

ЛИК ЖЕНЕ НА ФОТОГРАФИЈАМА

МИЛАНА ЈОВАНОВИЋА

ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Процес прихватања фотографије у српској средини, захваљујући сличним приликама у друштву, текао је готово симултано са оним у Европи.¹ Припадницима младе грађанске класе, која у XIX веку доживљава социјални и економски успон, она је послужила као још једна, бржа и приступачнија форма за истицање новостечног статуса и богатства. Усвојивши правила представљања из портретног сликарства, портретна фотографија је постала документ њиховог материјалног и друштвеног престижа који је у породичним албумима чуван за потомство.

Захтеве наручиоца у Србији испуњавали су најпре путујући фотографи. Од шездесетих година XIX века отварају се по свим већим градовима и професионални фотографски атељеи, који се баве првенствено израдом портрета, као најтраженијим и најуноснијим, док су други жанрови тек у зачетку.² Масовна производња портретних фотографија и стандардизована концепција портрета доводи, међутим, фотографију већ осамдесетих година 19. века до укалупљене структуре, од које само мали број фотографа успева да се отргне.³

Најугледнији атеље у Београду на прелазу из XIX у XX век припадао је фотографу Милану Јовановићу.⁴ Његове услуге, мада скупље него код других фотографа, постале су посебно тражене након што је 1893. године добио звање дворског фотографа. У Јовановићев атеље⁵ долази бројна клијентела, свакако у жељи да их овековечи

исти фотограф пред чијом је камером позирала и владарска породица.⁶

Током нешто више од две и по деценије Милан Јовановић је прошао кроз различите фазе у свом стваралаштву.⁷ Мада се опробао и у другим жанровима, највећи део његовог опуса чини портретна фотографија. Милан Јовановић је свакако био фотограф који је у овом жанру успео да оствари особен израз⁸, о чему најбоље сведоче портрети знаменитих личности српске културе и уметности, његових савременика и пријатеља. Лишени стереотипа и правила, они су одраз слободе духа и креативности, како портретисаних тако и самог фотографа.

Инвентивност уметника крајем XIX века била је, међутим, подређена схватањима и укусу средине у којој су његова дела настајала. Фотографишући припаднике грађанске класе, чији портрети чине већи део његовог опуса, Јовановић је морао следити њихове захтеве који су у великој мери били одређени постојећим друштвеним конвенцијама. Портретне фотографије Милана Јовановића представљају стога својеврстан документ о градском животу и о друштвеним односима у Србији на прелазу између два века. У овом раду оне ће послужити као илустрација за посматрање положаја жене у Србији тога доба.

Положај жене у Србији у XIX веку био је првенствено одређен владајућим патријархално-традиционалним схватањем о природи њеног пола, која је сматрана осетљивијом и површнијом од мушке. Жена је посма-

¹ О историјату и развоју фотографије у Србији: Б. Дебељковић, *Сивара српска фотографија*, Музеј примењене уметности, Музеј града Београда, Београд, 1977; Исти, *Фотографија у Србији*, УЛУПУС, Београд, б. г.; М. Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Музеј примењене уметности, Београд, 1989; *Фотографија код Срба 1839-1989*, Галерија САНУ, Београд, 1991; М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839-1940)*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993.

² О путујућим фотографима: Б. Дебељковић, *Сивара српска фотографија*, 7-10; о првим професионалним фотографским атељеима в. Б. Дебељковић, *Сивара српска фотографија*, 22-27; М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839-1940)*, 41-55.

³ М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839-1940)*, 45, 48.

⁴ Милан Јовановић (1863-1944) био је брат познатог сликара Паје

Јовановића. Фотографску вештину упознао је у вршачком атељеу свог оца Стевана, а претпоставља се да ју је учио и у Бечу, где борави крајем седамдесетих или почетком осамдесетих година 19. века. О животу и раду Милана Јовановића в. Г. Малић, *Милан Јовановић фотограф*, Галерија САНУ, Београд, 1997.

⁵ Први атеље Милана Јовановића налазио се на Обилићевом венцу, а други у улици Краља Милана 46. Та зграда је наменски зидана за потребе фотографа, као прва таква грађевина у Србији: Г. Малић, *н. г.*, 65-71.

⁶ Исто, 107.

⁷ Исто, 103-106.

⁸ У овој оцени слажу се сви истраживачи његовог опуса: Б. Дебељковић, *Сивара српска фотографија*, 43; Г. Малић, *Милан Јовановић фотограф*, 186-188.



1. Зорка Влајић у свечаној хаљини, 1910, Музеј примењене уметности, инв. бр. 10670, Београд
Zorka Vlajić in an elegant gown, 1910, Museum of Applied Art, Inv. No. 10670, Belgrade

⁹ Мр М. Перишић, *Жена у друштвеном животу у Србији крајем 19. века*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 2, Положај жене као мерило модернизације, Институт за новију историју Србије, Београд, 1998, 212.

На овај начин о природи жене говоре и приручници за васпитање женске деце: „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 размишљавања обогатите и изобразите, како ћете љупка и умиљата дружбеница моћи постати. Ваш дух треба да се изобрази женски а не мушки... Жена не треба да буде филозоф. Она осећа више, а мање мисли; и њено чувство има такову танчину и хитрину, да ју је теже преварити, него кад би по књишки мудрвала. Она лашње схваћа истину, него што би јој сама у траг ушла... Жена је жена, не због духа, но због срца. Са својим знањем неће се она никад толико много понаравити, колико с њеним нежним чувствима...“: *Девојчица како треба да се изобрази*, с немачког превео Георгије Николајевич, Беч, 1856, 41-42. Наведени приручник један је од бројних који су били у оптицају у Србији током 19. века.

¹⁰ Отварање Више женске школе у Београду изазвало је отпор у Државном савету управо због схватања да школа, уносећи туђинштине подрива вредност српског патријархалног друштва. Све што школа даје жени

трана као биће са слабијим интелектуалним моћима, које „није у стању да проникне у суштину ствари већ само да поима облике ствари“, због чега је природно била предодређена за функције које је вршила у оквиру породице – супруге, мајке, домаћице.⁹ За обављање ових улога девојчице су од малена васпитаване, најпре у сопственој породици, а затим у женским школама.¹⁰

Положај жене у граду, средини у којој је Милан Јовановић живео и радио, био је донекле другачији. Као центар политичког и интелектуалног живота, град је био носилац друштвених промена и процеса модернизације. Све већа отвореност према европским утицајима, допринела је томе да градски живот крајем XIX века буде разноврснији и садржајнији. Услед тога, жена стиче могућност остваривања ван куће и породице, а њено учешће у друштвеном животу постаје активније.¹¹ Битан корак у женској еманципацији представљала је и могућност редовног образовања и развијања интелектуалних способности.¹²

Овакво виђење места и улоге жене у српском друштву наметнуло је и методолошки поступак у анализи женских ликова на фотографијама Милана Јовановића. Кроз анализу најпре појединачних женских портрета, а затим жена у њиховим функцијама у породици, покушаћемо да представимо животни циклус жене и да утврдимо какав је био однос традиционалног и модерног у српском друштву на прелазу из XIX у XX век.

