

ИГОР БОРОЗАН

УМЕТНОСТ И ПРОПАГАНДА: КНЕЗ МИХАИЛО ОБРЕНОВИЋ И ЊЕГОВО ВРЕМЕ

Кнез Михаило Обреновић је упамћен као романтичарски владар чија је трагична смрт довела до стварања колективног *месџа сећања* у заједничком памћењу нације. Насилна смрт у релативно младим годинама произвела је конституисање култа владара мученика који је своје оквире имао у епохи романтизма, у којој је и зачета идеја о уклетим и трагичним херојима.

Детерминисани неумитном судбином ови фуриозни појединци су својом ингениозном појавом попут комете улазили у матрицу историје. Неумољиви, а понекад и страшни, хероји романтизма су својим неспутаном индивидуалношћу дефинисали ново време које је након Француске револуције означило почетак модерног периода.

Међутим, иза наочито и сненог кнежевог лика крила се сложена личност која је своје исходиште имала у идејним, али и политичким оквирима времена који су проистекли из духа Француске револуције (1789).

Овај концепт романтичарског генија теоријски изведен из Кантове филозофије, а материјализован у књижевности Гетеа и Бајрона је своје отеловљење имао и у сфери политике. Први модерни владар несумњиво је био Наполеон Бонапарта. Изникао из револуционарног терора и света континуираног хаоса, Наполеон је својом огромном личношћу променио карту, али и ток европске историје. За неке демон, а за неке месија, Наполеон је постао европски сан, или траума. У сваком случају, Наполеон је изменио концепт владарске репрезентације који је превео из домена херметички затвореног апсолутизма у оквире – свакодневног плебисцита.

Повећање учешћа концентричних кругова јавног мњења као последица разградње уврежене, сталешки затворене поделе (племство, свештенство, високо грађанство) довело је до демократизације учешћа јавности у политичком животу. Сходно томе, Наполеон који није био плаве крви је своју власт морао да легитимише на другачији начин. Без освештаних предака и божанском харизмом потврђене власти, француски владар је имао рачунати на подршку масе. Отуда је Наполеон први модерни владар, онај који се свакодневно морао потврђивао. У ту сврху је покренут механизам уметности и визуелне културе помоћу којих се владар представљао својим поданицима. У ту сврху, Наполеон је први покренуо јасно назначен пропагандни систем у коме је кључну улогу имала визуелна култура. Одређена сагласност постоји када је у питању дефиниција пропагандне, и своди се на тезу о грубом деловању на рецепијенте преко разноликих медијских система комуникације. Најчешће из једног центра створена медијска пропаганда има за циљ нормирање очекивања конзумента медијских порука. У контексту установљења и одржавања своје власти Наполеонов систем репрезентације озваничио је масовну употребу разноликих медијских израза, а сам владар је постао прва модерна медијска звезда.

Иако је након Бечког конгреса 1815. године дошло до свеукупне рестаурације старих режима, и враћање првенства вековних монархија (Русија, Хабзбуршко царство...) процес модернизације није се могао успоставити. Монарси су се имали прилагођавати новим околностима, у супротном је, и даље свежа слика одрубљена слика главе Луја 16. могла постати и њихова стварност. У складу са јачањем нових друштвених структура – грађанство, војска и сл., и превлашћу националне идеје, монарси су креирали своју јавну слику којој се имао нормирати и дворски церемонијал, етикеција, јавни наступ...

Ехо Француске револуције и Наполеоновог доба се, и поред рестаурације старих режима, није могао зауставити, те су европске монархије потресали континуирани захтеви за ограничењем владарских ингеренција које су на концу имале циљ конституисања парламентарних система. Стари систем владарске слике који је био у употреби током новог века, у коме је владарска слика попримила облике правног и симболичког двојника владаревог лика наставила је да делује у новим околностима. Стара пракса употребе владарског портрета као пуноправног заступника монарха је и даље била у употреби. Ипак, убрзање времена и век континуираних промена је захтевао већу доступност владарских слика, те је неприкосновени и оригинални уљани портрет монарха почео да се репродукује у масовним медијима, док је фотографија све више

узimala maха у пласирању владарског лика. Истовремено, стара теза да – на обичан народ ствари делују успешније преко очију него кроз уши јер народ боље усваја оно што види од оног што чује – и даље је била на снази. Првенство, чула над разумом, и осећања над дискурзивним мишљењем наставила је да функционише у модерно доба. Стога је упркос просветитељским светоназорима о децентном владару који вредно ради за свој народ, представа раскошно одевеног владара, окруженог амблемима моћи, уз брижљиво испланиран церемонијал, и даље потврђивала свезу моћи, церемонијала и култа у функцији глорификације суверена.

