

## ИСТОРИЈСКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ У МУЗЕЈУ ПРВОГ СРПСКОГ УСТАНКА

У Музеју првог српског устанка изложен је извештај број историјских композиција, како би на лакши и приступачнији начин били приказани значајни моменти из историје овога периода.

Дела су сасвим различита, како по времену постанка, што сасвим логично повлачи за собом и ликовну концепцију аутора, тако и по својој ликовној вредности, чисто уметничкој, али, што је за историјски музеј од првенственог значаја, и по вредности као експоната.

По времену настанка има неколико слика које су релативно блиске догађајима које претстављају, међутим, већи је број оних које су сликане касније, као што има и дела савремених уметника. Стога се нећемо држати хронолошког реда по ауторима, већ хронологије приказаних догађаја, што нам се чини много прикладнијим. И по својој уметничкој вредности дела су неједнака с обзиром на могућности самих аутора. О овоме ће бити више речи код појединачне обраде слика. Питање вредности композиција у смислу експоната историјског музеја знатно је сложеније. С обзиром да је реч о историјском музеју, где се користи ликовни материјал поред докумената као најаутентичнијег материјала и предмета који су припадали значајним личностима (оружје, одећа, итд.) — како би се дочарала одређена епоха позната из историјских извора — заиста је потребно да аутори своју уметничку визију обраде у тим познатим оквирима, да не би било отступања која би недовољно упућене навела на стварање погрешних представа и закључака, а упућене довело у недоумицу. Није тачно да је уметник тиме спутаван. Сасвим је могуће остварити дела велике уметничке вредности без отступања од познатих чињеница. Разумљиво је да је код мотива који нису потпуно одређени, о којима нема тачних података, уметнику остављена слобода и на њему је да својом ликовном интерпретацијом посматрачу сугерира карактер и садржину обрађене теме, што је најчешћи случај код сликања батака.

Можда би било добро овде још напоменути да у сликању историјских композиција има извесних разлика у концепцији старијих и савремених уметника. Док је раније догађај сликан без довољног познавања чињеница, епохе, костима (ма да не редовно), где се аутор углавном предавао својој инспирацији, савремени сликар је дужан, с обзиром на захтеве који се постављају пред историјско сликарство, да

о свему томе води рачуна. Историјска композиција, поготову она која се излаже у историјском музеју, има своју одређену функцију: да на најлакше схватљив начин, то јест визуелно, дочара извештај догађаја. Наравно да се у оваквом случају нужно намеће студиозније прилажење овој врсти сликарства. Потребно је познавање историјске литературе, уколико се не ради о делу инспирисаном народном поезијом, што је такође чест случај. Али онда се узима у обзир такав извор. Овакав став ни у ком случају не утиче на квалитет уметничког дела као целине. Распоред у компоновању, цртеж, колорит, сама фактура — сва изражајна средства ликовног језика — остају слободна и уметник је у могућности да развије све своје способности. Овако схваћено, историјско сликарство има и своју документарну вредност, чак и када се инспирише народном поезијом, јер и она има у извесној мери документаран карактер. Настала обично у време самих збивања или непосредно после тога, верно приказује расположење народа, тежње народа, ако не и сасвим верно сам догађај.

Ово су све проблеми о којима треба водити рачуна и које треба узети у обзир када се говори о историјским композицијама изложеним у историјском музеју, јер тачно је да дела која се не држе познатих чињеница могу бити од велике уметничке вредности, али тачно је и то да нису најпогоднија за излагање. Свакако је најидеалније решење када су оба момента узета у обзир, када постоје склад и равнотежа између историјске аутентичности и уметничких квалитета, јер се у том случају испуњавају оба услова за добро историјско сликарство, подесно за излагање у историјским као и у уметничким музејима.

По хронологији догађаја, на прво место би дошле две композиције Павла Симића, чији се оригинали налазе у Галерији Матице српске у Новом Саду, док су у Музеју првог устанка изложене копије.

*Хаџи Ђера и Хаџи Рувим*,<sup>1</sup> композиција на којој је приказан момент када виђенији кнезови на тајном састанку са калуђерима Хаџи Ђером и Хаџи Рувимом пишу жалбу султану против несносне тираније дахија. Слика се инспирисао познатом народном песмом „Почетак буне против дахија“<sup>2</sup> међутим, о овоме догађају постоје подаци и у историјској литератури<sup>3</sup> који на исти начин описују насликани догађај. Иако се сликар користио текстом народне песме, наводимо и литературу, јер је на овоме примеру јасно у којој мери је творац народне песме био упознат са стварним догађајем, и даље, да се композиција, рађена на основу народне песме, може сасвим довести у везу са подацима из наведене литературе.

Догађај се вероватно одиграо у манастиру Боговађи, на слици у ентеријеру, који би могао да одговара архитектури манастирских конака. У центру композиције два калуђера — Хаџи Рувим, достојанствени седи старац стоји и диктира Хаџи Ђери посланицу који седећи пише. У првом плану три човека седе и пажљиво слушају, док остали распоређени у збијеним групама лево и десно од калуђера, стоје. Композиција је јасна и прегледна, шема једноставна. Мали прозори у добоким нишама, између којих се виде луци архитектуре, указују

<sup>1</sup> Копију је израдио академски сликар Милош Јовановић.

<sup>2</sup> В. С. Караџић, *Српске народне песме*, IV, Бгд. 1932, 122—123.

<sup>3</sup> М. Вукићевић, *Карађорђе*, I, Бгд. 1907, 265; Д. Пантелић, *Београдски пашалук пред први српски устанак*, Бгд. 1949, 393—394.

на место збивања, тако да цела слика дочарава атмосферу овог тајног догађаја. Копија је нешто већа од оригинала и углавном одговара своме узору.

Друга композиција Павла Симића, *Илија Бирчанин илаћа харач*,<sup>4</sup> такође је инспирисана народном песмом „Почетак буне против дахија“.<sup>5</sup> Догађај се одиграва у неком неодређеном ентеријеру. Група Срба са Бирчанином на челу има свој пандан у групи Турака на десној страни композиције. У центру, дахија Мемед-ага и његов доглавник седе и са страхом гледају у Бирчанина, стављајући дукате настрану. Бирчанин Илија се маша десном руком за јатаган, детаљ који је до-словце пренет из текста народне песме:

„А кад нама порезу донесе,  
Под оружјем на диван изађе  
Десну руку на јатаган метне...“

Исто тако и страх који се огледа у целом држању дахије, има своју подлогу у речима:

„Једва чекам да се скине бједа  
Јер не могу да гледам у њега...“

Оба ова дела најбоље показују уску повезаност појединих уметничких грана, народне поезије и сликарства, односно народну песму као основу и инспирацију у ликовној уметности, а у првом случају документаран карактер народне песме, о чему је било помена у уводном делу.

Једна од значајних историјских композиција које обрађују мотиве из самог почетка устанка свакако је дело Ристе Вукановића *Прве жртве дахиске*. Слика, инспирисана страдањима и патњама под владавином дахија, за која има довољно података како у историјској литератури тако и у народној поезији, обрађује тему — жртве дахиске — као једну од многих могућности ликовног претстављања.

У тамници београдске тврђаве, или ма које, у подруму пуном влаге и мрака, једва се назире робље оковано у тешке ланце и класе — исцрпљени и измучени људи. У првом плану доминира фигура турског стражара, ослоњеног на пушку, са безосећајним, суровим изразом на лицу. Он не претставља само једног одређеног стражара, већ више од тога — он је персонификација свих турских насилника. Има кечег језивог у целој његовој појави, у ставу, нечег што речито говори о свим српским страдањима. У самом дну тамнице, где се кроз мали отвор са решеткама пробија трачак светлости, назире се један од робова који са чежњом гледа у ту светлост — у оно што означава слободу. Овај детаљ, рекло би се, има своју симболичну вредност — вечиту тежњу за слободом. Тешка атмосфера, сликана у тамном колориту, још је појачана бледожутом, недовољном светлошћу фењера окаченог о таваницу. Светлост је једва довољна да одреди контуре робова, али и да турског стражара истакне у свој својој суровости.