ЖЕНА

Клијентелу Милана Јовановића чиниле су највећим делом припаднице богатијег грађанског staleжа. Њихови портрети су стога првенствено слика социјалног и материјалног статуса, истакнутог репрезентативним ставом, одећом и атрибутима. Најадекватнија поза за то јесте цела фигура. Њу бира и највећи број портретисаних на фото-

више од онога што јој је потребно као супрузи, мајци и домаћици, сматрано је луксузом и средством њеног однорађавања. Зато је тражено „да у место свирања буде предавања о љубави према деци и према супругу. У место игранке, кување и штедња у кући. У место комплимената, разбој, плетиво, шивење, итд.“ Виша женска школа требало је да припрема ученице да буду „добре домаћице и добре мајке; мајке као што је била мајка Краљевића Марка“: Др Л. Перовић, *Модерности и патријархалности кроз џризму државних женских институција: Виша женска школа (1863-1913)*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 144-146.

О школовању женске деце у Србији в. поглавља *Школовање и Државне женске институције*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 55-100, 141-161.

¹¹ Мр М. Перишић, *н. д.*, 211-213.

¹² На потребу редовног школовања као начина за осамостаљивање и еманципацију жена прва је указивала Драга Дејановић. Она еманципацију дефинише као „ослобођење њино из очинске или мужевљеве подчињености, која их скучава у њиховом умном и раденом напредовању.“: Р. Петровић, *Милица С. Срикиња и Драга Дејановић о женама*, Гласник историјског друштва у Новом Саду, св. 1, књ. 3, Сремски Карловци, 1930, 83, 84, 89, 90, 93.

графијама Милана Јовановића (кат. бр. 7, 8, 14, 22, 33, 34, 36, 40). Портрет *Зорка Влајић у свечаној хаљини* (кат. бр. 36, кат. бр. 40, сл. 1) приближава се типу парадног портрета какав је неговао његов брат Паја Јовановић у сликарству,¹³ док су неке позе чак театралне (кат. бр. 7, кат. бр. 8).

У иконографију репрезентације и достојанства спадају и атрибути које портретисане држе у рукама. Најчешће су то лепеза (кат. бр. 14, 36, 38, 40, 46, 47) и рукавице (кат. бр. 3, 33, 36, 40, 45), атрибути познати од раније са аристократских портрета. Као симболи статуса одабраних, они портретисане даме одређују као припаднице нове аристократије.

Мада су позе на појединим допојасним портретима такође у служби истицања друштвеног и материјалног благостања (кат. бр. 26, 41, 42), овде је у првом плану сам лик жене. Јовановићевим портрети су оличење тадашњег идеала женске лепоте, који велича женску умиљатост, благод, смерност и нежност. Ове врлине су на портретима посебно истакнуте, пошто је физичка лепота сматрана одразом оне духовне.¹⁴

Већина допојасних портрета рађена је конвенционално, без намере фотографа да проникне у личност модела. Изузетак је портрет сликарке Ане Лозанић (кат. бр. 27, сл. 2), ћерке академика Симе Лозанића и супруге Воје Маринковића, министра у српској влади. Унутрашње стање портретисане Јовановић је овде нагласио благим наклоном главе, уз одговарајуће осветљење.¹⁵

Већина жена, и поред конвенционалних ставова, позира пред Јовановићевим објективом опуштено, са изразом сигурности и свести о себи. То би се најпре могло објаснити њиховом материјалном и социјалном ситуацијом, али је можда и последица ослобођења жене крајем XIX века. Чини се, ипак, да млађе жене и девојке, и поред мање формалног изгледа (кат. бр. 10, кат. бр. 46), позирају нерадо и мање опуштено, са извесном стидљивошћу и нелагодношћу (кат. бр. 3, 14, 34, 43, 45, 47). Њихов изглед у складу је с моралним начелима патријархалног друштва, која су као главне девојачке врлине истицала мирноћу,

кроткост, благообразност, стидљивост и смерност.¹⁶ Највећи број жена на Јовановићевим фотографијама одевен је у европску одећу модерног кроја, док се за њихове позе и фризури може наћи аналогија у модним часописима тога времена.¹⁷ Један број жена, међутим, одевен је у тзв. трансформисани српски грађански костим (кат. бр. 11, 12, 18, 20, 35, 38, 44), на коме су елементи традиционалног грађанског костима комбиновани с модерним. Како „одећа као комуникациони феномен одражава неке од основних принципа на којима је одређено друштво установљено“,¹⁸ треба је посебно узети у обзир при разматрању Јовановићевих женских портрета.

Женски грађански костим формира се тридесетих година XIX века. Од свог настанка био је један од најзначајнијих спољашњих обележја припадности групи, односно грађанском слоју. Пошто је био униформан, његова основна функција била је „давање идентитета и стварање осећаја интегритета грађанског друштва у настајању. Његова устаљена форма истицала је вредност традиције и друштвено-културне стабилности.“ Истовремено, у процесу формирања националне државе, грађански костим је понео и значење „српски“.¹⁹ Пошто је често био израђиван од најскупоценијих материјала и богато украшаван, он је служио и за репрезентацију, првенствено сопственог мужа.²⁰

Од седме деценије XIX века женски грађански костим доживљава, под утицајем европске моде, извесне трансформације које прате промене у политичком и економском животу Србије, као и у етничкој и социјалној структури.²¹ Продор моде у женски грађански костим означавао је, с једне стране, делимичан раскид са традицијом, а са друге, индиректно уклапање у процес потпуне европеизације одевања. Такође, праћење моде је показивало и разлике у друштву и социјално раслојавање. У овом периоду костим добија још изразитије национално значење, облачи се нпр. на прославама националних празника. Он губи своју првенствену интегративну функцију ознаке грађанског друштва, и добија функцију обележавања друштвене покретљивости и раслојавања.²²

¹³ М. Тодић, *Историја српске фотографије (1839-1940)*, 52.