Стога се, и ови политички и медијски оквири чине нужним за разумевање прве и посебно друге владе кнеза Михаила Обреновића. Питање измерљивости дејства пропагандне уметности није лако доказива, али се под тим најчешће подразумева одређени утицај које су визуелне представе имале на систем мишљења замишљених или стварних реципијената. Метод политичке иконографије је и настао са тежњом да се провери дејство визуелних дела у политичком простору. Овај метод претпоставља да одашиљац владарских слика има сазнања о менталним и дискурзивним способностима прималаца визуелних порука ако жели да оне имају адекватно дејство. Ова теза заступа став да слике дистрибуиране *ogozlo* нису у потпуности детерминисане хтењима поручиоца већ да морају рачунати и на очекивања одоздо, те стога има својство међуљудског општења.

У склопу популаризације кнежевог лика, али и репрезентације династије Обреновић, уметност је имала кључну улогу. Изглед и функција владарских представа дефинисане су у међупростору између намера оних који су у медијски етар пуштали кнежеве слике и очекивања претпостављених конзументата.

Тако је већ за време прве (1839–1842), а поготово друге владарске кнеза Михаила (1860–1868), визуелним језиком стварана јавна владарева слика. Након абдикације свог оца, и преране и изненадне смрти кнежевог првенца кнеза Милана Обреновића (1839), на српски престо је дошао малолетни кнез Михаило. Најпре, уз помоћ намесника, а потом и самостално млади владар је владао само три године. У складу са очекивањима реципијената, и односом снага у политичком простору, кнез и његови сарадници пласирали су разнолике владарске представе. Концепт репрезентације власти који је установио његов отац наставио је да делује. Владарски портрет у својој вишезначности је и даље функционисао као симбол и рефлексија власти суверена, али и као слика идеалног државног устројства. Став, гест, али и одећа манифестовали су кнежеву појавност, али и поруку коју је пласирао у јавној сфери. Приказ кнеза

у грађанском оделу, народном руху, војној униформи материјализовао је скуп разноликих идеала епохе, који су у пропагандне сврхе уписивани у младог владара. Водећи уметници епохе (Јован Поповић, Анастас Јовановић и др.) своја искуства из бечке средине преносили су у ликовна дела. Тако је европско искуство визуелизације монарха у складу са локалним контекстом дефинисало представе кнеза Михаила. Потребно је напоменути да је кнез Михаило одобрио Анастасу Јовановићу (1841) право на представљање његовог лика у разноликим медијима чиме је потврђено директно мешање владара у производњи и пласирању сопственог лика.

Упркос пласирању владаревих представа, ситуација на терену је показала другачију слику. Уставобранитељска опозиција предвођена Томом Вучићем Перишићем је успела да прогна кнеза, и да на престо врати династију Карађорђевића на челу са кнезом Александром. Тако је у периоду од 1842. године до краја 1858. године кнез Михаило у пратњи свог оца кнеза Милоша проводио своје дане у емиграцији. Овај, и даље недовољно истражени, период живота двојице владара несумњиво је утицао на њихово упознавање са важећим обрасцима владарске репрезентације у европским земљама. Владари су током дугих година изгнанства посетили руски двор, француски двор, дворове немачких земаља, и надасве двор у Бечу, у граду у коме су махом били и стационирани. Особито је на њих могло утицати доба Баховог апсолутизма у Аустрији, које је и уоквирило владавину младог цара Фрање Јосифа током шесте деценије 19. века. Истовремено су били и сведоци медијског бума који се збио средином 19. века у Европи. Успон литографије, и надасве фотографије потврдили су модерност епохе, и успоставили владавину света слика. У савременим репродуктивним медијима дошло је до масовног пласирања владарских слика. Интермедијалност је довела до масовног репродуковања истоветних владарских слика у различитим медијима што је довело до невиђеног медијског умрежења у том периоду.