Риста Вукановић је сликар са много осећања за патетику. Његова слика је изведена у тамној гами мрких, тешких, скоро црних тонова,

<sup>4</sup> Копију је израдио академски сликар Света Мандић.

<sup>5</sup> В. С. Караџић, н. д., 123.

маслиново-зелених, са веома мало црвеног и зеленог у одећи стражара, које извиру из мрака тамнице, под светлошћу фењера. Ту и тамо по неки рефлекс, по нека осветљена контура оживљава ову мучну средину — али је чини још мучнијом. Инкарнат је таман; лик моделован сенкама, оштро, без меких прелаза. Сликарски језик Ристе Вукановића је жив, занимљив, богат. Потез четкице вибрира, није монотон уједначен, већ веома темпераментан. Извесна на први поглед композициона неуравнотежност или чак и нелогичност исувише истакнуте фигуре Турчина у првом плану у односу на остале има своје оправдање и намерна је, јер и поред реалистичког, чак натуралистичког сликања ове теме, мора се узети у обзир већ описана симболика сцене. Врло је вероватно да је слика првобитно била нешто светлија и да је временом доста потамнела, услед претеране употребе битумена. Ипак, и оваква каква је сада не губи ништа од своје уметничке вредности и јасно говори о месту Ристе Вукановића у нашој уметности. Својом заиста великом сугестивношћу скреће на себе пажњу посетилаца у знатној мери.

О састанку у Орашцу и о избору Карађорђевог за „Врховног Војда“ забележено је код мемоариста првог српског устанка, као и код каснијих историчара који су се бавили овом материјом.<sup>6</sup> У науци је познато да овај збор није имао карактер свеопштег састанка на коме су учествовале српске старешине из свих крајева београдског пашалука, већ је представљао избор вође на једном ужем подручју, у Шумадији, односно међу људима који су територијално били повезани. Отуда се на познатом списку учесника<sup>7</sup> не појављују имена М. Стојковића или П. Добрњца и других познатих старешина, јер нису ни били присутни. Ипак, ово не умањује значај избора Карађорђевог, који је свакако био довољно познат, а који је својим војничким талентом у току устанка потпуно оправдао овај избор.

*Збор у Орашцу*, рад Вељка Станојевића академског сликара, приказује моменат када је избор већ обављен, моменат заклетве изабраноме Војду Карађорђу на верност. Желећи да истакне важност догађаја, Станојевић се не држи потпуно историјских чињеница, већ ставља на сцену и оне људе који нису присуствовали догађају, али који су у току устанка одиграли веома важне улоге. У сликању јединица, сликар се користио добро познатим портретима, углавном радовима Уроша Кнежевића. Карађорђевог лик је узет са популарног портрета Уроша Кнежевића и од недавно познатог рада Јована Поповића — оба копирана са оригинала Боровиковског, рађеног у С. Петербургу. Даље, ликови Јакова Ненадовића и Хајдук-Вељка Петровића такође су познати по портретима Уроша Кнежевића. Јаков Ненадовић није био на састанку, док је за Хајдук Вељка врло вероватно да је био присутан, јер је у то време био у чети Станоје Главаша, за кога се поуздано зна да је био на збору у Орашцу. Станоје Главаш је на слици одмах поред Карађорђа, као једна од најзначајнијих личности; Миленко Стојковић, чији је лик познат из књиге Б. Каменског, није присуствовао догађају. Ко су остали учесници приказани на овој

<sup>6</sup> П. Јокић, Спом. СКА XIV, 18; С. Милутиновић, *Србијанка*, II, 39—42; В. С. Караџић, *Скупљени историски и етнографски списи*, I, Бгд. 1898, 14—15; Д. Пантелић, н. д., 429—437.

<sup>7</sup> М. Вукићевић, н. д., I, 297.

композицији није сасвим јасно, јер ликови нису довољно индивиду-  
алисани, наравно изузев проте Атанасија Буковичког, који је насликан  
у позадини, иза Станоја Главаша.

Са оваквим сликаревим схватањем, где није важно да ли су све  
насликане личности стварно присуствовале збору у Орашцу, већ да је  
сакупљањем истих још више наглашен значај догађаја, а уједно на  
сажет начин дата читава плејада храбрих старешина, не слажу се  
историчари. Историчари сматрају да у ликовном интерпретирању до-  
гађаја о коме има довољно података не би смело да буде отступања  
ове врсте, већ је сликар дужан да своју визију обради у оквирина  
историјских чињеница. Ово питање је уосталом опширније третирано  
у уводу. Конкретно, у овом случају где се ради о довољно познатом  
и проучаваном догађају овакво приказивање може посматрача само да  
доведе у забуну, поготову када се ради о експонату историјског му-  
зеја, а не само о слици која је срачуната на чисто ликовне, уметничке  
вредности.

Композиција је просторно добро развијена, али статична са јако  
наглашеном репрезентативношћу, рекло би се театралношћу. Распоред  
фигура у свечаним, помало извештаченим ставовима делује некако  
намештено — сценски — нарочито фигура Карађорђа, издвојеног не  
много широким празним простором, са заставом у десној руци. Да би  
свечани карактер био још више наглашен, сви устаници су насликани  
у војводским, прилично раскошним ношњама, што би исто тешко одго-  
варало реалним могућностима у почетку устанка. Начин обраде при-  
роде, нарочито дрвећа, још више појачава утисак инсценације и веома  
је близак декоративном схватању сликарства. Нанос боје углавном  
уједначен, без акцената, без узбуђења, говори о сликаревом темељит-  
ом познавању саме технике сликања. За одећу углавном су кориш-  
ћени равномерни, паралелни, доста кратки потези, док су ликови ре-  
шени прилично цртачки, помало тврдо моделовани сивим сенкама.  
У целом поступку се осећа извесно конструктивистичко расположење,  
што местимично долази до јаког изражаја, на пример у фигури старца  
у сељачкој ношњи, у левом углу композиције. Колорит је миран.  
Преовлађују сивкастомрке површине пејзажа и неба, у које су хармо-  
нично укомпоноване површине плавог, љубичастог, црвеног и зеленог.  
Има извесног ритма у понављању једног истог тона.

Дело је, и поред наведених недостатака, у границама солидног.  
Међутим, један од већих недостатака био би психолошки моменат. Ако  
посматрамо физиономије ових људи, претстављених у тако значај-  
ном, чак отсудном моменту, ако прочитамо одговарајућа дела из лите-  
ратуре, видећемо колики несклад ту постоји. Док се у литератури  
јављају пасуси искрени, узбудљиви,<sup>8</sup> на слици Вељка Станојевића  
нема ни трага од свега тога. Ликови су безживотни, незаинтересовани,  
без психолошке продубљености.

*Бој на Мишару*, велика српска победа 1806. године, један од нај-  
значајнијих догађаја у првом устанку, најалост није обрађена одго-  
варајућим ликовним језиком. Дело сликара Шелоумова<sup>9</sup> спада у ред  
слабих историјских композиција, по својој уметничкој вредности.  
Ипак, сликар користи извесне познате елементе који његовом делу

<sup>8</sup> Л. Арсенијевић-Баталака, *Историја српског устанка*, Бгд. 1898, 66.

<sup>9</sup> Сигнатура у десном углу: А. Шелоумов, Петровград 1937.

дају извесну документарну вредност. Наиме о мишарском боју има података који унеколико описују ток догађаја.<sup>10</sup> Познато је да је на Мишарском пољу учио битке био изграђен шарапов, пољско утврђење, у коме је била смештена пешадија, док је коњица била склоњена у оближњем шумарку. У одлучном моменту битке коњица изненада излеће из шуме уносећи забуну међу Турке; истовремено је ово донело и велику победу Србима над много надмоћнијим непријатељем.