¹⁴ „Од лепога тела судимо и на лепу душу, и при првом погледу осећа човек у себи неку приврженост чељадету тек само због једне лепоте... Из Вашег тела, као из каква огледала, нека се спази Ваш просветљени дух, Ваше чисто, кротко, благо, смирено и љубежљиво срце...“ : *Девојчица како треба да се изобрази*, 10-11, 118.

¹⁵ Г. Малић, *Милан Јовановић фотограф*, 181.

¹⁶ „Останите дакле постојане при Вашем честном, умиљатом, женском, нежном карактеру, који заиста нимало мање, него исто колико и мушки, поштовање заслужује... При Вашем начинанију незаборављајте обазрети се на смерност, срамежљивост, и на женску нежност... Смерност и срамежљивост, пристојност и стид, као женском полу својствене добродетели, увек пред очима имајте, и у срцу их негујте; јер која жена стида неима, та је већ своја најмоћнијега анђела бранитеља од себе одагнала...“ : *Девојчица како треба да се изобрази*, 4, 19, 118.

¹⁷ Иностранци и домаћи модни часописи били су у оптицају у Београду крајем 19. и почетком 20. века. Један од првих домаћих часописа посвећених моди била је „Париска мода“, која је почела да излази 1902. године као посебно издање часописа „Мали журнал“: Др М. Прошић-Дворнић, *Модни журнари у Београду до краја Првој светској ратној*, „Париска мода“ – ванредно издање дневној листи „Мали журнал“, Зборник Музеја примењене уметности, 28-29, Београд, 1984/1985, 63-74.

¹⁸ Мр М. Прошић-Дворнић, *Женски грађански костим у Србији 19. века*, Зборник Музеја примењене уметности, 24-25, Београд, 1980/1981, 22.

¹⁹ Исто, 23.

²⁰ Исто, 24.

²¹ Исто, 19-20.

²² Исто, 25-26.

²³ Исто, 26.

Крајем XIX века женски грађански костим не представља више искључиво обележје грађанског друштва, пошто поједини његови делови продиру у сеоску средину. Још увек га носе и припаднице нижег занатлијског и трговачког слоја по унутрашњости, као и старије генерације. Он тада добија обележја конзервативизма и ретардације.²³

На појединим фотографијама Милана Јовановића (кат. бр. 12, 18, 20) грађански костим део је иконографије, употпуњене стаменом позом и ликом портретисаних, која их одређује као чуваре непроменљивости и стабилности патријархалног начина живота. Неке од њих, као Лујка Влајић-Буковац (кат. бр. 38, сл. 3) и Зорка Херстиг (кат. бр. 35), позирају, међутим, и у традиционалној грађанској и у врло модерној одећи. Традиционална ношња за њих је првенствено костим обучен за ту прилику. Израђен од скупочених материјала и богато украшен, он је можда чуван као део породичног наслеђа. У том случају, његова функција би овде била да означи порекло и старину породице портретисаних.

Крајем XIX века улогу показатеља неједнаке социјалне структуре и кретања друштва у потпуности преузима европски начин одевања.²⁴ Тако највећи број жена на Јовановићевим фотографијама позира у савременим костимима, обележју репрезентације и припадности грађанском слоју. Неки од њих, било да је у питању свечана хаљина или дневни костим, прате последње модне трендове (кат. бр. 7, 8, 22, 24, 26, 27, 28, 33, 34, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 47, сл. 4), што је својеврстан показатељ уклапања српског друштва у европске токове.

Један број портретисаних одевен је у артефицијелне костиме, попут костима циганке (кат. бр. 30, кат. бр. 37). Сасвим је могуће да су ово били позоришни костими које је Милан Јовановић имао на располагању захваљујући доброј сарадњи са позориштем.²⁵ Уз одговарајућу сценографију, они су били део опреме атељеа која је служила фотографу да своје клијенте бар на тренутак пренесе у неки други свет.



2. Ана Лозанић, 1903-1904, Музеј примењене уметности, инв. бр. 10919, Београд
Ana Lozanić, 1903-1904, Museum of Applied Art, Inv. No. 10919, Belgrade

ЋЕРКА

Према патријархалном васпитању, основна улога сваке девојчице и девојке, пре него што заснује своју породицу, била је да буде добра ћерка својим родитељима. У родитељској кући девојке су, учећи кућне послове и ручни рад, васпитаване и спремане за будуће улоге супруге и мајке.²⁶

Родитељска љубав и њихова жртва за децу сматрана је највећом, и због тога су девојчице подучаване да на њих узврате пажњом, поштовањем и послушношћу,²⁷ као и бригом о родитељима у старости.²⁸

родитељима Вашу искрену детинску љубов боље осведочити, ако ли не с Вашим добрим послухом, смерним високопочитањем, нежним лебдењем и благодарношћу. У свему се владајте тако, да никад те добре душе узрока неби имале кајати се, што су Вас на овај свет родили. Такве будите, да се они у својим цветуним годинама с Вами диче и поносе, а да у својој старости поуздану помоћ и подпору у Вами нађу.“: Исто, 56-57.

²⁸ „Старост је особито оно време, кад деца треба да родитељима своју нежну љубов засведоче. Овде су међусобна одношења сасвим изменила се. Ону љубов и неговање, с чим су Вас отац и мати у Вашим младим годинама неговали, сад треба Ви њима у њиовим седим летама да вратите. Кад родитељи од старости и од слабости изнемогну, треба за њи радити; ако осиромаше, треба и у своју кућу довести..., ако у болест падну, око њи лебдити, и понуде им доносити...“: Исто, 60.

²³ Исто, 26.

²⁴ Исто, 26.

²⁵ Г. Малић, *Милан Јовановић фотграф*, 116

²⁶ „Пре него што постанете жена, домаћица и мати, дотле сте свеједнако кћи; прве су дакле дужности детинске, што треба да испуните... Што сте научене, изображене, ујудне, што сте увежбане у свакој женској радњи, и уметне у пословима домаћим, укратко за све, што имате, и с чим се дичите, за све то једној само превеликој љубови родитељској и њиовом сладком лебдењу и настојању за Ваш напредак и за Вашу срећу, захвалити имате.“: *Девојчица како треба да се изобрази*, 55-56.

