј, *Црногорска Јудита*,
Zlatá Praha, No 11, 1886.



5. Ђура Јакшић, *Црногорка*,
Београдске илустроване новине, 1866.



6. Ђорђе Крстић, *Херцеговка на стражи*, 1876.



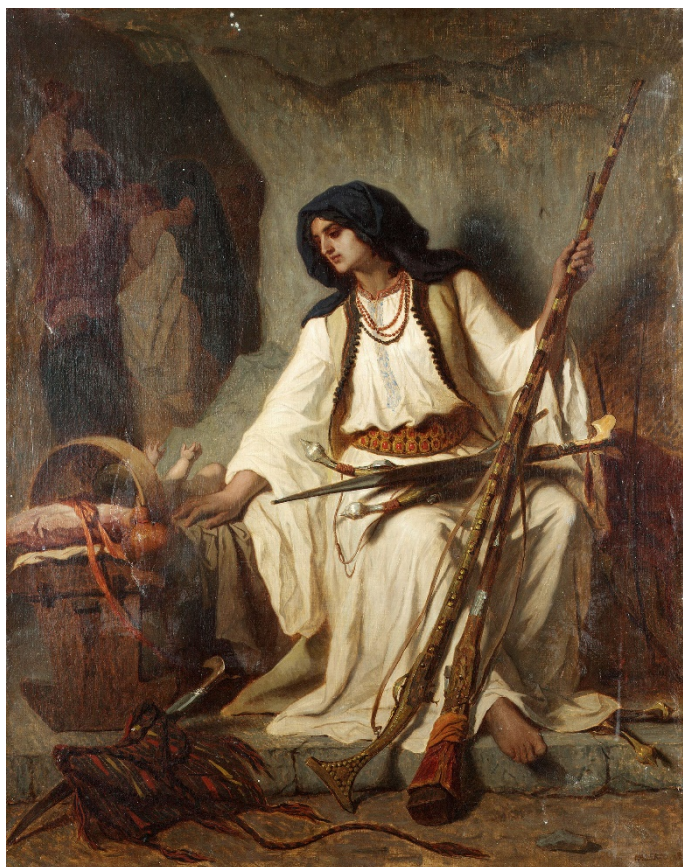
7. Ђорђе Крстић, *Црногорка на стражи*, 1877.



8. Василиј Поленов,
Херцеговка у заседи, 1876.



9. Влахо Буковац,
Црногорка на обрани, 1878.



10. Теодор Валерио,
Мајка ратника, 1850-60.



11. Јарослав Чермак,
Црногорка, *Le monde illustré*:
supplément au N°179 Journal, 1860.



12. Рихард Линдерум,
Црногорка на стражи, *Немања*, св. 4, 1887.



13. Јарослав Чермак,
Жена одметника (Црногорка на стражи), 1860.

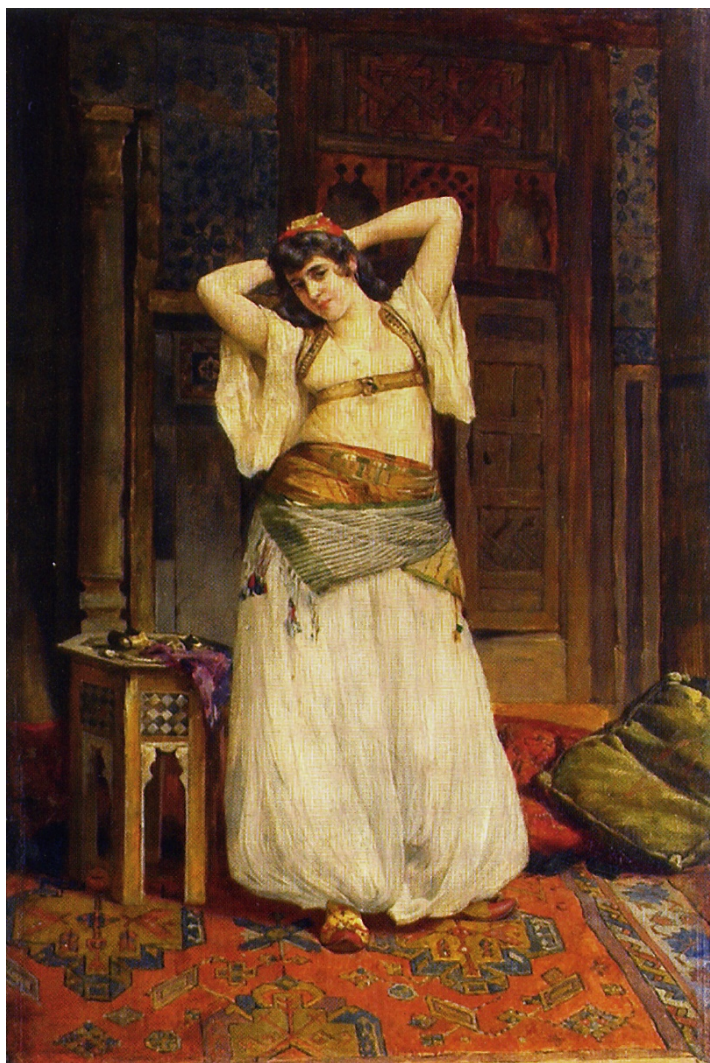
3.4 СЛИКЕ ЖЕНА И ОРИЈЕНТАЛИЗАМ



1. Владислав Тителбах,
Фатима, Искра, бр. 13, 1898.



2. Владислав Тителбах,
Слика из Србије: Нишлијка Мухамеданка,
Српске илустроване новине, бр. 27, 1882.



3. Паја Јовановић,
Жена у оријенталној ношњи,
середина 1880-их



4. Паја Јовановић,
У харему



5. Светислав Јовановић,
На балкону, *Нова искра*, бр. 12, 1902.



6. Натаниел Зихел, *Јегипатска ропкиња*,
Нова искра, бр. 7, 1899.



7. Антонио Фабрес,
Харемска свирачица, *Нова искра*, бр. 10, 1900.



8. Ђовани Коста, *Харемска лепотица*,
Нова искра, бр. 3, 1901.



9. Катарина Ивановић, *Гатање*, 1865-70.



10. Бета Вукановић, *После купања (Гатање)*, 1906.

БИОГРАФИЈА

Ирена Ћировић рођена је 17. 4. 1976. у Београду. Дипломирала је на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду 2005. године, са темом *Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда*. Мастер студије завршила је на истом одељењу 2008. године, са темом мастер рада *Женска побожност и визуелна култура у српским храмовима средине 19. века*. У Историјском институту Београд ангажована је од 2011. године. Запослена је од 2016. на Филозофском факултету у Београду, на месту асистента за ужу научну област Историја ликовних уметности и архитектуре. Добитник је Награде „Проф. др Катарина Амброзић“ за 2007. годину. Област истраживања је историја уметности и визуелна култура новог века, са ужим интересовањем за српску уметност 19. века. Аутор је више радова објављених у домаћим и иностраним научним публикацијама, као и учесник више међународних и националних научних конференција и пројеката.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ирена Ћировић

Број индекса 6И160202

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Слике жена у српској уметности друге половине XIX века“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 22. 8. 2022.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ирена Ђировић

Број индекса 6И160202

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада „Слике жена у српској уметности друге половине XIX века“

Ментор Проф. др Ненад Макуљевић, редовни професор, Филозофски факултет,
Универзитет у Београду

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду, 22. 8. 2022.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Слике жена у српској уметности друге половине XIX 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 Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 22. 8. 2022.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.