Неочекивани налет коњице у турске редове најпознатији и најпопуларнији је моменат Мишарског боја, те се и сликар Шелоумов одлучио да га ликовно обради. Сцена се развија око групе Срба који надиру с десна на лево потискујући и убијајући Турке. Централна фигура по положају на слици је војник са подигнутом заставом, као симбол победе, док је најважнија личност догађаја — Карађорђе на коњу, наивно наглашен издвајањем из масе бораца. Став коња и коњаника не одговара претстављеном моменту, већ је дат као репрезентативни коњички портрет, због чега делује као целина за себе. У првом плану у десном углу, приказано је разбојиште: лешеве изгинулих, поломљени топови — елементи који се редовно стављају у први план на сликама битака, како би утисак борбе био појачан. У задњем плану, густе групе коњаника обавијене и делимично изгубљене у диму барута, надиру из шуме, која затвара хоризонт. С леве стране се издваја неколико турских војсковођа иза којих се лепршају заставе. И поред велике масе учесника, и поред уздигнутих јатагана, лепршавих застава, људи и коња у хаосу борбе, композиција делује мртво и укочено. Посматрач не може да се отме утиску да је све то некако заустављено. Нема сликарског полета, нема искреног доживљаја, већ је све сведено на илустровање догађаја. Цртеж је на први поглед коректан, па ипак се у краћењима осећа извесна цртачка слабост. Оно што се Шелоумову мора признати, то је свакако осећање за боју. Колористички је слика сасвим пријатна. Доминирају мрки и окер тонови са честим освежењима црвеног, плавог, белог, зеленог, жутог, што је уосталом, условљено и богатством боја оријенталне ношње. Технички поступак је углавном уједначен; боја је наношена кратким потезима местимично нешто пастозније, нарочито на рефлексима оружја.

Ако прођемо кроз бечки Војни музеј, видећемо читав низ слично конципираних дела бечких историјских сликара с краја прошлог века, који су већ заборављени. Шелоумов је насликао дело, које није по својој вредности чак ни на нивоу ових, иако је настало 1937. године, значи знатно касније.

*Договор устаничких старешина пред освајање Београда, 1806. године* или како се ова композиција још назива *Заклетва Конде Бимбаше* (сл. 3) рад је академског сликара Вељка Станојевића. Свакако је Конда личност која има своје место у историји<sup>11</sup> и која је одиграла важну улогу у освајању београдске вароши.

На слици је приказан тајни договор старешина и заклетва Конде, хришћанина, који је једно време био међу крцалијама у служби Гушанца, али је после извесног времена пришао устаницима. Познава-

<sup>10</sup> П. Јокић, н. д., 37—39; Исидор Стојановић, *Подаци за повестницу србску времена Карађорђевог*, Гласник Д. С. С. III, Бгд. 1851, 131—134; М. Вукићевић, н. д., II, 397 и даље.

<sup>11</sup> Р. Перовић, *Прилози за историју првог српског устанка. Необјављена грађа*, Бгд. 1954, 51—55; М. Вукићевић, н. д., II, 435 и даље.

јући добро прилике у Београду, где је био у турској служби, знајући за могућност продора код Сава-капије, Конда предлаже такав план. Ноћни договор крај логорске ватре обрадио је сликар на начин који треба да нам дочара ситуацију и атмосферу тога догађаја, уколико се он стварно одиграо. У већ оголеној шуми позне јесени, окупила се група устаничких вођа око пламена ватре, који титрајући обасјава напрегнуте ликове, изазивајући утисак нечег помало фантастичног. У позадини, с леве стране композиције назире се још једна логорска ватра, око које су се окупили устаници и поред њих силуета коњаника. Све остало, шумски пејзаж и Авала у даљини, губи се у сивкастоплавичастој тами са ту и тамо расветљеним партијама неба. Композиционо решење је успело. Група устаника распоређених у кругу око ватре померена је нешто у десно и захвата отприлике две трећине платна. Три стојеће фигуре оживљавају ову иначе мирну композицију. Остали седе, повијених леђа, уздигнутих лица према говорнику, централној фигури окренутој леђима гледаоцу — свакако Конди, који се са уздигнутом левом руком заклиње на верност. Група с леве стране, иако у даљини, потпуно је довољна да одржи равнотежу композиције. Арабеске оголелих грана, које се јасно оцртавају на тамном небу, имају у себи нечег по мало декоративног, али не у тој мери да би кварило општи утисак озбиљности догађаја. Можда би се као једини недостатак у композиционом смислу могла навести фигура белог коња погнутог у левом углу слике. Тај детаљ је мало наметљив, исувише истурен у први план, а у суштини непотребан. Техника сликања се одликује слободним наносом боје у разним правцима зависно од облика, местимично прилично пастозним. Сажето схваћени ликови и форме, без детаљисања, потпуно су у складу са полутамом, која обвija цео догађај. Колористички ефекти, добијени сликањем вештачке светлости, пламена, увек су захвалан материјал. Веома тамне фигуре у првом плану, вешто су постављене насупрот осветљеним, код којих се чак и боја по мало губи, упијајући јасну светлост ватре. Сивоплави тонови доминирају и као да се провлаче кроз све остале, па ма они били црвени, љубичасти, мрки, зелени. Поред већ анализираних ликовних вредности, слика делује као искрено доживљена, што чини утисак на гледаоца и сутерира психолошко расположење учесника догађаја.

Херојска смрт Васе Чарапића при освајању београдске вароши, описана у литератури,<sup>12</sup> нашла је своје интерпретаторе и у ликовној уметности. У Музеју првог српског устанка налазе се две композиције са овом темом. Једна од њих, акварел Анастаса Јовановића, приказује моменат када Васа Чарапић бива тешко рањен пред Стамбол-капијом. Композиција је прилично слободна и не држи се дословце историјског описа. Наиме, док по причању Петра Јокића<sup>13</sup> Васа Чарапић предњачи пред војском, скачући из рупе у рупу, приближавајући се Стамбол-капији, у једном моменту пада погођен зрном непријатеља, узвикујући „Изједе ме пас, закон му његов!“ — на акварелу је приказан у центру борбе, у маси бораца, додуше у истом моменту, када погођен пада пред самом градском капијом. У првом плану су лешеве погинулих Турака, преко којих надиру Срби ка отвору капије, кроз коју се назире силуете кућа и џамија. У десном делу се виде већ донекле разрушени бедеми, на које

<sup>12</sup> П. Јокић, н. д., 44—45; М. Вукићевић, н. д., II, 440—442.

<sup>13</sup> П. Јокић, н. д., 45.

се Срби веру, док их Турци одбијају. Акварел се одликује добрим, сигурним, хитрим цртежом, што ова техника, којом је Анастас заиста мајсторски овладао, и захтева. Композиција је, и поред велике динамичности, веома уравнотежена. Скоро симетричан распоред група са леве и десне стране у односу на централну фигуру Васе Чарапића не смањује општи утисак динамичности. Колорит је пријатан и сасвим одговара акварелској техници. Сиви тонови градских зидина и силуета грађевина, које се виде у даљини, повезују светло зелене, плаве, окер и црвене тонове у веома хармоничну целину.