²⁷ „Права родитељска љубав већа је и искренија, него и једна друга. Ко би други за Вашу љубав од себе укидао, а Вами давао, од себе крио, а Вами пружао... Зато настојте, да им за оно што су око Вас од Ваше колевке па до данас чинили, са искреном детинском љубовом и страхопочитањем надокнадите. Но на који начин могле би сте љубезним



3. Лујка Влајић у грађанском костиму, око 1910, Музеј примењене уметности, инв. бр. 14156, Београд
Lujka Vlajić in city dress, around 1910, Museum of Applied Art, Inv. No. 14156, Belgrade

Две фотографије Милана Јовановића из збирке Музеја примењене уметности указују на различите односе између очева и ћерки. На портрету *Јован Пачић с ћерком Босом* (кат. бр. 48, сл. 5) очев заштитнички загрљај и ћеркин благи наклон ка њему израз су међусобне љубави и привржености. Супротно од ове, фотографија *Свешћеник с ћерком* (кат. бр. 49), која их представља дистанциране, без икаквог додира, пре одражава ћеркину послушност и оданост проистекле из страхопоштовања према строгом родитељу.

СЕСТРА

После родитеља најближи род су браћа и сестре, због чега су девојчице подучаване да и према њима гаје

иста осећања љубави, привржености и пријатељства.²⁹ Посебно је саветовано старијима да се брину о млађим сестрама и браћи, а њима да слушају старије.³⁰

Милан Јовановић је успео да прикаже овакав однос између сестара Христић и Сиротановић, као и између Зоре Херстиг и њене сестре (кат. бр. 50, 51, 52). Нежни додир и загрљај, посебно на последњем портрету, израз су интимности и блискости, каква приличи двома сестрама.

ВЕРЕНИЦА

Патријархално друштво поставило је строга правила у односима мушкарца и жене. Вереништво је био први друштвено прихваћени однос између два пола и важна етапа пре ступања у брак. Девојкама је због тога по-

²⁹ „После оца и матере нико Вам ближе срца нележи од Ваше браће и сестара. Љубите ии дакле, као своје прве и најближе пријатеље, као своје свакидашње другове, с којима се играте, по кући шалите... Милујте се као што се срце и душа милују, нек Вам Ваше младе године у блаженој узајамној радости протичу“: Исто, 60.

³⁰ „Ако сте Ви најстарија, то упућујте своје млађе сестрице нежно и љубовно, али немојте се над њима старушити, па и зато ћушкати и бити; ако сте пак млађа, тад ако Вас старија сестра што опомене и посетуе, треба да је послушате, јер се она пре Вас родила, па и зна више него Ви. У свачем старије чељаде има неко првенство над млађим.“: Исто, 61.



4. Лујка Влајић, 1911, Музеј примењене уметности, инв. бр. 14170, Београд
Lujka Vlajić, 1911, Museum of Applied Art, Inv. No. 14170, Belgrade

себно саветовано да направе паметан избор будућег супруга.³¹ Као један од битних чинилаца за успешну брачну заједницу истицана је припадност будућих супружника истој друштвеној групи.³²

Веренички однос био је такође строго одређен друштвеним конвенцијама. Пре брака међу будућим супружницима није смело доћи до претеране блискости.³³

³¹ „Жене су за љубов створене; оне због љубови постају супруге и матере; од љубови зависи њиова срећа. Кад је дакле тако, то с највећим опазом и предострожности избрите тога, кога ћете љубити, и чувајте као од отрова своје срце, да се ненавикне на ласкање, на малотрајућу осетљивост, и на непостојану љубов... Кад себи вереника и мужа бирате, пазите да он у себи има све оно, без чега супружески живот никако срећан бити не може...“: Исто, 155-156.

³² „Неверујте ласно оном човеку, који је или много виши или доста нижи стањем од Вас. Најбоље је кад обадвоје у грађанском живљењу и стању нисте једно од другог далеко утекли...“: Исто, 157.

Вереништво је сматрано пре свега духовном везом и отелотворењем љубави према Богу.³⁴ Следећи такве захтеве, Милан Јовановић на фотографији *Др С. Радовановић с вереницом Милицом Појовић* (кат. бр. 53) представља веренике на дистанци, без међусобног додира, као да су у питању две засебне фотографије.

На фотографији *Млади њар* (кат. бр. 54) однос вереника је интимнији. Сама поза, глава уз главу, као гест љубави и нежности, прихваћена је можда под утицајем немачких разгледница са сентименталним монтажама,



5. Јован Пачић с ћерком Босом, око 1900, Музеј примењене уметности, инв. бр. 10921, Београд
Jovan Pačić with his daughter Bosa, around 1900, Museum of Applied Art, Inv. No. 10921, Belgrade

³³ „Будите тиха, наредна, увек трудољубива, умиљата и веселе нарави. Непуштајте Вашем милом љубезнику, који Вас као душу љуби, баш ни онда, кад сте већ прстеноване и дариване, да с Вами чини шта хоће, док Вас год невенча, и у своју кућу неодведе... Имајте на памети увек Вашу чест и поштење, кад би се од Вас што захтевало, што неби могле тако ласно испунити.“: Исто, 160.

³⁴ „Љубов нек Вас чини смернијом, побожнијом и добродетелнијом; обраћајте Ваше мисли од љубезника к Богу, а од Бога к љубезнику.“: Исто, 159.

које су у то време биле веома популарне.³⁵ У истом духу портретисани су и вереници Зора Павловић и Коста Херстиг (кат. бр. 55, сл. 6), у инсценираном романтичном амбијенту фотографског атељеа.

НЕВЕСТА

Брак, света заједница мушкарца и жене, сматран је у свим друштвима једним од првих и најважнијих корака који води уклапању појединца у ширу друштвену заједницу.³⁶ Тако венчане фотографије, као визуелни документ и идеализована слика брачне везе, доживљавају одмах по настанку овог медија велику популарност међу свим друштвеним слојевима.³⁷

Брак је у патријархалном друштву често био предмет уговора и интереса. Због тога на већини венчаних фотографија из Музеја примењене уметности младенци позирају укочено, без икаквог исказивања емоција, празно гледајући у објектив (кат. бр. 62, 63, 64).³⁸ На фотографијама с младожењом и девером, млада је обично у центру композиције, што одговара њеној семантичкој улози у обреду венчања.³⁹ Невеста је могла бити представљена и сама, како показује *Портрети младе* (кат. бр. 65). Њене прекрштене руке с букетом цвећа израз су смерности, једне од основних врлина младе. Невестинска хаљина је по правилу беле боје, која симболизује невиност и чистоту. И остали атрибути младе, венац и вео, носе извесну симболику.⁴⁰

У ретким случајевима младенци допуштају себи мање формалне позе, па чак и извесно исказивање емоција. На фотографији *Венчани њортирети* (кат. бр. 60) млада је благо ослоњена на младожењу, у пози која је можда такође преузета са тада популарних сентименталних разгледница. Занимљив је гест младенаца на фотографији *Венчани њортирети* (кат. бр. 58): младица рука је у младожењиној, као симбол нераскидивости брачне везе.