У том изгнаничком кругу кнежева се налазио и Анастас Јовановић, несумњиво најутицајнија фигура српске визуелне културе средине 19. века. Пионир и утемељивач свих модерних медија у српској средини (литографија, фотографија...), Јовановић је као одани присталица династије Обреновић остао веран изгнаним владарима током њиховог дугог егзила. Истовремено је овај мултимедијални уметник у Бечу стицао искуства у изради, али и пласирању владарских слика у модерним медијима што је несумњиво одредило карактер визуелне репрезентације бившег кнеза Михаила у емиграцији. Изузетна фотографија са приказом седећег кнеза у ентеријеру са портретом свог оца у позадини представља

најзначајнију владарску фотографију тог периода (око 1855). Меланхолични владар у брижљиво инсценираном простору је потврда учености владара и уметника у производњи владарских представа. Нешто раније је у медијски етар пуштена и неколицина репрезентативних кнежевих представа у народном оделу. Ове литографске представе су несумњиво врхунац естетизације у служби политичке поруке у систему репрезентације Обреновића средином 19. века. У церемонијалном простору моћи приказ младог кнеза је имао за циљ да се народност владара искаже преко народног руха и црвеног феса, а тиме, и његов патриотски етос. Истовремено, Јовановић је приказао кнеза у приватном издању. Прикази кнеза као дендија потврда су кнежевог приватног идентитета који није био намењен јавној репрезентацији власти, у оквиру које монарх нема право на истицање свог интимног бића већ остаје заточеник јавне функције власти.

Након дугог прогона кнежеви су се напослетку вратили у Србији. Одлуком Светоандрејске скупштине са престола је крајем 1858. године збачен кнез Александар Карађорђевић, наместо кога се на власт вратио остарели кнез Милош, који није дуго владао, те је 1860. године на српски престо поново ступио кнез Михаило који је наредних осам година владао самостално. У том периоду је кнез централизовао државни систем, и то, пре свега, смањењем ингенерија Државног савета и скупштине. Истовремено је Двор постао симболични универзум државног устројства и идеална слика кнежеве владавине. У томе је кључну улогу имао кнежев стари пријатељ, и нови дворскоуправитељ Анастас Јовановић. Дворски протокол и систем етикеције несумњиво су дело овог уметника, који је ступањем на нову функцију умногоме смањио своју уметничку продукцију коју су преузели неки други уметници. Стога се посебно истичу кнежеви парадни портрети, дело Јохана Беса (око 1860), и посебно они које је извео Стева Тодоровић. Учени сликар, и главни протагониста уметничког и културног живота у Кнежевини Србији тог периода извео је неколицину репрезентативних кнежевих портрета у војној униформи.

Овакав иконографски тип величајног владарског портрета у пуној фигури је од епохе ренесансе, и сарадње Тицијана и цара Карла V, имао своју употребу у систему нововековне репрезентације монарха. У складу са идеологијом монархистичких система, портретисани владар није имао право на сопствену личност већ је његов лик био пројекција моћи државе у целини. Стога је подразумевачућа идеализација владарског лика била у служби приказа особина неприкосновене владарске личности, попут озбиљности, достојанства, мудрости, учености, снаге... У складу са теоријом

владарског портрета, приказани монарх је представљен између приказа идентитета личности *imitatio* – и општих конвенција у складу са важећим нормама – *decorum*. Тако се и разумеју Тодоровићеви трочетвртински портрети кнеза Михаила на којима су владарске особине представљене у виду пратећих елемента (одећа, стубови, ордење и сл.). Истовремено је у складу са праксом утврђеном у античко време владар имао бити приказан идеализованим, то јест улепшан, како би оставио упечатљивији утисак на поданике. Тиме су естетска начела додатно материјализовала наратив о мудрој и ангажованој владавини просвећеног владара које је долазила из центра државне моћи – двора.

Поред високо цењене технике уља на платну, лик кнеза Михаила је дистрибуиран и у масовним медијима. У време технолошког бума и убрзања протока визуелних информација кнежев лик је популарисан у новим медијима: фотографија, литографија, разгледнице, поштанске марке (1866), што је произвело невидљиви пласман кнежевог лика, и произвело монарха у првог медијског суперстара српског друштва. У ту сврху су, у различитим медијима популарисани најважнији сегменти из кнежевог политичког деловања – прослава Педестогодишњице Таковског устанка у Топчидеру (1865), посета Цариграду зарад добијања фермана о давању слободе неослобођених градова (Београд, Смедерево, Кладово, Шабац), тријумфални повратак из Цариграда у Београд и уласка у Горњи град, те самог чина предаје кључева на Калемегдану 1867. године.