На једном камену, лево, у дну композиције, виде се иницијали С. Т., што је навело на помисао да се ради о акварелу Стеве Тодоровића.<sup>14</sup> Пажљивим посматрањем се јасно види да су иницијали додати оловком и то свакако касније. Међу многим негативима и фотографијама радова Анастаса Јовановића, које је мајстор сам снимео, бавећи се као један од првих фотографијом,<sup>15</sup> налази се и једна фотографија овога акварела у Музеју града Београда, на којој нема ни трага од ових иницијала, што значи да су они додати касније, вероватно руком некога, који није довољно познавао стил и дела Анастаса Јовановића. Упоређивањем „Смрти Васе Чарапића“ са осталим радовима А. Јовановића, очигледно је да их је радила иста рука. Већ анализиране особине цртежа, композиције, потеза четкице, колорита, налазимо на свим радовима Анастаса Јовановића, а што још говори у прилог овоме тврђењу јесте и понављање карактеристичних физиономија скоро на свим делима. Међу цртежима и акварелима Стеве Тодоровића нема ни једнога који би се могао стилски довести у везу са описаним акварелом.

У Музеју првог српског устанка се налазе још три акварела Анастаса Јовановића. С обзиром да не представљају неке одређене историјске догађаје, споменућемо их на овом месту.

*Карађорђе у боју* (сл. 6) приказује један од многих бојева који су вођени на почетку устанка, судећи по вилама, косама, срповима, тојагама, чиме су устаници наоружани у недостатку правог оружја. У левом углу композиције један од устаника узима пиштољ са палог Турчина, што показује како се у првом моменту устанка долазило до оружја. У центру композиције Карађорђе са ногом на убијеном Турчину, са уздигнутом пушком и јатаганом, предводи масу бораца противу Турака који у паничном страху беже. Сцена се догађа у брдовитом пределу; високе планине у задњем плану затварају видик. Акварел као да није сасвим довршен. Лик Карађорђа и ликови још неколицине устаника нису до те мере обрађени као код осталих који су свакако завршени. Зналачко компоновање оваквих мотива, као и већ раније наглашено познавање технике акварела, и на овој слици је лако уочљиво, са изузетком нелогичне репрезентативности става Карађорђа у таквој акцији, што би се сликару могло пребацити.

*Кнез Милош у боју* (сл. 5) је сасвим на висини акварела „Смрти Васе Чарапића“, чак је, можда, ликовно и најзрелији. По својој концепцији потпуно припада новом правцу, романтизму, како у погледу

<sup>14</sup> З. Симић Миловановић даје исправку о атрибуцији акварела „Смрт Васе Чарапића“ у чланку В. Терзића, *Ослобођење Београда од Турака 1806—1807. год.*, Годишњак Музеја града Београда, IV, 1957, 153.

<sup>15</sup> Љ. Никић, *Аутобиографија Анастаса Јовановића*, Годишњак Музеја града Београда III, 1956, 407—8.

начина компоновања, пирамида развијена у простору, тако и по својој необузданој динамици, игри кривих и правих линија које се смењују у бурном ритму. У погледу техничке обраде, осећа се још већа сигурност у цртежу и већа лакоћа потеза кичице. На овом акварелу уметност Анастаса Јовановића долази свакако до пуног изражаја и представља крупну појаву у нашој уметности XIX века.

Међу сликама које се чувају у депоу налази се један акварел А. Јовановића, који се води као *Хајдук Вељко на шпоу*. Када би се заиста радило о представи Хајдук Вељка, било би подесније вратити се хронологији по догађајима и обрадити ову композицију на одговарајућем месту, међутим, како је врло тешко прихватити овај назив композиције, јер, колико је до сада познато, Хајдук Вељко није нигде претстављен са чалмом већ гологлав или са фесом, — обрадићемо је уз остале радове Анастаса Јовановића. Питање о којој се личности ради, остаће за сада отворено док се не изврше детаљнија истраживања у томе правцу.<sup>16</sup> На слици је представљен устанички шанац са топом и устаницима у првом плану. Истиче се личност у богатој одећи са чалмом на глави која очигледно даје инструкције тобцији. Десно од ове групе назире се силуета још једног топа окруженог људством. Лево, у даљини, у добро развијеном пејзажу, једва се види турски логор — свакако циљ топова.

По свим особинама и овај акварел спада у типичне радове Анастаса Јовановића. Коректна композиција са ненаметљивим, сасвим природним постављањем најважније личности у центар, распоредом осталих у простору; сигуран цртеж, веома хармоничан колорит, говоре у прилог доброг мајстора.

Друга композиција *Смрт Васе Чарапића* (сл. 4), рад Вељка Станојевића, представља моменат када Васа Чарапић, донесен на носилима у Карађорђево логор на Таш-Мајдану, умире. Сликара је желео да прикаже целу ситуацију тадашњег Београда са борбом за његово освајање и са главним мотивом те борбе, смрћу Васе Чарапића. Стога је сама сцена смрти потиснута сасвим у десни угао композиције, док осталу површину платна заузима развијен пејзаж са погледом на варош, тврђаву, цамију и колоне војске у покрету. Вељко Станојевић се у сликању наведеног мотива држи Јокићевог описа.<sup>17</sup> Васа Чарапић донесен на носилима лежи издишући пред шатором, док се око њега окупило неколико старешина. Сцена је сликана веома слободно, пастозним наносом боје, што је доследно спроведено и по осталој површини композиције, већ описаном пејзажу. Колорит је углавном топао. Смеђи и окер тонови доминирају целом композицијом, док се веће богатство колорита јавља у сцени пред шатором.

Што се тиче композиције као целине, пејзаж у тој мери доминира, да се сама сцена смрти некако губи, бива потиснута. Чини нам се да би један општији назив као „Освајање београдске вароши“ са једним од важнијих детаља, смрти Васе Чарапића, више одговарао оваквој интерпретацији, то јест овако датој целини.

*Карађорђево улазак у Београдску тврђаву* (сл. 8) композицију која приказује следећу етапу у развоју устанка обрадио је академски сли-

<sup>16</sup> Могуће би било да се ради о кнезу Милошу, који је портретисан са чалмом.

<sup>17</sup> Види нап. 13.

кар Ђурђе Теодоровић.<sup>18</sup> О томе како је дошло до заузимања београдске тврђаве, остало је довољно података у аутентичним документима.<sup>18</sup> Улазак у град није извојеван борбом под градским зидинама већ је био резултат дужег опседања тврђаве. Довоз хране са аустријске територије био је онемогућен блокирањем Су-капије са два топа, који су били постављени на Ратном Острву, те је после дужих преговора између Сулејман-паше и устаничких старешина дошло до споразума. Српска војска је ушла у град кроз отворене градске капије.

Ђурђе Теодоровић, академски сликар, није узео у обзир стварне чињенице када је обрађивао овај мотив, јер слика борбу под градским зидинама и капијом. *Карађорђево улазак у Београдску тврђаву*, посматран са те тачке гледишта, не задовољава у потпуности, док као уметничко дело представља знатну вредност. У једном слободном сликарском третману, са широким потезима кичице, моделаџија је изведена сажето, без детаљисања, чак и оних партија које би саме по себи могле бити брижљивије обрађене. Овако доследно спроведен сликарски поступак чини да цела површина композиције делује веома уједначено. Композиција је подељена по хоризонтали на две скоро једнаке површине. У доњем делу се одиграва сама радња: Карађорђе на коњу, повезан са осталим учесницима у луку преко неколико крупнијих фигура, приближава се градској капији на начин који би заиста одговарао чињеницама — он једноставно улази; док је оно што је у првом плану, лешеви, рањеници и у задњем, борба пред самом капијом, у опреци са тим. Горњи део композиције, широка платна зидина и плаво небо, не чине ни мало несклад, већ напротив доприносе да се збивање у доњем делу још више нагласи и дође до пуног израза. Ово је један од принципа у сликарству који је од неких мајстора био врло радо коришћен. Палета је хладна, преовлађују зелени и сивоплави тонови у скали од врло светлих до јако тамних. Први план са фигурама рањеника, са набијеним главама на кочеве, дат је у тамнијој гами зелених и мрких тонова, што уједно делује и психолошки, наглашавајући драматичност садржине, док су горње партије композиције веома светле, светло сиве зидине и плаво небо. Неких нарочитих акцената нема, изузев ту и тамо понеки црвени и бели тон. Застава иза Карађорђа би била једино отступање у том смислу.