Венчане фотографије, чуване у породичним албумима, имале су поред документарне и ритуалну и симболичну функцију. Оне су морале да овековече трајање и да представе идеализовану слику породичне хармоније и континуитета.⁴¹



6. Веренички портрет Зоре Павловић и Косте Херстига 1903, Музеј примењене уметности, инв. бр. 20165, Београд
Betrothal portrait of Zora Pavlović and Kosta Herstig, 1903, Museum of Applied Art, Inv. No. 20165, Belgrade

³⁵ М. Тодић, *На лудом камену, Фојтографија и церемонија браћанској венчања у Србији 1850-1940*, у: *На лудом камену, Венчана фотографија у Србији 1850-1998*, Етнографски музеј, Београд, 1998, 11.

³⁶ В. Душковић, *На лудом камену, Венчана фојтографија у Србији од 1850. до 1998. године*, у: *На лудом камену, Венчана фотографија у Србији 1850-1998*, 31. „Супружество је свето стање; који у ову свету тајну лакомислено ступа, и с брачним венцем играсе, тај одма при уласку најлепшу ствар несмотрено губи, а та је ствар баш она одушевљена живоћа, коју побожна душа при светим делима осећа.“: *Девотичка како треба да се изобрази*, 164.

³⁷ М. Тодић, *На лудом камену, Фојтографија и церемонија браћанској венчања у Србији 1850-1940*, 7.

³⁸ Исто, 8.

³⁹ Исто, 9.

⁴⁰ Обредна функција венчаног венца била је да заштити младу од нечистих сила и демона, као и да симболично изрази жељу за плодношћу. Вео је, такође, највероватније имао двоструку улогу: да заштити младу од утицаја злих сила којима је изложена од тренутка склапања брака и, с друге стране, да сакрије лепоту младе од погледа других мушкараца „покорављујући се хришћанским принципима да је она намењена искључиво будућем супругу, што је истовремено знак покорности и вере. Због тога је разумљиво што га је могао скинути само муж приликом ритуалног свођења младенаца.“: В. Душковић, *На лудом камену, Венчана фојтографија у Србији од 1850. до 1998. године*, 35, 39.

⁴¹ М. Тодић, *На лудом камену, Фојтографија и церемонија браћанској венчања у Србији 1850-1940*, 9.

СУПРУГА

Улоге супружника у брачној заједници биле су јасно дефинисане, а њихова подела била је условљена природним разликама између два пола.⁴² Глава породице, чувар и заштитник био је муж. Он се бринуо о egzистенцији укућана, водио послове, доносио одлуке, његова реч је у свему била уважавана. Улога супруге била је да својом љубављу и нежношћу надокнади све жртве и тешкоће кроз које је супруг зарад добробити породице пролазио.⁴³ Затвореност жене у приватну сферу и посвећеност брачним, мајчинским и домаћинским дужностима сматрана је неприкосновеним идеалом и условом стабилности брака и породице.⁴⁴ Од ње се очекивало да буде потпуно предана породици, да брине о кући и да васпитава децу у религиозном и националном духу.⁴⁵ Српска изрека: „На жени је кућа“ носила је тако двојако значење: одређивала је жену као средиште и стуб сопствене породице, али и као носиоца читавог српства.⁴⁶

На фотографијама Милана Јовановића супружници ретко исказују емоције, често су на дистанци (кат. бр. 77, кат. бр. 78) и укочени, што је вероватно последица позирања. У првом плану ових портрета управо је слика мужа као чувара и заштитника. Такав однос употпуњен је у неким случајевима нежношћу и пажњом према супрузи, која се огледа у пози и погледу (кат. бр. 76) или гесту заштитничког загрљаја (кат. бр. 75). Он је најочигледнији на портретима официра са супругама (кат. бр. 68, 71, 74, сл. 7), на којима је муж-војник представљен у функцији двоструког браниоца – сопствене породице и отаџбине.⁴⁷

Како је у патријархалном друштву пресудно одређене статуса давао мужевљев положај,⁴⁸ у служби његовог репрезентовања било је понашање супруге у кући и у друштву, њено држање, као и свеукупан физички изглед. Тако су и жене на фотографијама Милана Јовановића по правилу дотеране и уредне, достојанственог става и изгледа, коме доприносе и раније поменути атрибути, рупавице или марамица.



7. Милица и Костица Поповић, 1896-1898, Музеј примењене уметности, инв. бр. 10678, Београд Milica and Kostica Popović, 1896-1898, Museum of Applied Art, Inv. No. 10678, Belgrade

МАЈКА

Специфичне друштвено-историјске околности у 19. веку, као и епско-патријархална традиција у култури Срба, утицали су на особено и вишезначно виђење мате-

⁴² „Обадва рода, мужки и женски, на то су створени, да једно другом надокнађава оно, што му недостаје, и да се једно уз друго изражава. Како год што се жена покрај мужа, тако исто муж покрај жене, може се просвештати и поправити; жена ласно препитоми жестоку, сурову, и упорну мужевљеву нарав и његову напраситу ђуд, и учини од њега створење благо и уљудно. Један род од велике је потребе за други, један без другога не може обстати, један је другом од нарави приљубљен.“: *Девојница како њреба да се изобрази*, 145.

⁴³ Мр М. Перишић, *Жена у друштвеном животињу у Србији крајем 19. века*, 217. „Мужу је већа снага дарована, неголи жени, да би могао тако своју фамилију чувати и ранити, а своје отечество служити и бранити. Његови су послови готово сви изван куће, а женски су богме унутра у кући: она треба да се брине, како ће децу воспитати, а како ће с кућом владати; жена је створена да свом суровијем мужу надокнади оно, што му недостаје; да њему и свима домаћима са својим ведрим и веселим лицем, са својом љубежљивошћу, умиљењем, са слатком љубвом и верношћу живот облакша и услади, и да им од

своје куће рај учини. Жени је прво опредељење, да буде помоћница свога мужа“: *Девојница како њреба да се изобрази*, 3.

⁴⁴ Др Г. Трпковић, *Мајтеринство и модернизација у српској војвођанској породици*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 237.

⁴⁵ Мр М. Перишић, *н. г.*, 217.