Коначно, након трагичног кнежевог убиства у Топчидеру (1868) започет је ангажовани процес креирања култа кнеза мученика што је указало на шире идеолошке, политичке, идентитетске, естетске и друге оквире времена, али и потврдило континуитет употребе уметности у пропагандне сврхе. Најпре су пласиране представе о кнежевом мучком убиству, а потом и визуелне представе кнежевог тела на самртном одру...

У служби креирања култа о мученички настрадалом кнезу су се укључили и уметници који су настојали да у напетом периоду неимања власти вербалним и визуелним панегирицима (Ђура Јакшић) створе утисак династичког и државног континуитета.

У циљу учвршћивања династије Обреновић, и актуелног владара кнеза/краља Милана дошло је до актуелизације лика почившег владара. Кулминација тог процеса збила се у години проглашења Краљевине Србије. Године 1882. откривен је монументални коњанички споменик кнезу Михаилу на београдском Позоришном тргу. Величајна скулптура јахача је од антике постављена као врхунац

владарске репрезентације, и сублимација апсолутне моћи представљеног суверена. Вајарско дело фирентинског скулптора Енрика Пација постављено је у близини Народног позоришта чији је темељ кнез Михаило ударио 1868. године, трајно се утврдивши као мецена уметности и културе. У сагласју са рељефним приказима који материјализују династичке топосе (Таковски устанак) и националне симболе (Гуслар), представља врхунац инструментализације мита о кнезу Михаилу.

Наредних деценија до слома династије Обреновић 1903. године је настављена пракса визуелизације мита о кнезу мученику и у црквеним просторима. Особито се истиче приказ почившег кнеза у лику Светог Стефана Првовенчаног на владичанском трону у цркви Светих апостола Петра и Павла у Бадњевцу, дело Милисава Марковића из 1904. године. Идеја о кнезу мученику и тежња да се владар канонизује је на овај начин задобило своју мимикрисану материјализацију, потврдивши тежњу дела јавности да се суверен изједначи са хришћанским мученицима.

Након доласка на власт династије Карађорђевић, а поготово након Другог светског рата употреба лика кнеза Михаила у легитимизацији тренутних власти није била потребна. Тако је кнез постао један тихи, колективни топос сећања који је изгубио дневно политичку функцију, али је добио статус универзалног националног симбола у заједничком сећању нације што потврђују и мурали са његовим ликом на београдским улицама. Истовремено кнежев лик је постао и талац разноликих идеолошких конструкција које се сажимају у виђењу кнеза као несхваћеног европејца, модернизатора и реформатора, а тиме и нужно осуђеног на смрт, апсолутисте који делује у складу са политиком Обреновића, појединца који дејствује у складу са националним идеалима, и тиме потврђује неодвојивост националне идеологије у модернизацијским процесима европских друштава 19. века... Истовремено, кнез Михаило је суверен захваљујући чијој мудрој спољној политици су ослобођени градови, владар који је ударио темеље модерној српској војсци, политичар који је у контексту централизације државне управе наставио са реформским подухватима претходних режима, предводник који је побољшао међународну позицију Србије, визионар са погледом у будућност савета балканских народа, али и утврдио основе позиционирања Србије као Пијемонта будућег српског и јужнословенског уједињења, и који је деловао у складу са својим временом и очекиваном улогом владара у јавном простору, поставши на концу визуелна парадигма једне епохе националне повеснице.

Коначно, потребно је напоменути да у данашњем свету, у коме су дигиталне слике премрежиле јавни простор, деловање и употреба лика кнеза Михаила средином 19. века представља антиципацију савремене хегемоније дигиталних медија. Истовремено нам сугерише да су визуелне представе кнеза Михаила биле ангажовани и сазнајни чинилац у систему медијске репрезентације и пропаганде режима кнеза Михаила. Схваћене као носиоци значења, а не само секундарни историјски извори, представе кнеза Михаила драгоцено су сведочанство о једном владару и његовом добу.

(Беседа на Свечаној седници Матице српске, 16. II 2023)