Сасвим слободна интерпретација Боже Илића *Бој на Чејру* већ сама по себи није погодна као експонат историјског музеја. Ако изузмемо мишљења просечних посетилаца, који а приори одбацују овакву концепцију, композиција има много недостатака и као чисто уметничко дело. Непрегледност и загушеност композиције је очигледна, и пре делује као конгломерат обојених површина, иако се још увек ослања на фигуративно сликарство, додуше јако упрошћених и деформисаних облика. Цела композиција је развијена по површини и скоро уопште не задира у простор. Постоје градаџије у начину постављања фигура: у центру борац на коленима, одмах за њим један у погнутом ставу а за овим трећи усправљен, што изазива утисак силовитог сукоба. У самом центру коњи који се пропињу и мешају са људима, јатаганима, заставама — све то збуњује и замара гледаоца. Саме фи-

<sup>18</sup> А. Ивић, *Списи бечких архива о првом српском устанку*, IV, Суботица 1938, 1—7, 13—20, 28—31, 35—36, 47—50, 59—61, 63—67; Ј. Тошковић, *О паду Београда и Шапца*, Бгд. 1930.

гуре су релативно крупне за формат слике, тако да се добија утисак исечка из неке веће целине. Широки енергични потези, веома пастозни, стварају сасвим рељефну површину слике. Потези прате облике; често је један једини потез довољан да наслика предмет — јатаган, копље заставе, орнамент или део одеће. Колорит је интензиван — велике површине зеленог, плавог, црвеног, белог, смењују се без икаквог нијансирања, али је често стављана боја преко боје.

Композиција је свакако промашена, јер није у стању да посматрачу сугерира одређену садржину.

Друга верзија боја на Чегру је цртеж оловком Анастаса Јовановића, *Стеван Синђелић на Чегру* (сл. 7). Синђелић, увидевши да је надмоћност Турака исувише велика, доноси одлуку да дизањем муниције у ваздух уништи себе и своје војнике, како им не би живи пали у руке. Истовремено он уништава и велики број Турака, који већ надиру у разрушени шанац. Сцена је претстављена са јако наглашеном театралношћу. Стеван Синђелић у центру композиције са уздигнутом левом руком, као да се опрашта, док десном нишани пиштољем у буре барута. Око њега Срби у мањим групама, на различите начине подносе растанак са животом: неки крију лице рукама, неки се загрљени опраштају, један од њих мирно и свечано очекује тај тренутак, док су се понеки бацили на земљу од страха и очајања. Са десне стране надиру Турци у маси. Целу ову сцену, која има своју подлогу у историјској литератури<sup>19</sup> Јовановић је обрадио онако како је замислио да би појединци реаговали у таквом моменту. Тешко је рећи шта је ту тачно а шта није, међутим, чињеница је да је Синђелић, бранећи шанац, дигао муницију у ваздух и тако са преосталим борцима погинуо херојском смрћу.

Цртеж је веома фин и прецизан. Моделација је изведена сенчењем помоћу ситних и кратких потеза, што нарочито долази до изражаја на наборима одеће. Овај рад одликује добро познавање компоновања као и просторне перспективе. Наведено дело употпуњује слику о Анастасу Јовановићу, коју смо добили анализом његових акварела и речито говори о томе у којој мери су га интересовали историјски мотиви.

Академски сликар Петар Раносовић обогатио је историјско сликарство инспирисано тематиком устанка већим бројем успешних композиција. У овоме музеју чувају се две верзије композиције *Јова Курсула*. Инспирисан песмом Јована Драгашевића<sup>19а</sup> о јунаку двобоја, Јови Курсули, Раносовић, понет својим сликарским осећањем, реализује садржину песме са необичним смислом за интересантну композицију. На Варваринском пољу, где се двобој према песми одиграо, Јова Курсула на коњу, са крвавим јатаганом у десници, као да ишчекује следећи напад. Раносовић се држи дословце текста сликајући Курсулу у сељачкој ношњи: ... „На њему не беше кадива у срми већ дебело сукно у тој мркој крви“, и даље: ... „на глави му шубара јагњећа“. Иза њега се пропиње коњ побеђеног „Арапа“, како га Драгашевић назива, вукући за собом обезглављени леш, док је глава Тур-

<sup>19</sup> Гласник ДСС III, 150—153; Милован Ристић, *Бој на Каменици*, Бгд. 1911, 50.

<sup>19а</sup> Јован Драгашевић, *Песме*, Бгд. 1869, 155—158. Наслов песме је „Курсула“, спевана је 1862 г.

чина нешто мало испред насликана. Цела сцена делује импресивније од одговарајућег текста песме, кога се сликар дословце придржава:

... " Ал у маху одма томе  
Арапину паде глава  
Прсну крвца по вранчићу  
Поцрвене мека трава" ...

У једном скоро вертикално постављеном луку, сликар распоређује масу Турака, који су присуствовали двобоју. Фигуре најближе гледаоцу обрађене су детаљније и показују реаговање на победу Курсулину:

... " Аферим ти славна ђаурска делијо,  
Хрзус Арап није за мегдан ни био

повикаше Турци и хордија цела" ... — као да узвикује Турчин у централном делу композиције. Његов став, дивљење, које је тако очито у целом држању, заиста сугерира горе наведене речи. Међутим има и супротних реаговања. Један Турчин у бесу потезе нож и пиштољ, док га друга двојица спречавају у освети. Остали гледаоци се губе у лакој измаглици. Занимљиво је да је сликар уношењем извесних предмета, као прибора за пушење, ибрика, оријенталног ћилима, труба, таламбаса, успео да дочара атмосферу једног турског војног логора, који се по много чему разликује од западњачког.

Композиционо је слика врло занимљива са већ поменутиим лучним постављањем масе Турака на левој страни и изванредно решеном групом два коња на десној, од којих се један бесно пропиње, стварајући чудну тамну силуету на светлом позађу. Логички, центар слике је фигура Јове Курсуле на коњу, који је повучен мало у десно. Петар Раносовић је добар цртач, за кога нема проблема у погледу ставова, скраћења, покрета а нарочито код сликања коња, што је сликао са великом страшћу.

Колорит је сав у топлим пригушеним тоновима. Доминирају веће окер површине терена и сивкастоплави тонови неба који повезују све остале у складну целину. Шаренило оријенталне ноћне сасвим је смирено у акордима смеђег, дубоко плавог и тамно црвеног. Поједине партије су веома фино насликане — копира Курсулине кобиле, која поиграва од нервозе, губе јасне контуре у усковитланој прабини.

Како формат ове слике није одговарао наручиоцу, то је Раносовић оставио ову слику недовршену, не исликавајући до краја детаље, као што је то иначе чинио, и приступио обради истог мотива, али је композицију развио хоризонтално служећи се углавном истим елементима и врло сличним решењима (сл. 9). Мање групе Турака добро укомпоноване у простор између шатора логора показују иста реаговања на победу „неверника“, као што је то било и на првој слици, док је однос Курсуле на коњу и коња Арапа измењен, али на штету друге верзије. Разлика је, међутим, врло велика у колориту. У периоду између настајања прве и друге верзије „Јове Курсуле“, код Раносовића као да је наступио велики преокрет. На овој слици Раносовић се служи сасвим светлом палетом на којој преовлађују зелени, окер и црвени тонови. Слика као да је окупана јасном сунчевом светлошћу, као да је сликана у пленеру. Нанос боје је танак; цртеж као и код прве добар, сигуран; скраћења, покрети, ставови природни. Једина замерка

овој иначе успелој композицији је извесна типизираност ликова. С обзиром да аутентичан лик Јове Курсуле није познат, сликар га је могао дати произвољно, према опису,<sup>20</sup> али међусобна сличност осталих ликова претставља пропуст. Иначе, као и код прве верзије и овде је лако уочити потпуно слагање са текстом наведене песме Јована Драгачевића што је и логично, с обзиром да је ово нешто измењена варијанта првобитног дела.