⁴⁶ Др Л. Перовић, *Модерност и патријархалност кроз њризму државних женских инститиуција: Виша женска школа (1863-1913)*, 159.

⁴⁷ Женидба официра била је стриктно регулисана законима и уредбама, чиме је држава настојала да официрски кор веже уз имућније слојеве друштва и тиме појача њихов укупан друштвени статус и престиж. Официри су били законом обавезани да траже себи супругу достојну официрског кора, а као угледни припадници друштва, примани су у родбинске везе са најотменијим породицама: Др М. Бјелајац, *Официрска жена у Србији и Југославији 1862-1946*, у: Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 126, 132.

⁴⁸ Исто, 126.



8. Породица Бојовић, око 1903, Музеј примењене уметности, инв. бр. 20173, Београд
The Bojović family, around 1903, Museum of Applied Art, Inv. No. 20173, Belgrade

ринства. У епској и романтичарској традицији материнска улога сматрана је једним од средстава српског уједињења, путем очувања културног идентитета и преношења националних митова и језика на нове нараштаје.⁴⁹ Из ове проистиче и улога мајке у грађанском друштву и породици која је поред биолошке имала и социјалну и васпитну димензију. Мајка је била стожер породичне атмос-

фере и главни васпитач деце.⁵⁰ Због тога је требало да и сама буде пример поштења, смерности, учтивости,⁵¹ а њена нарав блага и добра, јер је од тога зависило и будући карактер деце.⁵² Такође, мајка је морала увек бити спремна на сваку жртву и одрицање зарад своје деце.⁵³

Наведене мајчинске врлине нашле су израза на фотографијама Милана Јовановића. У складу с њеном улогом стожера породице, мајка је обично у центру композиције, окружена децом. Осећања бриге, нежности и љубави исказана су позама и гестовима, благим додиром или загрљајем.

Два групна портрета породице Радивоја Бојовића, каснијег министра војног (кат. бр. 80, кат. бр. 86, сл. 8), слика су идеалне патријархалне породице. Док мајка пази на децу, брижно их држећи у загрљају, отац војник у заштитничком ставу строго бди над својом породицом.

На једној од фотографија портретисана је Даринка Сиротановић са већ одраслим ћеркама Босиљком и Бранком (кат. бр. 91). Одевена у српски грађански костим, мајка је овде представљена као чувар породичне традиције и пример својим ћеркама.

Анализа женских портрета у фотографском опусу Милана Јовановића из збирке Музеја примењене уметности показала је да се однос према жени у Србији почетком 20. века мало разликовао од односа претходних генерација. Жена је, пре свега, сматрана чуваром националне традиције и континутитета, због чега је могућност остварења имала готово искључиво у сфери породице. Оваква схватања одредила су иконографију женских представа на фотографијама Милана Јовановића, а најексплицитнија су на онима које их представљају као ћерке, супруге или мајке. Када позира сама, жена такође није представљена као личност, осим у ретким случајевима, већ је и ту њена улога да својим ставом и атрибутима репрезентује породицу.

И поред извесног продора модернизације, српско друштво је почетком XX века било у својој суштини дубоко традиционално. Тако је и модеран костим, као највидљивије обележје европеизације, на Јовановићевим

⁴⁹ Др Гордана Трпковић, *Мајтеринство и модернизација у српској војвођанској породици*, 234, 237. Васпитну улогу мајке повезивала је са родољубљем и Драга Дејановић: Р Петровић, М. С. *Српкиња и Драга Дејановић о женама*, 89.

⁵⁰ Др Гордана Трпковић, *Мајтеринство и модернизација у српској војвођанској породици*, 237.

⁵¹ Мр Мирослав Перишић, *Жена у друштвеном животоу у Србији крајем 19. века*, 217. „Служите Вашој деци за изглед сваког поштења и побожности, а напосе кћерима за пример женске умилности и стидне учтивости, као што отац треба да буде својим синовима изглед сваке добротe и уљудности.“: *Девојчица како треба да се изобрази*, 190.

⁵² „Кад се већ сладким именом мајка назовете, тад настојте, да увек добре воље и веселе нарави будете... Мати треба више него и једна друга жена, да буде тиха, устрпљена, милостива, снисходителна, и погодна... До матере стоји, да деца буду мирна и весела, или злоћудна и закидљива... Потрудите се, да одма од први година Вашим благим материнским поступком задобијете љубов, приврженост и поверење своје деце. ... Настојте да се увек пред децом тиха и весела показујете, јер весела и милостива нарав материна побудиће децу, да и она така иста буду...“: Исто, 180, 185.

⁵³ „Она се мора привикнути од себе и од своји уста укидати, своја најмилија и најдража увесељења, и сву своју пређашњу госпоштину и ласт оставити и забацити“: Исто, 180.

фотографијама, као и грађански костим неколико деценије раније, заправо у функцији представљања друштвеног и материјалног статуса портретисане, односно њене породице или супруга.

Као уметничка форма која стварност бележи онаквом каква заиста јесте, на објективан и веран начин, фо-

тографија поседује својство да ставове и вредности свога времена и средине пренесе тачније него иједна друга уметност. Фотографска дела Милана Јовановића имају тако, поред несумњиве уметничке, и огромну документарну вредност, као слика друштва дубоко прожетог духом прошлости и традиције.