Велико платно Младена Јосића *Бој на Равњу* (сл. 11) спада у композиције битака које, упркос својој слободној интерпретацији, сасвим дочаравају претстављен догађај, јер користе извесне одређене елементе, који нас без двоумљења упућују на то да се овде заиста ради о последњем боју првог српског устанка. Према опису<sup>21</sup> битка на Засавици (односно на Равњу) трајала је веома дуго, око петнајест дана, све док Турци нису успели да провале шарампов и поред огорченог отпора преосталих бораца. После овога настаје катастрофа — пропаст устанка. Овај трагичан моменат турског продора, пешака и коњице, којима се супротстављају људи голоруки, са комаћем палисада, са ножевима, јер другог оружја више нема, пренео је на платно Младен Јосић.

На први поглед врло динамична композиција борбе, без одређенијег распореда, ако се пажљивије посматра одаје изванредан ред, извесну композициону шему веома блиску романтичарском схватању. Распоред маркантних личности у троуглу сасвим је уочљив, иако је троугао нешто развучен и постављен укосом, што још више повећава динамичност. Постоји одређен ритам, одређен правац кретања с лева на десно. Наиме, група Турака са пиштољима и јатаганима у неодрживом налету напада с леве стране, на побеснелим коњима који се пропињу, док се српски борци супротстављају усправни и чврсти. Ова група Срба чини центар композиције, врх троугла; психолошку поенту догађаја — бескрајну храброст којом су се одликовали борци на Равњу. Продор Турака је снажан и један коњаник доспева до десног угла композиције, где га задржава Србин, хватајући јатаган нападача голом руком, измахујући десницом са ножем. У веома сличном међусобном односу води се борба и у левом делу композиције, што чини ритмичко понављање, које мало умирује захукталост сцене. Кроз поломљене палисаде шанца, које се дижу према небу, назире се у даљини глатка површина реке у пејзажу. Овај продор у дубину простора ствара предак у динамици слике, истиче врло спретно централну групу бранилаца и истовремено чини противтежу нагомиланости личности леве стране композиције. Трагичност догађаја је још увећана лешевима ратника и коња у првом плану, преко којих бесни бој. Клонули рањеник у левом углу композиције који узалуд покушава да руком отклони опасност још повећава тај утисак.

Сликарски поступак одаје мајстора који је потпуно овладао техником ове врсте сликарства. Сигурност цртежа, познавање форме при обради фигура људи и коња у различитим положајима, покретима, скраћењима одликују ову композицију, као и веома пластична моделирања. Хитар нанос боје већим је делом уједначен, а мањим пастозан.

<sup>20</sup> К. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Кара-Ђорђа*, II, Беч 1884, 283.

<sup>21</sup> Гласник ДСС III, 134; Др. М. Гавриловић, *Милош Обреновић*, I, Бгд. 1908, 52—53.

Богатство колорита условљено начином одевања долази до пуног изражаја, иако мало ублажено мрким партијама, вешто распоређеним по целој површини платна. Тоновни су добијени стављањем боје преко боје, а не нијансирањем, чиме су постигнути интересантни колористички ефекти. Ипак, и поред живости колорита, јасно се истиче сивкастосмеђа колористичка доминанта која повезује целу површину платна.

У психолошком смислу има извесне неуједначености. Док су на неким физиономијама изрази страха, беса и мржње дати веома сугестивно, на неким као да и нема израза, као да не учествују у самој догађају. Према свему изложеном мислимо да композиција „Бој на Равњу“ спада у занимљива остварења нашег новијет историјског сликарства, а да извесна романтичарска схватања не делују застарело у смислу стилске концепције, већ показују да романтизам има вредности које превазилазе његову епоху.

Не може се са сигурношћу тврдити, али постоје многе индиције да се на слици *Набијање на колац пред Самбол-Капијом* (сл. 12) од Николе Милојевића ради о мученичкој смрти Пајсија Ристовића, игумана манастира Трнаве, који је учествовао у Хаџи-Продановој буни. Сима Милутиновић каже: „... Техаја паша још најприје како у руке добије Пајсија Трнавског уза се га из Чачка само до Кнића у синциру поведе, па оданде га одмах у Београд пошаље, ка' најљепшу јабуку на дар везиру својему и тамо како је доведен био, ни два дана у тавници непробавивши, већ најбрже на колац је и први од свијех Србаља тадашњијех ударен пред Стамбол-капијом варошком...“<sup>22</sup> И код других аутора наилазимо на исте податке.<sup>23</sup>

Никола Милојевић свакако не спада у велике сликаре, али је обрадио једну тему, која, поред све своје језивости, има изванредан хумани карактер — истиче храброст и самопрегор. Композиција малог формата решена је на помало наиван начин. У првом плану, у центру је Пајсије на коцу, а поред њега је још један колац, спреман за следећу жртву. Игуман стегнутом песницом измахује, као да прети или проклиње. Израз лица не одаје патњу, већ срџбу, позив на отпор! Лево и десно од њега симетрично су распоређене фигуре Турака који посматрају Пајсија. Иза њега је читав низ набијених на кочеве, а сасвим у позадини група људи, Срба, која са тугом и ужасом посматра мученике. Занимљив је детаљ старице, која је на челу ових људи, а која би по речима Јоакима Вујића<sup>24</sup> била Синђелија, мајка Пајсијева. Ово би био један од елемената, који би потврђивао мишљење да се овде ради о Пајсију. Сцена је затворена архитектуром у задњем плану, која је насликана углавном у обрисима и глатким површинама. Милојевић није вешт цртач. Пропорције његових фигура су помало незграпне, ставови наивни, али не и усиљени. Психолошке продубљености ликова нема и изузетак у том смислу чини само већ описани Пајсијев лик. Колорит је складан. Преовлађују окер тонови већих површина земљишта, архитектуре, као и маслинастозелени и сивкастомрки тонови. Иако је техника сликања уљана, у потезу има нечег акварел-

<sup>22</sup> С. Милутиновић, *Историја Србије од 1813—1815*, Бгд. 1888, 92.

<sup>23</sup> К. Ненадовић, н. д., II, 707; В. С. Караџић, н. д., 141.

<sup>24</sup> Ј. Вујић, *Путешствије по Србији*, II, Бгд. 1902, 107—111.

ског — потез је лак, хитар, нанос боје танак, равномеран. Овакав поступак има свакако везе и са малим форматом слике, али и са уметничком концепцијом сликара Милојевића.

Осим наведених историјских композиција, које се односе на тематику првог српског устанка, у Музеју се налази и нека дела са мотивима из другог устанка.

Као пандан „Збору у Орашцу“ по значају историјског догађаја у Музеју је изложена композиција *Таковски устанак*, дело Паје Јовановића. Овај мотив је нашао своје интерпретаторе у ликовној уметности још много раније, пре него што је настало дело Јовановића.

Већ 1853. године настала је скица Стеве Тодоровића,<sup>25</sup> која углавном садржи све елементе који ће се касније у проширеном и нешто модифицираном виду појавити на делу Паје Јовановића. Наиме, кнез Милош са заставом у руци, у веома репрезентативном ставу стоји на малом узвишењу, окружен устаницима, који се за уздигнутим рукама заклању на верност. Цртеж је још прожет традицијом класицистичког школовања, што се нарочито осећа у ставовима фигура с десне стране, који потсећају на „Заклетву три Хорација“ Луја Давида. 1873. године Степа Тодоровић израђује литографију са истом темом.