КАТАЛОГ РАДОВА

ЖЕНА

1. ДЕВОЈКА С МУФОМ (око 1880)
фотографија, 94 × 63 mm
инв. бр. 15603
2. МЛАДА ЖЕНА У СВЕТЛОЈ ХАЉИНИ (1880-1890)
фотографија, 107 × 66 mm
инв. бр. 10739
3. МЛАДА ЖЕНА (1880-1890)
фотографија, 107 × 67 mm
инв. бр. 10740
4. МЛАДА ЖЕНА У ТАМНОЈ ХАЉИНИ (око 1890)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 20126
5. МЛАДА ЖЕНА (1890-1900)
фотографија, 203 × 100 mm
инв. бр. 19124
6. КАТАРИНА МИЛОВУК (1895)
фотографија, 168 × 110 mm
инв. бр. 11352
7. ВУКА РАДУЛОВИЋ У СВЕЧАНОМ КОСТИМУ (око 1895)
фотографија, 210 × 128 mm
инв. бр. 20130
8. МЛАДА ЖЕНА У БЕЛОЈ ХАЉИНИ (1895)
фотографија, 163 × 83 mm
инв. бр. 20135/1
9. БИСТА МЛАДЕ ЖЕНЕ (1895)
фотографија, 165 × 107 mm
инв. бр. 20135/2
10. ДЕВОЈКА У БЕЛОЈ ХАЉИНИ (1895)
фотографија, 163 × 106 mm
инв. бр. 20141
11. ЉУБИЦА АВАКУМОВИЋ У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ (око 1895)
фотографија, 164 × 106 mm
инв. бр. 20178
12. ЖЕНА У ЛИБАДЕТУ (крај XIX века)
фотографија, 160 × 107 mm
инв. бр. 10414
13. ЖЕНА У ХАЉИНИ УКРАШЕНОЈ ВЕЗОМ (крај XIX – почетак XX века)
фотографија, 68 × 49 mm
инв. бр. 9873
14. МЛАДА ЖЕНА У БЕЛОЈ ХАЉИНИ (око 1900)
фотографија, 208 × 128 mm
инв. бр. 10676
15. МЛАДА ЖЕНА (око 1900)
фотографија, 163 × 108 mm
инв. бр. 10860
16. ЖЕНА У БЕЛОЈ БЛУЗИ (око 1900)
фотографија, 107 × 66 mm
инв. бр. 10883
17. ДЕВОЈКА У СВЕТЛОЈ ХАЉИНИ (око 1900)
фотографија, 107 × 66 mm
инв. бр. 10884
18. МЛАДА ЖЕНА У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ (око 1900)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10947

19. МЛАДА ЖЕНА У ПРОФИЛУ (око 1900)
фотографија, 107 × 66 mm
инв. бр. 13512
20. МЛАДА ЖЕНА У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ
(око 1900)
фотографија, 210 × 133 mm
инв. бр. 13516
21. МЛАДА ЖЕНА (после 1900)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10679
22. ВУКА РАДУЛОВИЋ (1901)
фотографија, 210 × 110 mm
инв. бр. 20131
23. ЈЕЛЕНА НИКОЛИЋ (1901)
фотографија, 163 × 107 mm
инв. бр. 20137
24. ЗОРКА ХЕРСТИГ У ЗИМСКОМ КОСТИМУ
(око 1900-1902)
фотографија, 163 × 84 mm
инв. бр. 20163
25. МИЛИЦА РАДОВАНОВИЋ
(око 1901-1903)
фотографија, 211 × 133 mm
инв. бр. 20128
26. ХРИСТИНА ЂИНА ПЕТРОВИЋ (1902)
фотографија, 164 × 84 mm
инв. бр. 10669
27. АНА ЛОЗАНИЋ (1903-1904)
фотографија, 240 × 160 mm
инв. бр. 10919
28. ЗОРКА ХЕРСТИГ И ЗОРА УДАТА ХЕРСТИГ
(око 1903-1906)
фотографија, 163 × 106 mm
инв. бр. 20164
29. ДЕВОЈКА С ХРИЗАНТЕМАМА (1905)
фотографија, 164 × 85 mm
инв. бр. 20158
30. ЗОРА ХЕРСТИГ У КОСТИМУ ЦИГАНКЕ
(око 1905)
фотографија, 278 × 118 mm
инв. бр. 20170
31. АНА ЈОВАНОВИЋ (1908)
фотографија, 163 × 85 mm
инв. бр. 20177
32. СТАНА НИКОЛИЋ (1909)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 20143
33. ЗОРКА ВЛАЈИЋ (1900-1910)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 14167
34. ЉУБИЦА МЕСАРОВИЋ-ВЛАДИСАВЉЕВИЋ
(око 1905-1910)
фотографија, 148 × 106 mm; 228 × 174 mm
инв. бр. 14176
35. ЗОРА ХЕРСТИГ У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ
(1905-1910)
фотографија, 209 × 109 mm
инв. бр. 15941
36. ЗОРКА ВЛАЈИЋ У СВЕЧАНОЈ ХАЉИНИ (1910)
фотографија, 207 × 108 mm
инв. бр. 10670
37. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ У КОСТИМУ ЦИГАНКЕ (1910)
фотографија, 190 × 127 mm
инв. бр. 14152
38. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ
(око 1910)
фотографија, 120 × 178 mm; 218 × 277 mm
инв. бр. 14156
39. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ (око 1910)
фотографија, 130 × 65 mm; 238 × 167 mm
инв. бр. 14157
40. ЗОРКА ВЛАЈИЋ У СВЕЧАНОЈ ХАЉИНИ (1910)
фотографија, 207 × 108 mm
инв. бр. 14158
41. ЗОРКА ВЛАЈИЋ У ЧИПКАНОЈ БЛУЗИ
(око 1910)
фотографија, 170 × 120 mm; 270 × 220 mm
инв. бр. 14171
42. ЗОРКА ВЛАЈИЋ (1910)
фотографија, 180 × 95 mm; 297 × 198 mm
инв. бр. 14172

43. МЛАДА ДЕВОЈКА С БЕЛИМ ШЕШИРОМ
(око 1910)
фотографија, 163 × 85 mm
инв. бр. 20146
44. ДЕВОЈКА У ГРАЂАНСКОМ КОСТИМУ (1910)
фотографија, 210 × 108 mm
инв. бр. 20171
45. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ У БЕЛОЈ ХАЉИНИ (1911)
фотографија, 186 × 106 mm; 300 × 200 mm
инв. бр. 14155
46. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ (1911)
фотографија, 198 × 127 mm; 300 × 205 mm
инв. бр. 14169
47. ЛУЈКА ВЛАЈИЋ (1911)
фотографија, 198 × 114 mm; 300 × 205 mm
инв. бр. 14170

ЂЕРКА

48. ЈОВАН ПАЧИЋ С ЂЕРКОМ БОСОМ
(око 1900)
фотографија, 163 × 116 mm
инв. бр. 10921
49. СВЕШТЕНИК С ЂЕРКОМ (око 1910)
фотографија, 165 × 108 mm
инв. бр. 20150

СЕСТРА

50. НАСТА И ЉУБИЦА ХРИСТИЋ (1890)
фотографија, 162 × 108 mm
инв. бр. 20142
51. ЖИВКА И БОСИЉКА СИРОТАНОВИЋ
(око 1903-1906)
фотографија, 168 × 108 mm
инв. бр. 20151
52. ЗОРА ХЕРСТИГ СА СЕСТРОМ
(око 1903-1906)
фотографија, 134 × 212 mm
инв. бр. 20166