1882. године настала је још једна литографија у боји Таковског устанка од аутора Винченца Кацлера, коју издаје илустровани лист „Србадија“. На овој литографији има елемената који се налазе на Тодоровићевој скици, али и неких које срећемо на композицији Паје Јовановића, насталој 1898. или 1902.<sup>26</sup> Кацлерова верзија је најближа историјским подацима<sup>27</sup> са којима се дело Паје Јовановића не слаже у потпуности. Наиме, према тексту наведене историјске литературе који описује да се сабор после договора у Такову разишао, а Милош са момцима отишао у Црнућу, Милош се колебао знајући у каквом се тешком положају налазе. Најзад се одлучио и „... бадио на себе војводско одело и узме сребрно оружје, па с војводском заставом, која је дотле негде била сакривена, изађе пред своје момке, — Ево мене, а ето вама рата с Турцима — узвикнуо је Милош предајући заставу Сими Паштрмцу, и свима који су били ту, срце је заиграло, кад су видели Милоша тако накићена ...“

Према овоме, Милош није био у свечаном оделу на сабору у Такову, што је случај на Кацлеровој литографији, где је насликан у обичној српској ношњи тога времена. Међутим, Паја Јовановић као да се за своју композицију послужио елементима самога сабора у Такову, али и онима из Црнуће, судећи по свечаној ношњи као и по моменту предаје заставе Сими Паштрмцу. Наравно да су ти детаљи без веће важности, а да је сама заклетва на верност Милошу ипак најзначајнији мотив, који је Паја Јовановић успело обрадио.

Композиција *Таковски устанак* свакако представља један од најзначајнијих експоната из ликовне области овога музеја. На први поглед типично дело Паје Јовановића, са свим одликама које карак-

<sup>25</sup> Скица „Таковски устанак“ Стеве Тодоровића налази се у Народном музеју у Београду.

<sup>26</sup> М. Кашанин, *Два века српског сликарства*, Бгд. 1943, 71. Кашанин наводи 1902. год. као годину сликања. У каталогу изложбе Паје Јовановића, Вршац 1959. год. наведена је година 1898. Постоје две идентичне композиције Паје Јовановића „Таковски устанак“ које се разликују само по формату, од којих је прва сликана 1898. а реплика 1902.

<sup>27</sup> В. С. Караџић, н. д., I, 145—146; Др. М. Гавриловић, н. д., 150 и даље.

теришу историјско сликарство овога мајстора, Таковски устанак сасвим одговара по својој концепцији академском реализму. С обзиром на не нарочито велики формат у поређењу са другим историјским композицијама, као „Проглашење Душановог законика“ или „Сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Црнојевићем“, ова композиција је потпуно реалистички конципирана без призвука декоративности, што је случај са горе наведеним делима,<sup>28</sup> ма да има извештан репрезентативан карактер, што сасвим логично произилази из самога догађаја.

Као најзначајнија личност, кнез Милош је нешто издвојен од осталих учесника. Он стоји на каменој плочи старог гробља пред црквом брвнарором у ставу заклетве. Десно од њега је свештеник са крстом и лево Паштрмац који прима заставу. Они чине централну групу решену по класичној шеми — правилном троуглу. Остали учесници, распоређени у простору по хоризонталу, поздрављају избор Милоша са уздигнутим рукама и јатаганима. Пада у очи млада жена, која држи мало мушко дете на крсту гроба. Ово двоје као да имају и извесно симболично значење: упркос гробовима палих за слободу, увек ће бити нових нараштаја да наставе започето дело. Међутим, ова жена и дете су стварни људи, сасвим реални, без идеализирања, узети из народа. У десном углу композиције, у првом плану, фигура крепког старца са уздигнутим јатаганом, и неколико устаника у белим народним ношњама, могу се у благом луку преко групе са Милошем повезати са женом и дететом на левој страни, што чини занимљив психолошки контраст. Задњи план затвара густа шума још неолиталог дрвећа (11 април, дан када је био састанак у Такову!), која својим тамномрким тоном чини занимљив колористички контраст тек изниклој зеленој трави. У колориту постоји извештан ред, извесна симетрија, али ненаметљива. Доста јарка црвена одећа Милоша, уоквирена тамносивом мантијом свештеника и смеђом одећом Паштрмца, добија свој коначни оквир у белим површинама одеће крајњих фигура с десне и леве стране композиције. Унакрсно постављање одговарајућих тонова делује веома ефектно. Иако шаренило саме одеће тога времена захтева богатство боја, колорит је решен са мером и добрим укусом.

Паја Јовановић је виртуоз у цртачком погледу. Он са изванредном лакоћом решава све проблеме те врсте: скраћења, ставове, смењивање кривих и правих линија. Моделација је веома пластична, контура јасна, потез кичице лак, нанос боје танак — цео сликарски поступак је у оквирима доброг академског сликарства, које је додуше по мало хладно, али свакако подесно за излагање у историјском музеју, јер на схватљив начин приказује одређени догађај.

Композиција *Танаско Рајић на Љубићу* по својој тематици такође припада другом српском устанку. Дело се у потпуности ослања на опис овога догађаја у историјској литератури,<sup>29</sup> што је сасвим логично ако узмемо у обзир у каквом циљу је настало. Наиме, ова слика, која је изложена у Музеју првог српског устанка, рад је сликара Р. Пухте и настала је 1862. године.<sup>30</sup> Међутим потпуно идентичну композицију,

<sup>28</sup> Др. Дејан Медаковић, *Студија о Паји Јовановићу*, Каталог изложбе Паје Јовановића, Вршац 1959, 14—15.

<sup>29</sup> С, Милутиновић, н. д., 302—303; В. С. Караџић, н. д., 152—153.

<sup>30</sup> Слика је рестаурирана и каширана на ново платно. У инвентару Нар. музеја у Београду постоји податак да је на полеђини слике била сигнатура: „R. Puchta pinks. 1862.“

али као литографију израдио је Анастас Јовановић још 1848. године и то за Грађу за српску историју од В. С. Караџића.<sup>31</sup> Према томе, Анастас Јовановић се користио најаутентичнијим подацима о погибији Танаска Рајића, а посредно преко ове литографије и сликар Пухта. Познато је да се у већини случајева литографије израђују по уљаним сликама или према цртежима, док је овде супротан случај. Нема никакве сумње, да се Пухта послужио већ постојећом литографијом.

Догађај је верно приказан. После бегства Срба, који својом паником и непажњом разарају шанац и напуштају топове, Танаско Рајић остаје сам да брани топове са узвиком „Не бежите браћо, но удрите од бога нашли. Како би своје топове оставили?! Знате како нам је без њи! Колико нам ваљају свуд и свакада“ и даље „А оно ћу ја код њи остати на оба свјета и довека“.<sup>32</sup>

Лево светлуца метал топа, пред њим Рајић са јатаганом и пиштољем у рукама стоји у ставу одбране, у центру композиције. Иза њега палисаде шанца чине позадину и затварају композицију у центру, док се у левом делу отвара поглед у даљину. Десно, у полусенци, маса Турака надире са исуканим јатаганима, од којих први пада погођен Рајићевим пиштољем. Колорит је таман. Преовлађују смеђи, сиви и окер тонови терена и палисада, дати у великим површинама. Одећа Рајића је насликана у лепом односу тамноплавог и црвеног, са рефлексима златних украса и белих акцената, као што је оковратник кошуље. Нешто богатији колорит се јавља на групи Турака, иако доста пригушен сенком. Технички је Пухта врло солидан. Обло, пластично моделовање форми тонским нијансирањем, спроведено је доследно на целој слици. Нанос боје је равномеран, без пастознијих потеза, сасвим у складу са тадашњим схватањима у обради историјског сликарства. Дело Пухте се сасвим уклапа у читав низ радова сликара тога времена, који су се бавили овом сликарском врстом, али је дословце копија по Анастасу Јовановићу, као што је већ речено. Као експонат, композиција има своју вредност, како по аутентичном приказивању догађаја, тако и по својој солидној сликарској обради.

Недавно је Музеј откупио још једну историјску композицију: *Танаско Рајић*, рад сликара Петра Раносовића настао 1896. године. Мотив је исти као и на претходној слици: Танаско Рајић, сам, са исуканим јатаганом у руци стоји пред топом који је још уперен у Турке, док је свуда око њега пустош: накривљене и поломљене палисаде, оплетено пруже које је осигуравало бедеме разбацано на све стране, лешеве изгинулих.

Иако се оба сликара служе углавном истим елементима, па и у извесном смислу сличним композиционим решењем у погледу распореда, ипак је разлика врло велика у психолошкој концепцији. Раносовић слика Танаска Рајића у сасвим мирном ставу, у ставу мирног, али истовремено претећег ишчекивања. Док је Пухта приказао Танаскову решеност на отпор до краја ставом целе фигуре, Раносовић као да је све то сконцентрисао у набреклим мишићима и жилама руке, која грчевито стеже јатаган, и у погледу Танасковом. Турци истина

<sup>31</sup> На литографији постоји текст: „Јунаштво Рајића који је у битки код Чачка 1815. год. топове сам против силе турске бранећи, славно погинуо“ и испод тога „Грађа за Српску Историју од В. С. Караџића стр. 96.“ литограф. А. Јовановић 848, печат. Ј. Рау.

<sup>32</sup> С. Милутиновић, н. д., 302.

прилазе, али са очигледним страхом и устезањем. Овако приказан догађај делује врло импресивно и сугерира посматрачу сву величину херојства.

Ликовно дело је са свим одликама Раносовићевих историјских слика. Пре свега, композиционо решење је успело. Коришћен је систем постављања главних личности по дијагонали, чиме је постигнута равнотежа. Истовремено су личности дате у веома развијеном простору, тако да се добија утисак пространства. Цртеж је добар, сигуран што је свакако један од значајних квалитета Раносовићевог сликарства. Међутим, колористичко решење је прилично неуобичајено. Доминантни ружичасти тон који се јавља у разном интензитету, веома је необичан. Врло је вероватно да се сликар користи баш тим тоном, како би појачао општи утисак нечег стравичног, несвакидашњег. Земљиште је прекривено одблесцима ове боје, која захвата велику површину платна мешајући се са сивоплавим површинама дима који као да застире један део шанца, а који још лебди у ваздуху од последњих испаљених топовских хитаца. Ово би биле две боје, које су ту и тамо освежене додатком тамноплаве, тамноцрвене и беле, али тако да се не нарушава општи утисак хладног колорита.

На крају би било потребно напоменути да се Раносовић у сликању историјских композиција служи како аутентичним подацима о самом догађају тако и у сликању костима. Ако боље загледамо одећу Рајићеву, видећемо да сасвим одговара своје времену, па чак и у детаљима. Јасно је да је Раносовић студиозно прилазио сликању историјске тематике и као такав има извесну документарну вредност, иако је временски много млађи.

У „Јавору“ од 1863. године налазимо следећу белешку у рубрици „Листићи“: Г. Јакшић послао је своју слику Смрт Карађорђа Пештанској изложби. Видећемо како ће је Мађари примити и како ће је оценити. (Сада баш чујемо да је св. Књегиња Персида Карађорђевићева купила ту слику за 50 фор).<sup>33</sup> Ради се о добро познатој слици Ђуре Јакшића, која се налази у Народном Музеју у Београду.

Занимљиво је да је и Мор Тан, сликар из Будимпеште и директор Галерије слика, 1863. године насликао своју композицију *Смрт Карађорђа* (сл. 10) која се налази у овој музеју. Могуће би било да га је Јакшићева слика инспирисала да наслика исти мотив, судећи по години сликања, међутим он се ни у чему није ослонио на Јакшићеву композицију. Таново дело одговара историјском опису овога догађаја,<sup>34</sup> што би било скоро несхватљиво, с обзиром да се ради о мађарском сликару, но врло је вероватно, да је потребне податке добио од породице Карађорђевић, која се у то време налазила у иностранству и која је по свој прилици и наручила ову композицију, пострекнута Јакшићевом сликом.

Сликарски дело је изведено углавном у традицијама бечког сликарства, где је Тан стекао своје сликарско образовање. Централна фигура Карађорђа у полу седећем — полу лежећем ставу, заузима највећи део површине платна. За обраду лика, као и одеће Карађорђа, извор је јасан — портрет Боровиковског, односно копија Уроша Кнежевића или Јована Поповића, можда и литографија по истом портрету која је била од 1841. у промету. Под Карађорђем је шарен ћилим; по-

<sup>33</sup> Јавор 3, 1863, 48—49.

<sup>34</sup> Исидор Стојановић, *Преодница свеопште историје света*, Бгд. 1844. 119—140.

кривен је сивим војничким шињелом. У самртном грчу, изобличеног лица од бола и срџбе, са секиром заривеном у врат, Карађорђе потрже сабљу из корица. Лево од њега, у полусенци, убица окренут леђима гледаоцу; десно, издајца Вулићевић, који потсећа на лик Јуде, умотан у црвени огртач, налази се у дубокој сенци. Истовремено, десно у позадини, други убица скривен у жбуњу, убија из пушке Карађорђевог момка Наума.

Композиција је углавном решена по дијагонали, коју можемо пратити из горњег левог угла до десног доњег — од главе убице, преко Карађорђа, до Вулићевића. Исти правац се понавља и на споредној сцени — убиству Наума. Ликовни квалитети ове композиције су несумњиви и показују сукобљавање традиционалног схватања у историјском сликарству са новијим. Јасна контура, обла делелација изведена тонским нијансирањем, углавном уједначен, миран, танак нанос боје, потпуно је у духу сликарских схватања око половине XIX века, исто као и третирање пејзажа, који више служи као декор него што дочарава стварни пејзаж. Међутим, јаки, скоро драматични контрасти осветљених и тамних партија, указују на продирање романтичарских тенденција. Колорит је у оквирима традиционалног — акорди црвеног, плавог, жутог доминирају и јављају се на неколико места у скоро истом интензитету. Велика површина шињела, насликана у веома пријатном сивом тону, чини са дубоко црвеним огртачем издајце и златно-жутим тоном сламе, хармоничну целину.

Мор Тан нам се овим делом претставио као врло солидан мајстор. Сама чињеница да је један страни уметник насликао тему из српске историје, заслужује свакако пажњу, па чак ако је то резултат поручбине од стране чланова породице Карађорђевића.

Овим би била завршена појединачна обрада историјских композиција које се налазе у Музеју првог српског устанка. Потребно је напоменути да је једна опширнија студија, која би обухватала све историјске слике са тематиком устанка, са посебним освртом на политичке догађаје током 19. века и њиховим утицајем на схватања и став појединих уметника, била од неоспорног значаја, утолико пре што се интересовање за личности као и за догађаје појавило веома рано, још код савременика, и протеже се до наших дана. Често су ликовни прилози били предвиђени за историска дела, паралелно са појавом обраде историје, која почетком 19. века није имала карактер праве научне дисциплине, али чији се зачетци већ ту налазе. Тако је већ Јован Хаџић (М. Светић) прикупљајући материјал по Србији 1838—1840. године за обраду историје првог српског устанка, располагао извесним бројем портрета личности из устанка, које је насликао Јован Исаиловић. Нажалост, сав овај материјал је пропао, како нас извештава сам Хаџић,<sup>35</sup> те су нам по свој прилици многи аутентични ликови тада још живих војвода и других устаника остали непознати. Могуће би било да је међу тим сликама било и историјских композиција, што нажалост остаје само претпоставка.

Период српског устанка је свакако велика епоха српске историје, која је надахнула многе уметнике и која још и данас налази своје тумаче на ликовном пољу.

Љиљана СИМИЋ

<sup>35</sup> Јован Хаџић (М. Светић), *Устанак српски под Црним Борјем*, Нови Сад 1862, IV—V.