ВЕРЕНИЦА

53. ДР С. РАДОВАНОВИЋ С ВЕРЕНИЦОМ
МИЛИЦОМ ПОПОВИЋ (око 1890-1891)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 20140
54. МЛАДИ ПАР (крај XIX века)
фотографија, 165 × 107 mm
инв. бр. 9806
55. ВЕРЕНИЧКИ ПОРТРЕТ ЗОРЕ ПАВЛОВИЋ И
КОСТЕ ХЕРСТИГА (1903)
фотографија, 208 × 108 mm
инв. бр. 20165

НЕВЕСТА

56. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ ЉУБИЦЕ И
МИЛОРАДА ПАВЛОВИЋА (1893)
фотографија, 210 × 134 mm
инв. бр. 20134
57. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ ИЛИЈЕ И
ЛЕПОСАВЕ ЈОВЧИЋ (1895)
фотографија, 213 × 133 mm
инв. бр. 20129
58. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ (око 1896)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 9594
59. ПОРТРЕТ ВЕНЧАНОГ ПАРА (1897)
фотографија, 209 × 128 mm
инв. бр. 20133
60. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ (око 1900)
фотографија, 210 × 128 mm
инв. бр. 10862
61. ПОРТРЕТ МЛАДЕ С ДЕВЕРОМ (око 1904-1905)
фотографија, 163 × 107 mm
инв. бр. 20147
62. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ МИЛОРАДА МИЛОШЕВИЋА
С МЛАДОМ И ДЕВЕРОМ (1908)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 20145

63. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ МЛАДЕНАЦА С ДЕВЕРОМ
(око 1910)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 14092

64. ВЕНЧАНИ ПОРТРЕТ МЛАДЕНАЦА С ДЕВЕРОМ
(око 1910)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 14093

65. ПОРТРЕТ МЛАДЕ (1910)
фотографија, 208 × 108 mm
инв. бр. 20132

СУПРУГА

66. СТАНА И МИХАИЛО НИКОЛИЋ (1889)
фотографија, 162 × 106 mm
инв. бр. 20143

67. РАДОЈКА И ДАНИЛО ЖИВАЉЕВИЋ
(око 1890)
фотографија, 162 × 107 mm
инв. бр. 19201

68. ЈЕЛЕНА И СТЕВАН ИЛИЋ (1891)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10682

69. ЉУБИЦА И МИЛАН ПОПОВИЋ (1893)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 10415

70. ЉУБИЦА И МИЛОРАД ПАВЛОВИЋ (1893)
фотографија, 160 × 106 mm
инв. бр. 20134

71. ПОРТРЕТ СУПРУЖНИКА (после 1893)
фотографија, 165 × 105 mm
инв. бр. 20153

72. ЈЕЛЕНА НИКОЛИЋ С МУЖЕМ (око 1895)
фотографија, 164 × 106 mm
инв. бр. 20136

73. СУПРУЖНИЦИ САВА И ДАНИЦА (1896)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 19383

74. МИЛИЦА И КОСТИЦА ПОПОВИЋ
(1896-1898)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10678

75. ПОРТРЕТ СУПРУЖНИКА (1900)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10681

76. ПОРТРЕТ СУПРУЖНИКА (око 1900)
фотографија, 167 × 111 mm
инв. бр. 10668

77. ПОРТРЕТ СУПРУЖНИКА (око 1900)
фотографија, 211 × 134 mm
инв. бр. 11186

78. ПОРТРЕТ СУПРУЖНИКА (око 1910)
фотографија, 208 × 127 mm
инв. бр. 20160

МАЈКА

79. ЗОРКА ВЛАЈИЋ С ДЕТЕТОМ (1880-1890)
фотографија, 162 × 107 mm
инв. бр. 14161

80. ПОРОДИЦА БОЈОВИЋ СА ЗОРКОМ И КОСТОМ
ХЕРСТИГ (1898)
бојена фотографија, 217 × 153 mm
инв. бр. 20169

81. МАЈКА С ДЕТЕТОМ (крај XIX века)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10922

82. МАЈКА С ДЕТЕТОМ (око 1900)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 10859

83. МАЈКА С ДЕТЕТОМ (око 1900)
фотографија, 164 × 108 mm
инв. бр. 10861

84. МАЈКА С ДВЕ ЋЕРКЕ (око 1900)
фотографија, 107 × 163 mm
инв. бр. 14096

85. МАЈКА С ДЕТЕТОМ (око 1900)
бојена фотографија, 780 × 660 mm; 600 × 500 mm
инв. бр. 20176

86. ПОРОДИЦА БОЈОВИЋ (око 1903)
фотографија, 165 × 108 mm
инв. бр. 20173

87. ЗОРКА ВЛАЈИЋ С ДЕЦОМ
(1900-1905)
фотографија, 198 × 120 mm; 320 × 240 mm
инв. бр. 14154

88. КАТАРИНА МИЛОЈЕВИЋ С ДЕЦОМ (1906)
фотографија, 164 × 107 mm
инв. бр. 20159

89. ПОРОДИЦА ХЕРСТИГ (1909)
фотографија, 198 × 278 mm; 280 × 355 mm
инв. бр. 20174

90. МЛАДА ЖЕНА С ДЕТЕТОМ И ЛУЈКА ВЛАЈИЋ
(1905-1910)
фотографија, 167 × 110 mm
инв. бр. 14166

91. ДАРИНКА СИРОТАНОВИЋ С ЂЕРКАМА
БОСИЉКОМ И БРАНКОМ (1911)
фотографија, 210 × 130 mm
инв. бр. 20152

JELENA PERAĆ

THE IMAGE OF WOMAN IN THE PHOTOGRAPHS BY MILAN JOVANOVIĆ

FROM THE COLLECTION IN THE MUSEUM OF THE APPLIED ART IN BELGRADE

068

Summary

The process of acceptance of photography in Serbia was almost concurrent with the same process in Europe, thanks to the similar social conditions. For the members of a young bourgeois class that rose in both social and economic terms during the 19th century, it served as another, quicker and more accessible, means to emphasize the newly acquired status and wealth. From the seventh decade of the 19th century, in all larger towns in Serbia the professional photographic studios had been open, which primarily produced portraits, as the most wanted and the most profitable, while other genres were only in the making.

The most prominent studio in Belgrade at the turn of the centuries belonged to the court photographer Milan Jovanović. In taking the photographs of the members of bourgeois class, which constitute the larger part of his opus, Jovanović had to follow their requests that were largely defined by current social conventions. Thus, the portrait photographs by Milan Jovanović represent a document of its own kind, speaking about urban life and social relations in Serbia at the turn of the centuries. In this essay they served as an illustration for the research into position of woman in Serbia of that time.